

**Recensão: Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*,
translated by Susan Spitzer (London -
New York, Verso, 2010), 256 pp.
ISBN: 9781844674817**

João Pedro Cachopo

OS CINCO TEXTOS QUE INTEGRAM *Five Lessons on Wagner* – apresentados, originalmente, em três eventos académicos organizados por François Nicolas, na École Normale Supérieure (Paris), entre 2005 e 2006¹ – ensaiam uma reavaliação polémica da obra de Wagner. O seu fio condutor é a convicção de que é hoje possível, e desejável, reconsiderar a obra de Wagner a contra-pêlo de um certo anti-wagnerismo, o qual se teria generalizado desde os anos 80 do século XX, animado pela denúncia dos traços conservadores, nacionalistas, anti-semitas, ou mesmo profascistas da obra wagneriana. Como a avançada por Slavoj Žižek,² a leitura de Alain Badiou constitui em larga medida uma desconstrução crítica de outras leituras, uma que, sem ceder a um qualquer esteticismo (ou seja, sem abstrair do «político», alegando, defensivamente, a autonomia do valor estético-musical da obra wagneriana), se esquivava ao simplismo daquele elenco de acusações, privilegiando uma abordagem micrológica das óperas do compositor – explorando as suas ambivalências, as suas tensões, o seu carácter indecível e enigmático – a fim de entrever, diria, outras *políticas de Wagner*.

Apesar da pertinência do propósito, é discutível que a visão que se almeja desconstruir nestas lições tenha efectivamente prevalecido, pelo menos gozando da hegemonia sugerida por Badiou – secundado, também neste ponto, por Žižek – sobre quaisquer outras. Discutível é também que haja consenso nas críticas esgrimidas pelos detractores de Wagner, como Badiou – no que toca

¹ Apesar de originalmente escritos e pensados – como não deixa de ser notório, apesar da tradução esforçada – em francês, estes textos conheceram a sua primeira edição (aquela que aqui se recenseia) em língua inglesa. Os apontamentos originais, porém, encontram-se disponíveis online em <<http://www.entretemps.asso.fr/>>. A edição francesa, também já publicada (Nous, 2010), respeita a estrutura do texto inglês.

² Ver além do posfácio da presente edição («Wagner, Anti-Semitism and ‘German Ideology’», pp. 161-225), Mladen DOLAR and Slavoj ŽIŽEK, *Opera’s Second Death* (New York - London, Routledge, 2002), pp. 103-225; e ainda Slavoj ŽIŽEK, «Why is Wagner Worth Saving?», *Journal of Philosophy & Scripture*, 2/1 (2004), pp. 18-30.

paradigmaticamente a Nietzsche e a Adorno – toma globalmente por adquirido.³ Certo é, em todo o caso – e é este o ponto de partida legítimo destas lições – que o «caso Wagner» assumiu tonalidades essencialmente pejorativas nos escritos de autores como Nietzsche, Mallarmé, Heidegger, Mann, Adorno e – no contexto da filosofia francesa contemporânea – Lacoue-Labarthe, e que não é difícil adivinhar, pensando no século XX, que enredos históricos e políticos o justificam. Assim, e apesar de a Badiou interessar, primeiramente, na questão de Wagner, o que nela lhe permite reconsiderar «the role of music in philosophy, and, in broader terms, in ideology» (p. 1), não há dúvida de que a singularidade do caso Wagner, no ponto em que convergem as suas vertentes estético-filosófica e ideológico-política (pp. 71-6), esta última ensombrada pela cooptação de Wagner empreendida pelo regime nazi, constitui efectivamente o ponto nevrálgico deste conjunto de textos.

O seu gesto é filosófico, mas nem por isso se julgue que um suposto aparato conceptual se sobrepõe abstractamente à consideração detida de diversos aspectos, muitos deles especificamente dramáticos e musicais, da obra wagneriana. Seria esse, de resto, um dos traços afins ao método – se assim se lhe pode chamar – inestético.⁴ No tocante à arte, sendo esse o princípio basilar da *inestética*, a filosofia não deveria impor heteronomamente a sua verdade, mas reconhecer que a arte – aliás, como a política, a ciência e o amor – são também eles produtores de verdade(s). Tal valendo para quaisquer obras de arte, as obras musico-dramáticas de Wagner não seriam excepções, apesar das dificuldades apresentadas pela *impureza* constitutiva do género operático (pp. 135-43).

