

Richard Wagner

: a participação do músico no antissemitismo alemão do século XIX (1850-1873)

Rubens de Brito Ferreira Teixeira

Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Montes
Claros (Unimontes). Bolsista CAPES, 2017-2019.

Resumo

O artigo examina o ensaio *O judaísmo na música*, de Richard Wagner, publicado primeiramente em 1850, cujos focos foram o antissemitismo e os jogos de poder no campo da música de concerto alimentados pela obra. A fim de realizar tal empreendimento, precisou-se situar o músico e seu texto dentro de um campo artístico moderno relativamente autônomo e sua íntima relação com o contexto político da unificação alemã, bem como ao delicado processo de emancipação judaica concomitante ao acirramento do ódio ao Povo Eleito. Portanto, ao ressaltar historicamente a forma e o conteúdo do ensaio, constatou-se que Richard Wagner foi mais um artista e escritor que fez de sua obra uma arma política em defesa da nação alemã e em favor do antissemitismo. Um dos pontos relevantes deste último é que seus concorrentes mencionados no ensaio eram artistas românticos e judeus. Os ataques culturais e políticos aos rivais evidenciaram que os posicionamentos wagnerianos de modo algum foram uniformes ou homogêneos.

Palavras-chave Richard Wagner – Antissemitismo – Século XIX – Campo musical – Alemanha.

Submissão

28/07/2020

Aprovação

23/11/2020

Publicação

05/02/2021

Richard Wagner: The Musician's Participation in German Anti-Semitism in Nineteenth-Century (1850-1873)

Abstract

The article examines the essay *Judaism in music*, by Richard Wagner, which was first published in 1850, also focusing on anti-Semitism and power relations inside of field of Concert Music fed by the essay. To carry out this article, it was necessary to place the musician and his text on a modern relatively autonomous artistic field and his intimate relationship with the context of Unification of Germany, as well as the delicate process of Jewish emancipation concomitant to intensification of hatred against the Jews. Therefore, by historically highlighting the form and content of the essay, it was found that Richard Wagner was another artist and writer who made a political weapon in defence of the German nation and in favour of anti-Semitism out of his work. One of the relevant points of Wagnerian anti-Semitism is that this rivals mentioned on the essay were romantic and Jewish artist. The cultural and political attacks against his rivals have shown that the wagnerian position have never been uniform or homogeneous.

Keywords Richard Wagner – Anti-Semitism – Nineteenth-Century – Musical Field – Germany.

Richard Wagner: la participación del músico en el antisemitismo alemán en el siglo XIX (1850-1873)

Resumen

El artículo examina el ensayo *Judaísmo en la música*, de Richard Wagner, que fue publicado por primera vez en 1850, centrándose también en el antisemitismo y las relaciones de poder dentro del campo de la música de concierto alimentado por el ensayo. Para llevar a cabo este artículo, fue necesario situar al músico y su texto en un campo artístico moderno relativamente autónomo y su íntima relación con el contexto de la Unificación de Alemania, así como el delicado proceso de emancipación judía concomitante a la intensificación del odio contra los judíos. Por lo tanto, al destacar históricamente la forma y el contenido del ensayo, se descubrió que Richard Wagner fue otro artista y escritor que hizo de su obra un arma política en defensa de la nación alemana y a favor del antisemitismo. Uno de los puntos relevantes del antisemitismo wagneriano es que los rivales mencionados en el ensayo eran artistas románticos y judíos. Los ataques culturales y políticos contra sus rivales han demostrado que la posición wagneriana nunca ha sido uniforme o homogénea.

Palabras clave Richard Wagner – Antisemitismo – Siglo XIX – Campo de la música – Alemania.

Introdução

Em um vídeo anunciando um prêmio de arte, um funcionário do alto escalão do governo estava formalmente vestido em sua sala, na qual havia um quadro com a imagem do chefe de Estado, a bandeira nacional e uma música de concerto como plano de fundo. Ele, então, rememorou a identidade, a união, os valores e a cultura de um povo como um elo nacional que liga o cidadão ao sagrado, porém, sua fala sobre arte enaltecia um enobrecimento contra uma decadência com contornos maniqueístas.

Com um olhar imponente e discurso pomposo, o então funcionário previa para próxima década uma arte “heroica”, “nacional”, “imperativa” e repleta de “envolvimento emocional”. Muito embora o ar nacionalista possa ser semelhante ao do início do século XX, o vídeo em questão, do dia 16/01/2020, mostrou o então (hoje exonerado) Secretário Especial da Cultura, Roberto Alvim, anunciando a liberação de R\$ 20 milhões para o Prêmio Nacional de Arte. O que mais chamou atenção, na verdade, foram as palavras de Alvim embaladas pelo som de *Lohengrin*, de Richard Wagner (1813-1883), supostamente a música preferida de Adolf Hitler (1889-1945).

Conforme o noticiário do Jornal *Estado de Minas*, o ex-secretário parafraseou alguns trechos de uma fala de Joseph Goebbels (1897-1945), realizado em Berlim, em 08/05/1933, e também presente em sua biografia, escrita por Peter Longerich. O jornal *A Gazeta* publicou o trecho original: “A arte alemã da próxima década será heroica, será ferrenhamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande páthos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada”, disse Goebbels em pronunciamento”.¹ Goebbels, com o seu Ministério da Propaganda, foi um dos pilares do Estado Hitlerista, cuja função era despertar o desejo popular na defesa do regime. O ministro liderou censura, controle e perseguição jornalística, queima de livros e boicotes a negócios judaicos.²

1 O vídeo em questão foi publicado na matéria *Secretário da cultura cita frase do nazista Goebbels em vídeo*, pelo jornal *A Gazeta*, em 17/01/2020. Disponível em: <<https://www.agazeta.com.br/brasil/secretario-de-cultura-cita-frase-do-nazista-goebbels-em-video-0120>>. Acesso em: 14/06/2020.

2 A notícia *Secretário de cultura copia ministro nazista em pronunciamento*, do jornal *Estado de Minas*, trouxe uma comparação entre os discursos de Roberto Alvim e Joseph Goebbels. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/01/17/interna_politica,114987/secretario-da-cultura-copia-ministro-nazista-em-pronunciamento.shtml>. Acesso em: 14/06/2020.

Lohengrin (WWV-75),³ um dos grandes sucessos de Wagner, foi finalizada em 1848 e tocada pela primeira vez dois anos depois⁴ e se tornou uma constante no Terceiro Reich (1933-1945). A referência ao discurso de um nazista e a alusão wagneriana, principalmente, saltam aos olhos tanto por seus significados quanto por suas longevidades. Não obstante, tratando-se dos significados possíveis, o regime nazista, que tanto se inspirou culturalmente em Richard Wagner, também se aproximou do músico em relação às convicções antissemitas.

As apropriações e usos das obras wagnerianas, bem como a de outros artistas e filósofos, foram frequentes, entretanto, o caso de Wagner é ainda mais emblemático. De fato, Hitler e a família Wagner tornaram-se muito próximos, o Teatro Bayreuth Festspielhaus, de Wagner, foi amplamente usado pelos nazistas e as músicas, até como bem lembrou o compositor e pesquisador Marcos Mesquita, citando o músico Daniel Barenboim,

Durante o Terceiro Reich, a música de Wagner ainda era tocada por judeus em Tel Aviv, pela Orquestra Sinfônica Palestina, hoje chamada Orquestra Filarmônica de Israel. Logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando se tornou público que judeus eram mandados para as câmaras de gás com acompanhamento de certas obras de Wagner, a apresentação de Wagner foi corretamente declarada tabu, em respeito aos sobreviventes e parentes de vítimas. Isto foi feito não por causa do antissemitismo de Wagner, mas porque os nazistas abusaram de sua música.⁵

Se por um lado, muita atenção tem sido dada ao Holocausto, de estudos científicos a filmes, por outro lado, há tímidas preocupações em relação ao antissemitismo alemão do século XIX e seus tortuosos caminhos que levaram ao grande genocídio judaico, ou *Shoá*, para os judeus.⁶ Tendo isto em mente, propõe-se analisar no presente artigo a colaboração de Richard Wagner na construção de um antissemitismo político e cultural. Para tanto, pretende-se compreender o teor do artigo *O judaísmo na música*, publicado por Wagner na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, em 1850, o que pode incluir questões que vão além da confrontação étnica. Dada a riqueza do documento, busca-se ainda analisar alguns efeitos desta hostilidade contra a

3 A sigla WWV refere-se ao verbete *Wagner Werk-Verzeichnis*, seguido pelo número da obra no catálogo.

4 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995, pp.321-325.

5 Daniel Barenboim, 2011, Apud MESQUITA, Marcos. Uma encruzilhada estético-musical: “Música do futuro” de Richard Wagner. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p. 26.

6 OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. São Paulo, 194f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo/USP, 2017, p. 184.

comunidade judaica naquele período, bem como problematizar a postura e a posição do músico no interior do campo artístico da música de concerto alemã.

Cabe ressaltar que não se pretende aqui produzir um estudo biográfico, tampouco mesclar a vida privada e pública de Wagner com o intuito de fazer um julgamento de qualquer natureza. De acordo com Pierre Bourdieu, as biografias – sob os ditames romanescos e institucionais – escondem muitas ilusões, tornando-se traiçoeiras, pois a história de uma vida seria uma complexa mistura inteligível de relato histórico com individualidade, narrativa com acontecimento. Tem-se tratado esse tipo de história biográfica dentro de uma lógica, ela estaria previamente determinada e em tudo faria sentido cronologicamente.⁷

Enfim, entende-se que a vida de qualquer pessoa é demasiadamente enigmática, ora contraditória, ora não apresenta lógica alguma. A relação de Richard Wagner com a política e a música de seu tempo às vezes soa como paradoxal, assim como a forma que o antissemitismo foi apresentado em seus ensaios e outras obras ao longo das décadas. Por exemplo, a figura do músico Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), “O preconceito de Wagner contra ele, em parte de origem antissemita, não o impediu de ecoar Mendelssohn em suas obras de juventude”.⁸ Assim, não é possível ignorar certos pontos da vida do músico, o contexto sociopolítico, as características vigentes da música de concerto e a empreitada pela emancipação judaica.

O cenário político alemão da unificação

O território hoje conhecido como Alemanha, desde 1871, compôs o Sacro Império Romano da Nação Germânica (1618-1789), um Estado feudal no qual faltava coesão estatal e que dependia de outros Estados. Durante a Revolução Francesa, muitos germânicos chegaram a apoiar o movimento, porém, tudo mudou quando a França tomou algumas localidades próximas ao Rio Reno e o Estado francês transformou o Sacro Império em apenas uma região administrativa; reascendendo uma rivalidade nascida durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648).⁹ As condições germânicas

7 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, pp. 183-191.

8 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 35.

9 Após o conflito, muitos judeus conseguiram se enriquecer e criaram o grupo social conhecido como *Hoffjuden* (judeu de corte). Esses judeus continuavam a ser tratados como servos e não gozavam de muito apreço entre o povo. No mais, desempenhavam funções importantes nas cortes, como ceder empréstimos à corte e ao exército, conselheiros financeiros e diplomacia. É creditada às suas funções certas motivações para que os *Hoffjuden* recebessem determinados privilégios e fossem excluídos de algumas restrições (OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp.31-32).

pioraram com as medidas políticas do governo napoleônico, só que nem todas as relações sociais foram comprometidas, já que por diversas vezes a França tentou fazer acordos com os austríacos e prussianos. Em 1814, houve vários conflitos pela libertação, cujo alvo era um retorno ao absolutismo. No ano seguinte, após o Congresso de Viena, propuseram diversas articulações e reordenações políticas visando à reestruturação europeia pós-Napoleão e, então, a vitoriosa foi a Confederação Germânica, conservadora e reacionária, derrotando os planos dos democratas sedentos por uma constituição.¹⁰

Napoleão queria levar o ideal revolucionário mundo afora, impondo-o, por meio de suas tropas. Segundo Miriam B. P. Bergel Oelsner,¹¹ sob tal governo, os judeus germânicos tiveram mais liberdades e direitos, como em Düsseldorf, sendo tratados como cidadãos comuns, só que nem sempre as concepções de igualdade eram garantias seguras socialmente. A cidadania era pensada de modo individual e não coletivamente para a comunidade, o que desagradou muitos judeus. Essa comunidade conseguiu sua emancipação na França, em 1791, mas, no geral, avanços e retrocessos para os judeus e a burguesia marcaram o período napoleônico. À medida que o governo francês perdeu sua influência sobre os germânicos, o *Kaiser* Friedrich Wilhelm II da Prússia se transformou no “herdeiro” de Napoleão e deu andamento à assimilação, publicando, em 11/03/1812, o *Édito de Emancipação Judaica*, um marco para a inclusão e de comemoração para os judeus esclarecidos, que durou três anos.

O decreto prussiano de emancipação dos judeus ricos, nas palavras de Hannah Arendt, saiu em 1812. Em tese, retiraria os privilégios e *status* dos judeus, contudo, a igualdade perante a lei não foi capaz de acabar com tais benefícios. Pelo contrário, ao mesmo tempo havia um grande desprezo pelos judeus que foi se alastrando e aumentando o antissemitismo, evidenciando que os mecanismos legais não eram suficientes para uma aceitação de fato. “Entre as reações naturalmente amargas da aristocracia, que era a classe mais atingida pelas mudanças, estava uma súbita e inesperada irrupção do antissemitismo”.¹²

Por mais confuso que possa parecer, as primeiras décadas do século XIX entre os germânicos eram marcadas por noções progressistas, antissemitas e conservadoras, às vezes com contornos claramente contraditórios e confusos, intercalando momentos de intensificação e de calma. As ideias revolucionárias não tiveram tantos efeitos reais

10 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 44-50.

11 OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp. 37-43.

12 ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 60-61.

sobre os territórios germânicos, longe disso, parece que alimentaram ainda mais as forças restauradoras do Antigo Regime, com uma acentuação da repulsa aos judeus, bem como às medidas modernizadoras.

Em linhas gerais, a Áustria era um Estado poderoso e se tornou ainda mais desde que passou a fazer parte da Confederação Germânica, sendo comum censura, repressões, opressões e abusos em terras alemãs. Nos anos seguintes, devido às más colheitas, muitos trabalhadores, apoiados por intelectuais esclarecidos, se revoltaram contra os aristocratas e os judeus. Entre 1830 e 1840, os territórios alemães foram palcos de uma tentativa de industrialização que criou tensões, crises, formou uma classe operária e viu o crescimento de um espírito nacionalista inspirado em movimentos franceses contra as monarquias. Até que, em 1848, um grande movimento revolucionário esperançoso se instalou em muitos países europeus e localidades alemãs, cujo alvo era a derrubada das cortes. Um ano antes, em Frankfurt, convocaram uma Assembleia Nacional Constituinte com três propostas divergentes: pela esquerda, queriam uma unificação dos povos de língua alemã sob um governo democrático; pela direita, propuseram uma monarquia constitucional federal; por fim, aristocratas austríacos e prussianos, com o apoio inglês, agiram à contramão dos liberais.¹³

Muitos autores tendem a concordar que, entre 1830 e a Revolução Liberal de 1848 emergiu ou fortaleceu um grande ímpeto nacionalista entre os alemães e tentou-se criar a identidade de seu povo. Nessa toada, Eric Hobsbawm evidenciou que, no pós-1830 consolidou-se uma noção de nacionalismo como um discurso sociopolítico, no qual o cidadão era estreitamente vinculado ao seu respectivo Estado, logo, a cidadania configurava liberdade, regionalismo e um senso de comunidade. Por exemplo, a língua, era um indício dessa sensação de pertencimento, pois muitos alemães tiveram dificuldades em aceitar o ídiche judaico, língua criada a partir do dialeto germânico medieval.¹⁴

Outra característica marcante desse nacionalismo, e presente no processo de unificação, foram os diversos grupos de jovens intelectuais ou desportistas, como a Jovem Alemanha, sob a referência do “nacionalista italiano” Giuseppe Mazzini (1805-1872).¹⁵ Os grupos de jovens manifestavam contradições ideológicas e conviveram com as novas classes sociais, como a pequena burguesia (ainda mais ressentida) e, mais uma vez, contavam com o apoio de intelectuais profissionais. Muitas escolas, universidades e

13 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 50-54.

14 HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Marcia Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp. 27-56.