Não nos cabe aqui averiguar até que ponto o autor destas lições cumpre escrupulosamente os ditames da sua própria filosofia (que reclamaria uma restrição da reflexão inestética às consequências intra-filosóficas de Wagner), valendo antes a pena notar – com proveito para o leitor interessado, antes de mais, em Wagner – que, partindo das suas óperas, as reflexões não deixam de tomar em consideração e de ser influenciadas pelo trabalho de encenadores e cineastas que lhes deram entretanto vida: para dar alguns exemplos, refira-se que, além da memorável e actualíssima encenação da tetralogia assinada por Patrice Chéreau, que subiu à cena em Bayreuth, sob a direcção de Pierre Boulez, em 1976 (pp. 4-9, 119-20), contam-se, entre os trabalhos que se revelam *pari passu* marcantes para as hipóteses de Badiou, a encenação de *Tristan und Isolde* de Heiner Müller (pp. 121-2), também ela levada à cena em Bayreuth em 1993, e a versão cinematográfica de *Parsifal* realizada por H. J. Syberberg em 1982 (pp. 112-4, 124-5).

³ Alain BADIOU, *Five Lessons on Wagner* (London - New York, Verso, 2010), p. 55: «From a historical perspective, the fact that this quarrel [Adorno's] is a replay of the one engaged in by Nietzsche, the initiator of the first great quarrel with Wagner, cannot fail to pique our interest». Pela minha parte, apostaria em que o próprio contraste entre as críticas de Nietzsche e de Adorno pode revelar-se decisivo para realçar o modo como a obra wagneriana, em virtude da sua ambivalência, se esquia permanentemente a quaisquer compreensões definitivas – sejam estas elogiosas ou críticas. João Pedro CACHOPO, «The Case of Wagner Against the Grain: The *Disagreement* Between Nietzsche and Adorno and its Relevance Today», *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, 19 (2014), pp. 36-50.

⁴ Alain BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique* (Paris, Seuil, 1998).

Os textos, ou lições, perfilam-se na seguinte sequência: a uma entrada *in media res* no debate contemporâneo sobre Wagner, com a discussão crítica do livro de Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures de Wagner* («Contemporary Philosophy and the Question of Wagner: The Anti-Wagnerian Position of Philippe Lacoue-Labarthe», pp. 1-25), segue-se uma apresentação da «dialéctica negativa» adorniana, que constituiria, segundo Badiou, a matriz da figura construída por Lacoue-Labarthe, como contra-exemplo do que seria exigível da arte contemporânea («Adorno's *Negative Dialectics*», pp. 27-54) e, na esteira desta lição, uma recapitulação do que estaria em jogo – musical, política e filosoficamente – na desconstrução de uma tal figura («Wagner as a Philosophical Question», pp. 55-70). É no desdobramento minucioso desta desconstrução, em torno de seis contra-provas, que consiste a quarta lição, a mais extensa do conjunto («Reopening 'The Case of Wagner'», pp. 71-133). Por fim, uma exploração de *Parsifal* dá azo a uma discussão de teor político, mais do que especificamente religioso, sobre a (im)possibilidade, hoje, de uma auto-representação da comunidade numa cerimónia colectiva («The Enigma of *Parsifal*», pp. 135-59). Em complemento, um elucidativo posfácio de Žižek, valioso, entre outros motivos, por enquadrar historicamente o caso Wagner, recuando até Monteverdi e Mozart. Consideremos um pouco mais detidamente cada um dos momentos deste ensaio em cinco actos, pois é nas suas entrelinhas que se decide o êxito ou o fracasso da reavaliação que nele se procura levar a cabo.

A razão por que Badiou toma como ponto de partida da sua investigação a leitura e a discussão críticas de *Musica ficta: Figures de Wagner* (1991) é simples: nesta obra, Lacoue-Labarthe operaria uma síntese das críticas até então esgrimidas contra Wagner. Mais: por um processo de destilação crítica, se assim se lhe pode chamar, Lacoue-Labarthe teria detectado – se é que não o supõe de antemão – o cerne do wagnerismo que cumpriria criticar.