15 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 172.

outras instituições se aliaram aos grandes “proponentes” do nacionalismo e expressaram muito bem essa ideologia através de seus progressos, tornaram-se os “defensores mais conscientes”.¹⁶

Até o momento ficou evidente a participação de intelectuais, das mais diversas áreas do conhecimento, no desenvolvimento e difusão do nacionalismo, bem como foram decisivos no processo de unificação. Cabe ressaltar que, Richard Wagner atuou bastante nesse sentido, seja na produção de ensaios entre os anos de seu exílio em Zurique ou em suas músicas, especialmente aquelas que tinham como referência um exemplo do ser alemão.

Analisando a participação de historiadores e da Revista *Historische Zeitschrift* na unificação alemã, Júlio Bentivoglio¹⁷ revelou que, a formação da historiografia alemã esteve intimamente presente nas principais preocupações políticas mais à ala nacionalista e acabou influenciada por esta. De 1848 e 1871, um número muito expressivo de historiadores estava envolvido direta ou indiretamente atuando em prol das ideologias conservadoras ou em sua oposição, fosse ocupando cargos públicos ou em atividades científicas, ao passo que a ciência histórica estava institucionalizando-se, nisso a Universidade de Berlim foi um centro.

Pode-se dizer que antes de 1848, muitos intelectuais tinham um pensamento mais liberal e demonstravam o desejo de ver uma nação unificada. Todavia, a contar dessa data, muitos escritores passaram a dar mais atenção às questões políticas em voga, pois até então muitos só escreviam para eles mesmos ou para os príncipes. Alguns nomes eram pouco conhecidos, todavia, outros tantos eram expressivos, como Leopold von Ranke (1795-1886), Johann Gustav Droysen (1808-1884), Heinrich von Sybel (1817-1895), Theodor Mommsen (1817-1903) e, especialmente, Heinrich von Treitschke (1834-1896). Os historiadores, que fizeram da ciência e da atividade política uma “vocação”,

Em sua maioria, eram protestantes, defensores da monarquia constitucional, integravam-se às fileiras liberais moderados constitucionalistas, não condenavam as guerras de unificação capitaneadas por Bismarck (salvo Gervinus e Mommsen) e, por fim, escreveram obras de história do tempo presente.¹⁸

Verificou-se que na assembleia de 1848 havia 830 membros, dos quais 49 eram professores universitários, 57 professores escolares e 11 historiadores. Dos 31 historiadores listados por Bentivoglio, 11 tinham títulos de nobreza, 13 foram deputados em seus respectivos Estados, 10 atuaram como deputados pós-1871 (como Treitschke), 15

16 HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1977a, pp. 154; 151-163.

17 BENTIVOGLIO, Julio. Cultura política e historiografia alemã no século XIX: a escola histórica prussiana e a *historische zeitschrift*. In: *Revista Teoria da História*, ano 1, número 3, UFG, 2010, p. 20-58, ISSN-2175-5892.

18 *Ibid.*, p. 34.

editores de jornais e 6 reitores. “A participação dos historiadores nos assuntos políticos deixava claro que eles disputavam com os filósofos e os políticos o papel de tematizarem a liberdade, e de refletirem sobre a política e a governança”.¹⁹

O historiador Heinrich von Treitschke é destacado constantemente como um dos maiores opositores ao judaísmo, até porque ele “defendia abertamente seu antissemitismo”.²⁰ Todo esse despreendimento de Treitschke ao lidar com o assunto lhe conferiu o posto de ser “quem levou o antissemitismo para o ambiente acadêmico”, visto que ofereceu recursos academicistas para isso, como proporcionar debates a respeito do acirramento de ações contra os judeus, tal qual o *Movimento de Berlim*. É provável que parte do antissemitismo do historiador se encontrasse instigado por qualquer tipo de revanchismo contra o fato de que muitos judeus letrados estavam ocupando cargos como jornalistas, chefes de editoras e outros. Todo o seu tamanho eternizou a frase “*Die Juden sind unser Unglück*” (os judeus são nossa desgraça), tanto que virou o lema do Jornal *Der Stürmer* (O atacante) a partir de 1927.²¹

Por fim, as duas últimas décadas que precederam a formação do *Reich* alemão foram momentos cruciais e violentos, cujas decisões foram tomadas de cima para baixo, por assim dizer. Após o fracasso da Revolução de 1848, o antissemitismo se fortaleceu, a questão da assimilação judaica prevalecia na sociedade alemã. O ser judeu, então, enquanto cidadão e religioso deveria ser diluído socialmente. O clima descomedido não ficou apenas no âmbito da questão judaica, com a ratificação da Confederação em 1850, alguns Estados entraram em conflitos entre si. No entanto, nos primeiros anos da década seguinte, Prússia e Áustria buscaram por fazer acordos, tanto que ao tomar posse como Primeiro-Ministro Prussiano, em 1864, Otto von Bismarck atuou pelos dois países para inviabilizar os interesses territoriais da Dinamarca.

Esses mesmos terrenos, Schleswig-Holstein, acabaram por ser um dos motivos que levaram a Prússia de Bismarck a confrontar os austríacos, em 1866, ocasionando uma breve guerra. A Áustria, que até então era a potência da Confederação, foi enfraquecida, mas os interesses políticos prussianos aumentaram à proporção do fortalecimento da Prússia, tanto que, por suas ações, a Confederação foi dissolvida e, em seu lugar, construíram a Confederação da Alemanha do Norte. Poucos anos depois, do outro lado do Rio Reno, o governo de Napoleão III estava indo de mal a pior e, para não bastar, lançou uma ofensiva contra os alemães, com o intuito de se apoderar de

19 BENTIVOGLIO, Julio. Cultura política e historiografia alemã no século XIX: a escola histórica prussiana e a *historische zeitschrift*. In: *Revista Teoria da História*, ano 1, número 3, UFG, 2010, p. 47.

20 Ibid., p. 52.

21 OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp. 79-85; LUZ, Enrique. *O eterno judeu: anti-semitismo e anti-bolchivismo nos cartazes de*

algumas regiões, só que foram facilmente derrotados. Como resultados da Guerra Franco-Prussiana, o *Reich* alemão ergueu-se, as terras da Alsácia-Lorena, que um dia pertenceram ao Sacro Império, saíram das mãos francesas e passaram a integrar à Alemanha.²²

Campo musical e o romantismo em Wagner

Richard Wagner vem sendo apresentado, com muita recorrência, como um grande personagem complexo: ora um dos maiores músicos de todos os tempos, ora uma pessoa que não seria das mais estimáveis. Eric Hobsbawm, comentando a qualidade das artes e dos artistas da segunda metade do século XIX, disse que o músico era “um gênio absoluto e fenômeno cultural apesar de ter um caráter vil”, em outro momento, “desagradável”.²³ É bem possível que o historiador inglês tenha, assim, resumido Wagner levando em consideração todas as instâncias de sua vida, especialmente, aquelas ligadas aos problemas com o judaísmo.

O agente político Wagner em função de suas atividades públicas foi considerado para o desenvolvimento desta pesquisa, só que o mesmo não aconteceu com ele em sua vida conjugal. Desse modo, buscou-se utilizar a noção de trajetória social em oposição à biografia, já que não se objetiva traçar uma crônica ou dar um sentido único – por vezes, tendencioso – à vida do músico. Conforme Pierre Bourdieu, a trajetória social é “(...) uma série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”.²⁴ Sua compreensão somente é possível desde que “(...) tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou”, considerando, ainda, as “relações objetivas” que ligam os diversos agentes no interior do campo em questão.²⁵

Pela trajetória social de Richard Wagner no campo artístico da música, tornou-se concebível uma exploração histórica e social sobre suas práticas política e artística, visto que, “É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se

propaganda política nacional-socialista (1919-1945). Belo Horizonte, 149f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 116.

22 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 55-57.

23 HOBBSAWM, Eric. *A era do capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1977b, pp. 285; 291.

24 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Op. Cit, p. 189.

25 Ibid., p. 190.

determinam em cada momento o *sentido* e o valor social dos acontecimentos biográficos (...) uma maneira singular de percorrer o espaço social”,²⁶ Antes de tudo, necessitou-se de uma percepção clara do processo de unificação da Alemanha, cujo desfecho deu-se em 1871. Ademais, precisamos discutir o campo artístico da música de concerto e sua busca por autonomia e racionalização como parte do contexto da modernidade, para que as ações políticas e artísticas de Wagner tomem corpo.