What, then, *is* the real heart of Wagnerism [...]? In Lacoue-Labarthe's opinion, it is the Wagnerian apparatus as a vehicle for the aestheticization of politics [...]. What is being elaborated here is a vision of Wagner as a proto-fascist (I'm using the expression in its descriptive sense) inasmuch as he allegedly invented as aspect of opera's closure by assigning to opera the task of configuring a national destiny or ethos and in this way ended up staging the ultimately political function of aesthetics itself. (pp. 8-9)

Se o mote exhibe o selo de Benjamin – que, no termo de «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», reconheceu na «estetização da política» o cerne do fascismo – glosas teriam sido, no que toca a Wagner e no primeiro caso *avant la lettre*, os escritos polémicos de Nietzsche e de Adorno. Para Badiou, importa então mostrar como estas críticas ressurgem na obra de Lacoue-Labarthe e, sobretudo, como ele as radicaliza e ultrapassa, uma vez que a obra de Wagner não representaria apenas o fechamento da ópera (a sua totalização estética e o seu último

avatar histórico), mas também, sobretudo em virtude da sua dimensão técnica, um primeiro passo em direcção à futura arte de massas – com consequências que não são menos perversas para o autor de *Musica Ficta* – o que faria dele como que «the first great artist of kitsch of waning empires» (p.24). É, portanto, a apresentação desta figura de Wagner e à desconstrução preliminar⁵ de alguns dos seus traços que Badiou dedica esta primeira lição. Que uma tal perspectiva tenha sido preparada pela *Negative Dialektik* de Adorno, mais do que propriamente pelos textos dedicados por Adorno a Wagner, é a tese que norteia a lição seguinte.

Quanto a esta, e sem prejuízo de que possamos discordar de Badiou, no que diz respeito à função por ele atribuída ao projecto da *Dialéctica Negativa* no âmbito do caso Wagner,⁶ cabe reconhecer que a sua apresentação da filosofia de Adorno prima pela clareza e pela capacidade de síntese, quando explora a sua relação com o idealismo alemão – de que Adorno se desvia, embora retenha o momento negativo da crítica kantiana e o trabalho do negativo em Hegel – a fim de destacar a sua posição cimeira na filosofia do século XX, como precursor do pós-estruturalismo (pp. 27-54). Mas tal é secundário em relação ao que aqui e, antes de mais, nas lições de Badiou nos interessa em primeira linha. É que Badiou reconhece no suposto mapeamento normativo do lugar da música hoje – tanto quer dizer, para Adorno, depois de Auschwitz – operado de modo implícito na *Dialéctica Negativa*, e com ramificações pelos seus escritos nos quais preconiza uma *musique informelle*, a matriz conceptual que servirá de pano de fundo para a condenação de Wagner. Vinculada à noção de uma forma sem forma ou informal, a posição de Adorno envolveria a recusa de processos musicais unificadores, em proveito de outros, genuinamente heterogéneos, que se revelassem capazes de acolher a multiplicidade, a defesa de uma música sem resolução, sem um princípio teleológico orientador, em suma, a hipótese de uma música aberta à diferença, que não subsumisse os seus elementos negativos numa identidade dada *a priori* (pp. 53-4).

Mas – cabe perguntar com Badiou – estará Wagner nos antípodas deste projecto? E, antes de mais, em que medida faz sentido erigir uma norma deste género? Com efeito, a problematização de

⁵ Digo «preliminar», na medida em que muitos dos temas de uma tal construção (nesta primeira lição, as funções do mito, da técnica, da totalização e da unificação) pontuam o livro como um todo em sequências e alinhamentos diversos – e isto não sem que um certo efeito de repetição sobressaia e nos recorde, para além do que seria talvez desejável, de que na base do livro estiveram conferências, cuja lógica específica não admitia ignorar aspectos tratados em conferências anteriores.