O espaço social da música de concerto era um campo, um microcosmo – como qualquer outro, jurídico, econômico, acadêmico –, muito bem definido historicamente e dotado de certa liberdade, regras internas, hierarquias, lutas por posições, capitais e jogos de poder. Dependendo do grau de sua autonomia, o campo pode ter mais ou menos resistência a fatores externos, como pressões políticas; no caso do campo da música de concerto, ele nunca conseguiu atingir um alto grau de refração. Cada campo possui seus respectivos capitais, que são fatores objetivos que ligam dados agentes a outros. São também alvos de conflitos por suas posses, já que são qualificadores e consagradores de algo ou alguém que só possuem sentido quando são apreciados por seus pares ou rivais.²⁷

Os membros do campo musical, desde meados do século XVIII, procuraram sua independência no que dizia respeito ao jugo da Igreja Cristã – a datar da Idade Média – e paulatinamente construíram suas próprias leis, hierarquias e um padrão artístico a ser seguido. De acordo com o historiador inglês Tim Blanning,²⁸ provavelmente Joseph Haydn (1732-1809) tenha sido o primeiro grande músico a se libertar do domínio eclesiástico, porém a necessidade financeira o levou à dependência majoritária da aristocracia; padrão seguido entre outros artistas daí em diante. Foi nesse período também que se desenvolveu uma esfera pública aos moldes capitalistas, que favoreceu a difusão da música de concerto como um bem de consumo, possibilitando cópias de partituras, vendas de músicas, debates, críticas e divulgações que cativavam a emergente burguesia.

Embora gozassem mais de prestígio socialmente, vários músicos que viviam sob o domínio das cortes eram tratados como criados, como Wolfgang A. Mozart (1756-1791), ainda que tivessem uma “boa” remuneração e convivessem com a nobreza. Nas concepções de Norbert Elias, “A posição do músico nessa sociedade era basicamente a

26 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 292.

27 BOURDIEU, Pierre. Os usos sociais das ciências. In: _____. *Os usos sociais da ciência*. Trad. Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora Unesp, 2004b, pp. 18-32.

28 BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, das músicas e de sua arte*. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 32-39.

de um serviçal ou artesão”,²⁹ todavia, Mozart tentou não se deixar levar pela tendência da época, buscou constantemente sua independência frente ao Conde Colloredo, príncipe-arcebispo de Salzburg, para tentar uma carreira como músico autônomo. O jovem músico, que desde criança era tratado como gênio, acumulou um grande prestígio e frequentou por um bom tempo muitas cortes europeias, mas por conta de problemas com a corte de Salzburg, questões pessoais e de saúde, morreu aos 35 anos e foi enterrado em uma vala comum. Os fracassos de Mozart evidenciam o quanto era difícil sair do domínio aristocrata e tentar uma carreira solo nos padrões capitalistas, até porque,³⁰

Na Alemanha e na Itália, porém, havia dúzias de cortes e cidades que concorriam pelo prestígio e, portanto, pelos músicos. Não é exagero atribuir, entre outras coisas, a extraordinária produtividade da música de corte nos territórios do primeiro Império alemão a esta situação – à rivalidade pelo prestígio das muitas cortes e, conseqüentemente, ao grande número de postos musicais.³¹

Em contrapartida, no extremo oposto, Ludwig van Beethoven (1770-1827), ao longo de sua carreira, obteve uma avantajada fama internacional, possuiu muitos patronos, altos pagamentos e era bem tratado pela nobreza. A música de concerto foi sacralizada por Beethoven, em vida e morte, e, de fato, o músico ganhou contornos míticos e divinos em meio a uma sociedade europeia cada vez mais urbana e secularizada. Outros músicos, tal qual Franz Liszt (1811-1886) e o próprio Richard Wagner, foram vistos por Blanning como agentes que deram continuidade ao endeuamento da música e de seus porta-vozes.³²

Constatou-se que o campo da música desde o seu “triunfo”, para usar uma expressão de Tim Blanning, sofreu muitas interferências e modificações internas causadas por outros campos, revelando o quão frágil era seu poder de refração. Talvez, o seu grande triunfo mesmo tenha sido contra a supremacia clerical. O pós-revoluções Francesa e de 1848, segundo Hobsbawm, enriqueceram as artes e marcou um grande florescimento cultural, no qual “sem dúvida, os artistas eram diretamente inspirados e envolvidos pelos assuntos políticos”.³³ “Mesmo a arte aparentemente menos política, a música, teve as mais fortes vinculações políticas. Este talvez tenha sido o único período

29 ELLIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Trad. Sérgio Goes de Paula. – Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 124.

30 Ibid., p. 9-14.

31 Ibid., p. 30.

32 BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, das músicas e de sua arte*. Op. Cit., pp. 44-74.

33 HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. Op. Cit, p. 278.

na história em que as óperas eram escritas ou consideradas como manifestos políticos e armas revolucionárias”.³⁴ Esses assuntos políticos atrelados às artes estavam pujantes naqueles locais cuja consciência nacional estava em desenvolvimento ou havia processos de unificação como a Alemanha. O nacionalismo expressou-se melhor nas artes executadas em público, uma vez que poderiam se conectar mais com o povo e a tradição.

Ao mesmo tempo em que a Alemanha se unificava por meio de um conturbado e fervoroso processo, engrandecia um espírito nacionalista que ainda queria se encontrar, como se pode ver na música de concerto, sobretudo em Wagner. Aliado a isso, os ares modernos dos novos tempos, capitalista, industrial e racional apareceram demasiadamente nas obras das capitais da música de concerto europeia, a saber: França, Itália e Alemanha.³⁵

Cidades palacianas, grandes ou cosmopolitas, como Leipzig, estreitavam mais a vinculação dos músicos com o dinheiro e encorajaram a fomentação de novos grupos artísticos e intelectuais a partir do século XVIII. No entanto, a relação com o público não era tão amistosa, fator gerador de debates em periódicos da época, porque muitos acreditavam que os clientes eram filisteus³⁶ que levavam as artes à decadência, já para outros tantos, a plateia só queria entretenimento e exibicionismo.³⁷ O aumento da comercialização da música de concerto teve muitos prós e contras, como a democratização dos espaços, investimentos na criação de novos santuários da música,

34 HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. Op. Cit, p. 278.

35 GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luisa Faria. 5ª Ed. Portugal, Lisboa: Gradiva, 2007, pp. 628-644.

36 Resumidamente, os filisteus eram um povo indo-europeu que, ao buscar uma morada em Canaã (atualmente corresponde a vários países do Oriente Médio), acabou entrando em diversos conflitos com os hebreus, por exemplo, a história bíblica de Davi e Golias. Por outro lado, o emprego pejorativo do termo, de acordo com o filósofo Domenico Losurdo, remete a dominação napoleônica sobre os germânicos, na qual os círculos acadêmicos chamavam qualquer corruptor das tradições ou o estranho de filisteu, fosse francês, judeu, a ‘massa’ e outros. Seu uso expressava o medo de serem desnaturalizados, além disso, acreditavam que o principal canal de propagação do filisteísmo era a imprensa de posse dos judeus (LOSURDO, Domenico. *Nietzsche, o rebelde aristocrata*. Trad. Jaime A. Clasen. – Rio de Janeiro: Revan, 2009, pp. 181-184).

37 BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, das músicas e de sua arte*. Op. Cit, pp. 100-118.

larga produção de instrumentos,³⁸ no mesmo instante em que despertou em diversos músicos uma sensação de vulgarização e de que suas obras eram apenas produtos.

A música dos últimos séculos, em linhas gerais, pode ser dividida em três grandes grupos: modal, tonal e serial. Deter-nos-emos brevemente apenas aos dois primeiros, visto que a música serial teve seu início no século XX. No primeiro caso, a música modal caracteriza-se por ser não moderna, ser marcante nas regiões pré-capitalistas e se fez presente em locais não europeus. Em outros termos, havia nessa música um forte teor étnico, ritualístico, com uma presença muito marcante das melodias, forte eficácia simbólica do cotidiano e com grande resistência às mudanças. Já a música tonal dos séculos XVIII e XIX, mergulhou-se em uma onda de racionalização e progresso, na qual um dos pontos essenciais era a exclusão de quaisquer ruídos, seja na obra ou no ambiente, mesmo que isso fosse quase impossível. A presença ou a ausência do ruído revelou uma contradição da modernidade: um rigor técnico e um expoente típico da vida urbano-industrial.³⁹

Um estudo bastante revelador sobre a linguagem musical tonal é um escrito póstumo de Max Weber.⁴⁰ Para o sociólogo, a racionalização, que é definida ao longo da obra por seus componentes e não conceituada de imediato, seria um fenômeno heterogêneo, dinâmico, pautado no capitalismo, na cultura e peculiarmente científico. Então, Weber evidenciou que a música racionalizada rompeu com uma “ingenuidade original” fruto da religião, fazendo frente a esta ao se dedicar em alcançar um posto de redentora. Esse atrito é um reflexo da caça por autonomia da música de concerto, para isso a linguagem se fez indispensável, já que se presumiu que toda música racionalmente harmônica deveria obedecer a padrões específicos.