⁶ Segundo Badiou, Adorno prepara a figura profascista de Wagner apresentada por Lacoue-Labarthe, e fá-lo, justamente, ao construir o lugar da música depois de Auschwitz. «So here is my general thesis concerning Adorno's overall project, in terms of its ultimate relationship with the question of music: *a place is being constructed for a music that might be possible in the historical conditions obtaining after Auschwitz*» (p. 46). No entanto, se já é problemático que se possa atribuir uma posição normativa à estética de Adorno – que está longe de poder ser considerada uma estética prescritiva, sendo uma das que melhor soube evitar a dicotomia entre prescrição e descrição – é ainda mais discutível que Adorno aprovasse a ideia de que os seus ensaios críticos dos anos 60 pudessem constituir a matriz teórica de uma condenação categórica de Wagner, atendendo, desde logo, ao facto de os seus textos sobre Wagner dos anos 60 (leia-se, em particular, *Wagners Aktualität*) constituírem, por comparação com o *Versuch über Wagner* dos anos 30, uma reconstrução dialéctica claramente favorável à obra de Wagner.

Badiou avança subliminarmente em duas vertentes, relativas a duas questões: saber (1) se o plano normativo erigido é justificado; e saber (2) se, mesmo admitindo esse plano normativo, é justo ver em Wagner o exacto contrário do que nele se prescreve. Se, aparentemente, a resposta à primeira é negativa, mas só em parte – uma vez que Badiou admite, ao fim e ao cabo, o imperativo de uma arte não total e mesmo crítica da totalização, do fechamento, da identidade, embora, em contrapartida, avenge a possibilidade wagneriana de uma «grande arte» capaz de incompletude, de fragmentação, de diferença – a resposta à segunda é indelevelmente negativa. Ou seja, uma análise mais detida do tecido da obra de Wagner prova, para Badiou, como ela se subtrai a uma tal figura mitológica, totalizadora, identitária.

É este, aliás, o ponto em que se cristaliza a terceira lição, e em cujas diferentes declinações se desdobrará a quarta. Para prepará-la, Badiou refere-se às que considera terem sido as três fases do debate wagneriano até hoje (pp. 65-7): depois das épocas em que preponderaram as questões sobre «Wagner e a Alemanha / e a nova arte» (até à 1ª Guerra Mundial) e, posteriormente, sobre «Wagner e o anti-semitismo / o fascismo / o nazismo» (de 1918 a meados do século XX), a questão de Wagner giraria, actualmente, em torno da relação entre música e filosofia (ainda que, naturalmente, esta questão coexista e esteja imbricada, hoje em dia, com as duas anteriores). Saliente-se, entretanto, que a exploração de uma tal relação entre filosofia e música, atendendo a como é explicitada na terceira lição, convoca uma releitura da(s) *política(s) de Wagner*, de que a tensão entre continuidade e descontinuidade, em que se joga algo como uma «capacidade de transformação» (p. 67), se revela um ponto sensível estética e politicamente.

I think that it is probably the most important problem for us today, not only in terms of music but also, in my opinion, in terms of philosophy. The question of the relationship between the local and the global, between continuity and discontinuity, or of the nature of transitions, is a major question in every branch of philosophy and specially (I'll just mention this in passing) in politics. If, in effect, discontinuity is no longer expressed politically in the traditional figure of revolution, how then *is* it expressed? Should we conclude that there is no longer any discontinuity whatsoever (an idea that is ultimately analogous to the idea of the end of history)? (p. 69)

Badiou crê que não, que não é impossível pensar hoje a descontinuidade e, provavelmente, que é hoje urgente, se não mesmo necessário, pensá-la, e que é possível fazê-lo a partir de Wagner. Para além do que possa ser o eco deste problema – o da (des)continuidade na/da história – em *Der Ring des Nibelungen*, ele manifestar-se-ia transversalmente na obra de Wagner. No que a tal diz respeito, e ao contrário de Lacoue-Labarthe, Badiou considera que Wagner não rebateu a descontinuidade sobre a continuidade, tendo antes deslocado a descontinuidade para um terreno indecível: seria então impossível decidir, por exemplo – e considerando concretamente as óperas de Wagner,

independentemente do que o compositor defendeu teoricamente – qual dos dois, a música ou o drama, tem primazia sobre o outro, ou atribuir ao *Leitmotif* a função de operar uma «síntese musical do mitológico» (p. 20), por outras palavras, de garantir que o sentido *do* texto é veiculado *através* da música (pp. 68-70, 79).

Estes temas, entre outros já apontados, são retomados na quarta lição, ao longo da qual Badiou apresenta seis acusações fundamentais dirigidas contra Wagner (pp. 76-80) e ensaia desconstruí-las (pp. 87-129). Wagner (1) teria reconduzido a melodia a uma continuidade tendencialmente uniforme (é o célebre tema da «melodia infinita», que Badiou desconstrói, no tocante à sua pretensa função unificadora, chamando a atenção para a construção melódica de uma não-identidade); (2) teria, também, adoptada uma retórica da compaixão, que se saldaria numa mera simulação estética do sofrimento (mas não estaria antes em causa, em tantas personagens wagnerianas, em Tannhäuser, em Tristão, em Siegmund, em Kundry, uma acutilante construção estética de um sujeito verdadeiramente dilacerado?); (3) na sua obra, as diferenças não seriam senão meios para afirmar mais contundentemente os fins (mas o que dizer, concretamente, acerca dos finais das suas óperas, que se esquivam subliminarmente a este diagnóstico?); (4) a narrativa teria primazia sobre a música (porém, no que toca particularmente ao uso dos *Leitmotive*, Badiou sublinha, secundado por Boulez, o que infirma esta visão simplista e mostra a dimensão plástica, intrinsecamente musical, do trabalho motivico do compositor); (5) a espera wagneriana não seria uma espera autêntica (mas, considerando *Tristan und Isolde*, fará sentido reter o mero facto de o acorde da tónica soar no termo da ópera, abstraindo da imensa espera que se tece musicalmente ao longo de todo o Acto III); (6) por fim, Wagner teria sido incapaz de produzir um pensamento musical do tempo (Badiou acredita, pelo contrário, que sim, que Wagner reelabora o tempo musical de um modo singular e que o faz até de três formas distintas).

As contra-provas propostas por Badiou discutem aspectos concretos das óperas de Wagner, e é nessa imersão no objecto que se joga a sua eficácia argumentativa. Instalemo-nos, pois, em algumas das suas entrelinhas. Mais do que delinear uma *identidade*, o perfil melódico do monólogo de Hans Sachs (no Acto III, dos *Meistersinger*) tornaria audível uma *transformação*, a que culmina com a decisão de Hans Sachs, sendo que, justamente, «the decision is made *as the transformation is occurring*» (p. 88) – e esta ocorre musicalmente, tornando indecível a relação de determinação recíproca entre drama e música, por força de uma diferença produzida musicalmente. Este exemplo é dado no contexto da refutação da primeira acusação, mas diz também respeito à quarta, em que a relação entre drama e música ocupa o primeiro plano, e em que um monólogo, o de Wotan (em *Die Walküre*), se revela novamente decisivo. Aliás, que os momentos – alegadamente enfadonhos, de acordo com alguns críticos – em que uma personagem recapitula uma série de acontecimentos passados sejam geralmente mais decisivos em Wagner do que os momentos de acção dramática

propriamente dita é significativo para Badiou, que, a este propósito, chega a sugerir uma relação de afinidade electiva com o teatro de Ésquilo (pp. 115-7). Nesses momentos de aparente imobilidade, vigora amiúde uma «music of metamorphosis, in which we see how a subject, through the telling of the story, completely transforms his situation or delivers a speech and changes his situation. The music is what changes the story of the world into the subject's deadlock» (p. 117). Por tudo isto seria falso afirmar que a obra de Wagner não recria uma experiência do tempo – nos termos da sexta acusação – ou até várias, uma vez que, segundo Badiou, ela seria capaz de produzir musicalmente três tempos distintos: o da transição entre mundos, o de um período de incerteza, e o do paradoxo trágico.

Uma pedra-de-toque privilegiada para pensar o primeiro destes tempos, encontra-a Badiou na versão cinematográfica de *Parsifal*, realizada por Syberberg em 1982: a «transição entre mundos», operada musicalmente, entre os primeiro e segundo quadros do Acto I, é aqui espacial e temporal (cumprindo literalmente o anúncio de Gurnemanz: «Zum Raum wird hier die Zeit»); nesta versão, recua-se na história alemã,⁷ faz-se a travessia de um corredor pejado de insígnias e bandeiras, das nazis às do Sacro Império Romano-Germânico, e é por entre as ruínas de uma história tempestuosa, as de um tempo espacializado nas imediações da máscara mortuária de Wagner, que caminham Parsifal e Gurnemanz, antes de chegarem a Montsalvat (pp. 124-5) – que é também um dos cenários da quinta lição, dedicada a *Parsifal* e à questão de saber qual é afinal o «tema» («sujet», no original; «subject», na tradução inglesa) desta ópera.