A base para tal linguagem constituiu-se por um sistema de acordes (conjunto de notas musicais), uma notação (um sistema de escrita das notas) e o temperamento com o auxílio de determinados instrumentos para criar uma estrutura harmônica conexa, porém não rígida, justamente para transparecer uma mobilidade em sua estética. Todavia, a racionalidade careceu da não-racionalidade (o que não deve ser confundido

38 O piano, por exemplo, caiu no gosto das classes médias no século XIX, muito embora o instrumento já existisse desde 1780, mas o aumento do interesse se deu pela valorização do movimento romântico e o avanço tecnológico. Os alemães transformaram-se nos maiores produtores, com confecções que beiravam as cem mil unidades ao ano por volta da Primeira Guerra (1914-1918) (BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, das músicas e de sua arte*. Op. Cit, pp. 195-202). Um instrumento que acabou virando doméstico e adquiriu uma função de aprendizagem, uma educação musical pautada na harmonia. Um instrumento burguês que exigia um espaço mediano para ser acomodado, cuja maior afeição verificou-se nas regiões mais frias ao norte da Europa (WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 149-150).

39 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 41-48.

40 WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Op. Cit, pp. 53-133.

com irracionalidade), tanto para provocar tensões quanto para trazer um pouco de melodia e de expressividade à composição, ou seja, a tonalidade não era autossuficiente. Essas sequências sonoras que foram friccionadas no interior do sistema sonoro são culturalmente históricas, pois algumas das particularidades presentes na música tonal só se encontravam ou foram desenvolvidas no Ocidente. A aplicação do sistema harmônico e a racionalização nos instrumentos temperados (que conseguem harmonizar os sons sem tanta necessidade de reafinação no processo, como o piano) permitem mensurar de forma prática e audível as uniformizações e equiparações dos elementos musicais. “Toda a moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas conseqüências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena”.⁴¹

O pesquisador brasileiro José Miguel Wisnik afirmou que, a música tonal demandou a criação de uma linguagem que fosse capaz de representar o mundo em movimento e a consciência crítica que questiona tal linguagem. Assim, existiu a ideia de progresso com tensões e momentos de repousos, destacou-se o Dó (C) como a nota dominante ao mesmo tempo em que ela desaparecia em nome de uma harmonização dos acordes, coerente e exata. Ela ainda revelou-se ser a mais brilhante entre as demais notas, por isso foi sacralizada. Não foram à toa os esforços dos músicos do período tonal em canonizar sob a alcunha de “música clássica” as músicas de seu tempo, levando a quase falência da música modal e das igrejas. Portanto, houve uma dialética com o engenho do capitalismo e com os interesses burgueses.⁴²

Nascido em 22/05/1813, em Leipzig, Richard Wagner cresceu e moldou-se enquanto artista e agente político nesse campo musical marcado pela tonalidade e endeusamento da música, bem como no conturbado cenário político alemão. Segundo Barry Millington, filho de Johanna Rosine Wagner (1774-1848), cuja paternidade não se sabe ao certo se era de Carl Friedrich Wagner (1770-1813) ou de Ludwig Geyer (1779-1821). Wilhelm Richard Wagner usou o sobrenome Geyer até os seus 14 anos, quando retornou ao Wagner. Dúvidas apareceram sobre a origem e religiosidade de Geyer, se era ou não judeu, mas se comprovou ser um protestante. “Por mais que Wagner venerasse a memória de Geyer, a possibilidade de que ele próprio pudesse ser de ascendência judaica quase que com certeza (...) intensificou o seu complexo de inferioridade e, conseqüentemente, sua tendência anti-semita”.⁴³

41 WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Op. Cit, p. 133.

42 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Op. Cit, pp. 113-143.

43 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 110-111.

Wagner desde muito novo se interessou por literatura e arte, principalmente, música e teatro. Sua predisposição para a arte, concepção política e antissemitismo se misturaram por toda a vida, de modo que essa sinergia colocou uma como continuidade da outra. Em seus primeiros passos como músico, espelhou-se bastante em Beethoven, Haydn, Mozart e Giacomo Meyerbeer (1791-1864), ao mesmo tempo em que criticava a música alemã e queria ingressar no gênero *Grand Ópera* francesa e nas escolas italianas. No entanto, com sua estadia em Paris, o jovem músico começou a nutrir certa rivalidade contra Meyerbeer, pois muitas óperas de Wagner eram comparadas aos trabalhos dele. Ao menos foi isso que revelaram seus desabafos em cartas ao então amigo Robert Schumann (1810-1856), de 25/02/1843, e ao crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904), de 01/01/1847, com quem posteriormente entrou em confrontação.

Querendo se desprender dessas referências não-germânicas, na década de 1840, o músico estreitou laços com o romantismo alemão, manteve relações com a Jovem Alemanha, tornando-se cada vez mais nacionalista e antifrancês. Wagner tentou manter um espírito modernizador e liberal até o final da década, tanto que estudava os escritos do anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), bem como atuou ao lado do também anarquista Mikhail Bakunin (1814-1876) nas revoltas em Dresden, quando a Revolução Liberal de 1848 se abateu sobre a cidade.

O episódio o levou a fugir das terras alemãs em direção à Suíça, onde ficou em exílio por onze anos até ser anistiado politicamente por Ludwig II da Baviera, em 1862. Nesse período, o músico esteve trabalhando em algumas ideias liberais, escrevendo ensaios conhecidos, como *Arte e Revolução*, *A obra de arte do futuro* (1849) e *Ópera e drama* (1851), iniciando ou finalizando as suas principais músicas e demonstrando apoio à proposta de unificação dos estados alemães.⁴⁴

O romantismo acabou sendo o seguimento artístico pelo qual Wagner é mais lembrado. Esse movimento se caracterizou em terras alemãs como nacionalista, saudosista e cheio de sentimentos, em tese, não seria exagero dizer que o romantismo era uma reação moderna à modernização. Em função disso, os artistas voltaram seus olhos às referências imemoriais e ao folclore, queriam ser transcendentais e explorar ao máximo as paixões humanas, um dos métodos para isso era mesclar as artes.⁴⁵ “O vasto movimento para coletar as canções folclóricas, publicar as antigas narrativas épicas,

44 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 75-87, 155-159; BUDEL, Laura C. B. *Música, arte e sociedade: Richard Wagner e a unificação do Estado nacional alemão*. Curitiba, 68f. Monografia (Graduação Ciências Sociais) – Universidade Federal do Paraná, 2013, pp. 21-45; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Op. Cit, pp. 644-646.

45 GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Op. Cit, pp. 571-577.

lexicografar a linguagem viva estava intimamente ligada ao romantismo”,⁴⁶ pois, assim, conseguiriam manter ou reafirmar a identidade nacional pelo povo. Com essas características, o romantismo esteve à oposição de qualquer projeto modernizador, ameaçando judeus românticos, como o escritor Heinrich Heine (1797-1856).⁴⁷

De revolucionário em 1848 a nacionalista, a fase romântica de Wagner ainda o manteve cercado por patriotas e antissemitas e o aproximou do *Reich*.⁴⁸ É sobre toda essa estrutura que Wagner publicou, em 1850, na Revista *Neue Zeitschrift für Musik*,⁴⁹ com o pseudônimo K. Freigedank, o seu mais famoso ensaio *O judaísmo na música*. Esse escrito normalmente é apresentado como o maior expoente do antissemitismo presente no músico, o que será abordado no próximo tópico, porém, ele ainda revela outra coisa: um capital simbólico de Wagner no objetivo de alcançar posições ainda maiores no campo musical em seu início de carreira. O que chama atenção para isso é que todos os nomes de artistas judeus citados no artigo, como o músico Felix Mendelssohn, Heine e, implicitamente, Meyerbeer, todos são membros das artes românticas, contemporâneos e conterrâneos de Wagner.