A questão pode parecer forçada; e esta última lição, convenhamos, é provavelmente a que mais dá a sensação de estar condicionada pelo aparato conceptual badiouano – por uma teoria constituída de antemão sobre o que seja «the particular way in which the Idea itself comes to be constituted» (p. 135) numa obra de arte, e por uma rede de paralelos tecidos entre as obras de Wagner e de Mallarmé, em torno do que sejam a arte, a sua relação com a comunidade e a sua eventual dimensão cerimonial (pp. 147-53, 156-9). Em todo caso, o modo como o questionamento é levado a cabo não deixa de produzir resultados surpreendentes, permitindo, nomeadamente, repensar *Parsifal* para além do seu enquadramento mítico-religioso. A resposta à pergunta inicial, dada após ser desdobrada a tese de que o cristianismo surge, em *Parsifal*, não como uma solução, mas como um problema (p. 146) – e, realmente, a comunidade do Graal parece definhir, obcecada que está com a sua mera sobrevivência – é a de que o «tema» de *Parsifal* é a questão sobre se uma cerimónia colectiva, uma em que o colectivo se representa a si próprio – e independentemente da questão religiosa – é hoje possível (p. 147).

⁷ Note-se que o propósito de uma desconstrução anti-mitológica da Alemanha constitui o cerne do projecto artístico e cinematográfico de Syberberg. De resto, Badiou dedica-lhe particular atenção, considerando-a decisiva – pelo modo como interroga e problematiza a história e a cultura alemãs – para pensar o caso Wagner no século XX (pp. 73-6).

Esta questão, por fim, permaneceria indecidível em *Parsifal*. No entanto, avança Badiou, considerando as duas versões da mesma cerimónia nos Actos I e III, que se oscilaria entre restauração – dado que subsistem traços da antiga cerimónia – e inovação – porque se almeja verdadeiramente uma nova cerimónia (pp. 155-6). Trata-se de um problema para nós hoje, porque uma cerimónia – uma auto-representação da comunidade – seria, nas condições actuais, necessária e impossível.

And so, as I firmly believe, ceremony is necessary. It is probably both necessary *and* impossible today, but that is not a serious problem; that is the way things often are. Genuine problems are like that, both necessary and impossible. And possibility arrives right when you no longer expect it. That is what an event is. It could be said that an event today would be something that would make a ceremony possible. (p. 159)

Mas não será que Badiou cede, neste passo, a um jogo análogo ao de Wotan – quando gera, para depois abandonar, o *seu* herói livre – referindo-se, aqui e alhures, à necessidade de um acontecimento que, no entanto, abdica de prever? Badiou admite-o – ou talvez não – subliminarmente, vendo em *Parsifal* «l'intrusion dans les fêtes futures» (p. 159) de que falara Mallarmé. Independentemente do que se prefira ou julgue necessário pensar a este respeito, permanece aceso o debate estético e político em torno do «caso Wagner» – e não temos dúvidas de que este conjunto de textos de Badiou, pelas perspectivas que abre e que, voluntária ou involuntariamente, deixa em aberto, contribui de modo crucial para que assim seja, nesta entrada atribulada no nosso século XXI.

João Pedro Cachopo é investigador de pós-doutoramento no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa). É o autor de *Verdade e Enigma: Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno* (Vendaval, 2013), pelo qual recebeu o prémio do PEN Clube português na categoria de «Primeira Obra». O seu trabalho tem também sido publicado em revistas como *Artefilosofia*, *Colóquio/Letras*, *Música Hodie*, *Opera Quarterly*, *Parrhesia: a Journal of Critical Philosophy*, *Theoria & Praxis: International Journal of Interdisciplinary Thought*, *Viso – Cadernos de Estética Aplicada*, entre outras.