Por capital simbólico entende-se outra espécie de capital adquirido e reconhecido no interior do campo simbólico, cujas funções são qualificar, promover poder e reconhecimento universal. O mundo social é, também, construído baseado nas relações de poder e nas visões de mundo, portanto, o poder simbólico, fruto da acumulação de capital simbólico, funciona como um ato que tem certo impacto no espaço social, modificando-o. Conforme Pierre Bourdieu, para mudar o mundo seria fundamental alterar as estruturas objetivas, mudando as formas de percepção e apreciação em termos práticos. Assim, a) o poder simbólico age por meio de uma performatividade, de uma autoridade advinda com lutas passadas; b) o poder simbólico é um tipo de poder político, e sua eficácia é proporcional ao grau de inserção da nova visão de mundo na realidade.⁵⁰

Dotado de capitais simbólicos acumulados e um poder simbólico, Wagner pode agir em curto prazo visando alcançar maiores posições no campo musical, mesmo já

46 HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. Op. Cit, p. 288.

47 Ibid., pp. 285-292.

48 PATRIOTA, Rainer Câmara. Richard Wagner e o antissemitismo alemão. In: *Revista de filosofia princípios*. V.20, n34, 2014, p. 239-252, ISSN-1983-2109, pp. 241-250.

49 Ainda em atividade, esta revista alemã especializada em música foi fundada por Robert Schumann em 1834. Para mais informações, vide o sítio eletrônico da revista. Disponível em: <<https://musikderzeit.de/archiv/>>. Acesso em: 14/06/2020. Schumann ainda foi seu diretor entre 1834 e 1844 (GROUT, 2007, p.594-595).

50 BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: _____. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004a, pp. 163-167; BOURDIEU, Pierre. Os usos sociais das ciências. In: _____. *Os usos sociais da ciência*. Op. Cit, pp. 40-46.

tendo ocupado o cargo de *Kapellmeister* (regente) em várias cidades; e em longo prazo, no fortalecimento do antissemitismo, porque *O judaísmo na música* foi relançado em 1869, e na ocasião o autor estava confortável para assinar o seu próprio nome e anexou um complemento que mais se parece com uma carta aberta.⁵¹

Naquele momento, as artes românticas já possuíam grandes nomes na Alemanha, fossem judeus ou não, do tamanho ou maiores do que Wagner. São eles: Robert Schumann, Giacomo Meyerbeer, Friedrich Chopin (1810-1849), Johannes Brahms (1833-1897), Heinrich Heine, Hector Berlioz (1803-1869), Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Franz Peter Schubert (1797-1828) e Carl Maria von Weber (1786-1826). Em qualquer disputa em um dado campo, os membros podem fazer alianças com seus pares e agir contra os rivais, isso não significa necessariamente que todos são seus amigos ou inimigos, nem que devam competir apenas contra seus contemporâneos. Por exemplo, um membro atual de um campo querendo ser o melhor da história, como ocorre nos esportes, ele precisa enfrentar seus predecessores nesse jogo de forças, direta ou indiretamente, ainda que tenha admiração por eles.

Então, as chances de destaque diminuía diante daquele alto nível de competição entre os músicos, levando Wagner a atacar os artistas judeus, talvez, porque entendesse que estavam fragilizados e queria aproveitar o momento de aumento do antissemitismo na região. Na coletânea de textos *Gesammelte Schriften* (GS), no oitavo volume, Richard Wagner pareceria que sempre esteve ciente da essência de seus escritos e se orgulhava por serem polêmicos, além disso, chegou a reconhecer que

Um resultado notável da tensão enorme e, em si mesma, incômoda que essa última publicação [*Das Judentum in der Musik*] despertou foi que meus textos sobre arte, a partir desse momento, passaram a ser avidamente lidos, ou pelo menos comprados; algo que, na Alemanha, a não ser que o autor tenha sido recebido em um daqueles círculos literários ciosamente protegidos, parecer só ser possível através de um escândalo – como demonstra o presente caso – mesmo que involuntário.⁵²

Em alguma medida, o artigo contribuiu para a fama de Wagner que cresceu nitidamente a contar da recepção do ensaio, muito embora ele já praticasse uma crítica densa em forma de prosa em publicações de 1839 a 1841. Não é descartável, assim, que esse tipo de escrita tenha se tornado uma arma de combate e um meio para chocar em um futuro próximo. Schumann depositava muita confiança nas avaliações teóricas e precisão crítica de Wagner até *O judaísmo*, só que após o escrito que atacou Meyerbeer,

51 Além das publicações de 1850 e 1869, Wagner teria lançado *O judaísmo na música* em uma coletânea intitulada *Obras*, em 1873 (BRANDÃO, Jack; SERGL, Marcos Júlio. Richard Wagner e Adolf Hitler: política, música e antissemitismo. In: *Revista Lumen et Virtus*. Vol. IX, nº22, 2018, p. 235-260, ISSN-2177-2789; p.246).

52 GS VIII, 204 *Apud* MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 123.

ele foi afastado justamente porque “se considerava incomensuravelmente superior” ao seu alvo.⁵³ Entretanto, o diretor da revista em 1852, Franz Brendel (1811-1868), defendeu Wagner e assegurou que o objetivo da revista era divulgar os escritos dele, rememorando até uma alegação do músico que fica aberta a várias interpretações, de que: “A adesão decidida a um partido é, portanto, o novo princípio que invoco, uma luta decidida contra aquilo que não seja vital, uma oposição à rotina estúpida que frustra os esforços para se alcançar o melhor”.⁵⁴

Wagner detestava as comparações com Meyerbeer, mesmo que tenha sido uma amizade e uma das suas referências de outrora, como foi dito, mas houve também uma tendência em inferiorizar e criticar os músicos contemporâneos, que raramente elogiava. O compositor tinha muito mais respeito pelos músicos do passado do que pelos do presente, isso por conta de uma “luta encarniçada por reconhecimento” que expunha “exagerada arrogância”, em alguns casos era apenas “inveja profissional”, os seus pares foram “ignorados” ou “menosprezados”.⁵⁵

O clímax de Wagner e, conseqüentemente, de sua obra veio muito tardiamente com a construção do Teatro de Bayreuth, em 1876, com o auxílio do Rei Ludwig II da Baviera. O mais novo templo da música de então recebeu, no momento de sua inauguração, grandes nomes da música, jornalistas de vários países e reis e imperadores estiveram presentes. Inclusive Dom Pedro II.⁵⁶ Os métodos de composição e os propósitos de Wagner foram absurdamente consagrados assim como o compositor engrandeceu o romantismo com suas obras, o templo e os festivais que ocorriam em seu ambicioso teatro para pessoas que poderiam apreciar ou contemplar as belas-artes.⁵⁷

53 Ibid., pp. 123-125; 442.

54 1º de janeiro de 1852, p.37 *Apud* MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 125.

55 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 192-193.

56 O historiador brasileiro Vasco Mariz disse que Dom Pedro II era muito fã de Richard Wagner, desde os tempos de Zurique, como comprovaram as diversas cartas trocadas com o diplomata e filósofo Arthur de Gobineau (1816-1882). Ele compareceu em Bayreuth em duas ocasiões: na inauguração do teatro para ver a tetralogia *O anel dos Nibelungos*, mas acabou vendo apenas o primeiro ciclo, *O ouro do Reno* (WWV-86A); e depois no festival. Cabe ainda mencionar a curiosa história, fruto de uma manobra, em que Wagner por pouco não veio ao Brasil para tocar no Rio de Janeiro e quase compôs *Tristão e Isolde*, originalmente em italiano, e a dedicou ao Imperador (MARIZ, Vasco. Dom Pedro II e Wagner. *Ci. & Trop.*, Recife, v.19, n.2, 1991, pp. 249-256).

57 BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, das músicas e de sua arte*. Op. Cit, pp. 72-74; 118-125.

E O judaísmo na música, o que ainda nos revela?

No repertório artístico de Richard Wagner se encontram: o *Leitmotiv*, uma técnica de composição a partir de um “motivo” central ou conceito que rememorarão ou fazer uma alusão particular a um personagem, ideia, situação ou clima, com um trecho sonoro específico. O recurso se tornou muito comum no cinema, como exemplo, no filme *Tubarão* (1975), há um som próprio para indicar a ameaça do animal; conhecido também como “obra de arte total”, o *Gesamtkunstwerk* foi uma proposta estética e artística do autor, muito importante para seus dramas musicais, em que o compositor poderia mesclar muitas artes, de modo que a profundidade na obra fosse maior e cuja inspiração foi o antigo teatro grego; e músicas tais como a tetralogia *O anel dos Nibelungos* (WWV-86), *Tristão e Isolda* (WWV-90), *Rienzi* (WWV-49) e *Os mestres cantores de Nuremberg* (WWV-96). Em termos artísticos, essas contribuições enriqueceram muito as artes no geral, só que pelas vias políticas algumas são cercadas de polêmicas e expressaram bem, simbolicamente, os posicionamentos de seu compositor.

O nacionalismo, o liberalismo e, em especial, o antissemitismo em Wagner despontaram nas obras se alimentando do contexto de sua produção, praticamente suas músicas e ensaios teórico-musicais estão interligados e compartilham das mesmas inquietações. Os textos que evidenciam com mais clareza a passagem para um nacionalista preocupado com a essência alemã e contra os alienígenas, acabando de vez com suas inclinações liberais e revolucionárias, são: *Música do Futuro* (1860) e *O que é alemão* (1865-78).

Segundo Marcos Mesquita, muito em função de os monarcas não estarem mais contratando tanto os músicos, vários deles tiveram que tentar a sorte com um público diversificado e até desinteressado ou tiveram uma breve trajetória escrevendo para periódicos. Ao publicar *Música do Futuro*, Wagner queria se afastar de muitos textos que escreveu entre 1840-50, desdenhando-os, especialmente aqueles de cunho mais liberal e mostravam suas afinidades com o pensamento do filósofo hegeliano Ludwig Feuerbach (1804-1872). No ensaio de 1860, já mostrava um autor bem próximo às convicções de Gobineau e Schopenhauer, concretizava sua proposta estético-musical para o drama musical (iniciado nos ensaios anteriores) e recorrendo as tradições clássicas e aos mitos germânicos para compor e relacionar teatro e público. De modo que a imersão nas apresentações fosse maior.⁵⁸

O que é alemão? foi iniciado em 1865 e finalizado treze anos depois, no entanto, seu autor ainda não sabia dizer o que a questão significaria, principalmente para um

58 MESQUITA, Marcos. *Uma encruzilhada estético-musical: “Música do futuro” de Richard Wagner*. Op. Cit pp. 29-35.

alemão. Ao ler o ensaio percebe-se certa agonia ou mal-estar em não conseguir traçar o ser alemão, mas estava crente de que o *Deutsch* deveria ser merecido. O texto se torna marcante e revelador por mostrá-lo empenhado em tentar entender o ser alemão e alguns de seus corruptores históricos e mais maduro em suas discussões estético-musicais. Segundo o compositor, historicamente os termos *Deutsch* e *Deutsche* tiveram vários sentidos dentro e fora dos Estados germânicos, seus povos eram bem diversificados e apresentavam muitas essências que não permitiam que eles tivessem uma unidade, porém, possuíam um grande espírito que os tornavam fortes e adaptáveis às adversidades. Mostrou-se que desde o Império Romano aquelas terras foram sendo constantemente dominadas por estrangeiros, não possuíam poderes políticos significativos, sofriam com influências culturais externas que os desnaturalizavam e ainda tinham que conviver com os povos alienígenas: franceses, romanos, cristãos ‘judaizados’ e judeus.⁵⁹

De antemão é possível citar três personagens de seus dramas musicais cuja natureza remete a alguns estereótipos que faziam parte do imaginário social sobre os judeus à época. São eles: o nibelungo (anão) Mime, presente no terceiro ciclo de *O anel, Siegfried* (WWV-86C); o músico Beckmesser, de *Os mestres cantores*; e a amazona Kundry, em *Parsifal* (WWV-III). O recorte temporal demonstra que as três obras têm ligações com o exílio de Wagner, com os lançamentos dos ensaios *O que é alemão?*, *Música do Futuro* e às publicações de *O judaísmo na música*, isto é, boa parte do que Wagner escreveu nos artigos que julgou serem os elementos tipicamente judaicos são encontrados facilmente nas personagens. Em *Siegfried* (1851-1856), Mime é apresentado como um ser invejoso, não confiável e que tentou manipular o herói Siegfried (o ser alemão), morrendo pelas mãos deste. Beckmesser é diferente, esteve presente em todo o roteiro de *Os mestres cantores* (1845-1867), seria uma pessoa ardilosa, sem talento para as artes e foi humilhada em público durante um concurso quando não conseguiu interpretar a obra que roubou do protagonista. E, finalmente, em *Parsifal* (1857-1882), Kundry era uma figura que representava os impulsos mundanos, as provações a serem superadas e o desejo de viver em comunidade, pois estava à deriva.⁶⁰

O judaísmo na música, portanto, é um ensaio que mescla acontecimentos históricos e questões sociais banhadas por banalizações e mitologias políticas comuns

59 WAGNER, Richard. What is German? In: *Art and Politics: Richard Wagner's Prose Works*. Volume 4. Translated by William Ashton Ellis. 1895.

60 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 310-358; PATRIOTA, Rainer Câmara. Richard Wagner e o antissemitismo alemão. Op. Cit, pp. 248-250; BRANDÃO, Jack; SERGL, Marcos Júlio. Richard Wagner e Adolf Hitler: política, música e antissemitismo. Op. Cit, pp. 244-248.

socialmente em relação à comunidade judaica. Apesar de o ensaio focar inteiramente na discussão dos judeus na sociedade alemã, é possível agrupar dois grandes temas para fins analíticos: o simbolismo político dos judeus que evidencia a transição de um antijudaísmo religioso para um antissemitismo político-cultural; e o tema central, que é a inferioridade dos judeus, correspondendo à ampla maioria das páginas.

Começando pelo menor assunto, no ensaio, a luta pela emancipação judaica teria ares irônicos porque os judeus seriam mais do que livres, eles eram os governantes do mundo, cujo poder vem do dinheiro. O autor refere-se aqui aos judeus cultos, colocando-os como herdeiros dos *Hoffjuden* (judeus de corte), quando eles eram os “*Creditor of Kings*”. O problema não estaria no “quê” os judeus fazem, e sim no “como”, pois com o dinheiro os judeus poderiam tudo.⁶¹ Num primeiro momento, observou-se que Wagner recorreu ao imaginário social para reafirmar medos e estereótipos como uma ação política, e seriam dois: que os judeus são ricos e que haveria um complô judaico que domina o mundo e o controla através de forças ocultas. O imaginário social é, pois, um complexo de representações sociais com ação política, agindo sobre a coletividade por meio de símbolos e imagens geradas conforme a convicção de quem os usa. O imaginário pode se intensificar em momentos de incertezas, porém ele não deve ser entendido como fantasia, e sim como bem simbólico limitado e manipulável disposto socialmente.⁶²

Dentro deste quadro, dois exemplos bem claros podem ser citados. No primeiro caso, Raoul Girardet narrou a conspiração judaica como uma das mais fortes mitologias políticas dentro do imaginário social europeu na formação de um “sistema de crenças”. Para o historiador, um mito pode aparecer em momentos de crises ou de contradição, como o século XIX, é durável e repetitivo e tornou-se muito popular um romance que mostrava uma reunião macabra e misteriosa em um cemitério, no qual se fizeram presentes as doze tribos de Israel, lideradas pelo Grão-Mestre Caleb, cuja pauta era a dominação mundial pelo Povo Eleito. A história se torna horripilante devido à obediência a um ser invisível e grupos secretos articulando tramoias, gerando angústia, desconfiança e a ideia de corrupção, especialmente das tradições e valores morais. Pensaram, então, estar denunciando um complô obscuro “judeu-maçônico”, já que os judeus seriam estrangeiros e perigosos, imaginados como a figura “do vagabundo, do nômade que ronda as casas felizes” e consigo levariam os “animais imundos”.⁶³

61 WAGNER, Richard. Judaism in music. In: *The theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Translated by William Ashton Ellis. Vol.3, 1894, pp. 5-6; 8-9.

62 BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Anthropos – Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 296-299.

O segundo caso diz respeito a um ritual supostamente feito pelos judeus que remonta a tempos imemoriais, o *bloody libel*. Já que os judeus seriam íntimos das criaturas peçonhentas e da noite, eles mesmos seriam animalescos por promoverem rituais de canibalismo como parte de sua natureza. Para sua sobrevivência, teriam que beber o sangue cristão, de preferência de virgens, mas teria duas saídas para os tais hereges: purificação pelo fogo ou conversão ao cristianismo. Rememorando às cruzadas e Idade Média, o ódio aos judeus possuiu mais um caráter religioso (fé e batismo), o antijudaísmo, pois, conforme os seguidores do Novo Testamento, os judeus foram os verdadeiros responsáveis pela morte do Cristo (deicídio). O ódio teria aumentado no século XII pelos supostos rituais *bloody libels* contra crianças, ganhando outras motivações mais à frente pelos luteranos, usura e ganância, e se tornou étnico na modernidade contra o grupo social semita. “Assim, o antijudaísmo se torna propriamente o anti-semitismo, mas os preconceitos, estereótipos pejorativos e representações de raízes religiosas se mantêm mais ou menos inalterados”.⁶⁴

A transição de um medo religioso para um medo étnico esboçou claramente como que os judeus eram vistos na modernidade por uma parcela de europeus, inclusive como os traços religiosos nunca sumiram por completo do tempo moderno, capitalista e científico. Ora, com base nos mitos, é justamente pela carência de uma terra e sua natureza a maior parte do argumento em *O judaísmo* foi construído, quando tentou responder ao problema:

*We have to explain to ourselves the involuntary repulsion possessed for us by the nature and personality of the Jews, so as to vindicate that instinctive dislike which we plainly recognize as stronger and more overpowering than our conscious zeal to rid ourselves thereof.*⁶⁵

Por sempre falar na terceira pessoa do plural, não se sabe ao certo o que é o “nós”. A questão é que Wagner ao mencionar a emancipação judaica no ensaio o fez articulando um “nós” contra “eles”, uma espécie de cruzada ou luta heroica em nome da salvação do povo germânico, e redenção dos judeus. Para Wagner, o *Folk* (povo) estava acima da cultura e das artes, era o pilar que criaria o ser germânico em sua plenitude e o conectaria à sua terra. Então, a falta de raízes europeias do judeu, até do

63 GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 9-44.

64 GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 44-49; LUZ, Enrique. *O eterno judeu: anti-semitismo e anti-bolchivismo nos cartazes de propaganda política nacional-socialista (1919-1945)*. Op. Cit, pp. 35-40.

65 WAGNER, Richard. Judaism in music. In: *The theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Op. Cit, p. 5. Em tradução livre: “Temos que explicar para nós mesmos a repulsa involuntária que temos pela natureza e personalidade dos judeus, bem como justificar esse desgosto instintivo que claramente reconhecemos como mais forte e avassalador que nosso consciente zelo para nos livrar disso”.

judeu europeu, não o permitiria sentir amor pela terra em que estivesse muito menos entendê-la, só restando copiar sua singularidade. Não pertencendo ao *Folk*, o judeu seria o nômade, o alienígena, corruptor do próprio *Folk*, não seria capaz de sentir as paixões e as expressões – até como requereu o romantismo.⁶⁶

Segundo Friedrich Nietzsche (1844-1900), Richard Wagner era um fiel seguidor de Arthur Schopenhauer (1788-1860), de quem retirou até o desejo em defender a língua alemã contra a corrupção, não somente isso, “Também o ódio de Wagner pelos judeus é schopenhaueriano; nem se quer lhes sabe prestar justiça pela sua façanha mais considerável: pois foram eles os inventores do cristianismo”.⁶⁷ Sabe-se bem que o filósofo um dia adorou e posteriormente se opôs a Wagner, dedicando livros ao ‘mestre’ em sua homenagem ou o atacando, assim como criticava, e muito, a sociedade alemã, culpando-a por sua própria degeneração e não aos judeus. Por isso, ele é mais testemunha do que um autor que fez um exame tão confiável, embora fosse certo em enxergar uma importante inspiração filosófica⁶⁸ de Wagner.⁶⁹

E uma testemunha de máxima importância, diga-se de passagem, uma vez que foram longos anos de companheirismo, estando juntos nos momentos de maiores hostilidades contra Wagner, justamente no decorrer do recorte temporal do presente artigo. Sobre tal envolvimento, Domenico Losurdo⁷⁰ nos esclarece que, o jovem Nietzsche também era antijudeu, estava bem próximo a Richard e Cosina Wagner (filha de Liszt) e uma figura de liderança entre os wagnerianos na defesa do músico contra ‘imprensa judaica’ após as publicações de *O judaísmo na música*. Isso revela que as constantes tentativas de defesa foram movidas contra uma indignação de parte da comunidade judaica que foi imediata, que duraram anos e incomodaram demais o compositor.

Nietzsche parecia ser uma extensão de Wagner, declarou guerra aos corruptores e estrangeiros, deu-se a entender que judeus, franceses, otimistas, cristãos ‘judaizados’,

66 WAGNER, Richard. Judaism in music. In: *The theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Op. Cit, pp. 9-11.

67 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Jean Malville. 2ª Ed. São Paulo: Martin Claret, 2014, p. 96.

68 Outra referência filosófica e teórica ao antissemitismo wagneriano é o francês Arthur Gobineau. O filósofo fez parte de um quadro de pensadores que misturou o antissemitismo ao discurso racional, para não dizer científico, que pregava uma hierarquização de raças, como fez o darwinismo social. Gobineau se popularizou nas terras alemãs, em meados de 1850, com seus escritos raciais sobre a desigualdade humana, cujas ideias de miscigenação cativaram Wagner (LUZ, Enrique. *O eterno judeu: anti-semitismo e anti-bolchivismo nos cartazes de propaganda política nacional-socialista (1919-1945)*. Op. Cit, pp. 44-58; MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 33; 184-185; OELSNER, Mirian B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp. 27-28).

69 BURNETT, Henry. Povos e Pátrias: Wagner e a política. In: *Cadernos de Nietzsche*, 18, 2005; BRANDÃO, Jack; SERGL, Marcos Júlio. Richard Wagner e Adolf Hitler: política, música e antissemitismo. Op. Cit, pp. 240-242.

70 LOSURDO, Domenico. *Nietzsche, o rebelde aristocrata*. Trad. Jaime A. Clasen. – Rio de Janeiro: Revan, 2009 pp. 109-187.

gregos socráticos, filisteus, romanos e iluministas eram uma coisa só, os inimigos dos wagnerianos e de seu mestre. *O nascimento da tragédia* (1872) é um livro de Nietzsche que reflete muito a defesa de Wagner contra os judeus e pela causa germânica. Em muitos trechos da obra, segundo Losurdo, Nietzsche praticamente parafraseou *O judaísmo na música*, chegando a atacar indiretamente Mendelssohn e Meyerbeer, em especial. Compartilhava do temor pelo complô judaico (que ocorreria desde a Grécia Antiga), em que “para o Nietzsche desses anos, bem como para Wagner, jornalismo é, em última análise, sinônimo de judaísmo”.⁷¹

Nada obstante, é possível enquadrar o antissemitismo wagneriano em outra fonte, como parte integrante da ideologia mitológica transcendental defensora do Antigo Regime, a ideologia *Völkisch*. Wagner acreditou que pela *Völk* (Nação Alemã) poder-se-ia estancar a degeneração alemã e confrontar os filisteus corruptores que também atrapalhavam o fortalecimento da ópera nacional. Essa retaliação ideológica em Wagner pode ser somada a sua luta contra artistas rivais dando um aspecto diferente ao antissemitismo no total, pois houve motivações pessoais e profissionais; e em *O judaísmo*, os medos e os sentimentos de impotência do compositor transpareceram. Foi com a unificação alemã que a *Völkisch* engrandeceu, mesmo que sua existência datasse do final dos oitocentos, seus simpatizantes queriam um mundo mítico com camponeses puros, só que o empecilho era o povo judeu. Pela *Völk* acreditava-se que a cultura tinha uma alma, uma essência metafísica, o oposto da noção de civilização, não é à toa que a *Völkisch* lançou algumas das sementes que resultaram no Nacional-Socialismo.⁷²

Os antissemitas estavam crentes de que “Era só renunciando a seu judaísmo que os judeus podiam ser redimidos”.⁷³ Logo, uma assimilação com base na renúncia não era bem uma emancipação judaica em si, e sim uma dissolução do judeu, de sua cultura e religiosidade, em nome de uma suposta igualdade. E a esta proposição Wagner se mostrou favorável e um entusiasta, uma vez que ao final de *O judaísmo*, o autor trouxe à baila uma comparação entre o poeta romântico Heinrich Heine e Börne, possivelmente Karl Ludwig Börne (1786-1837), outro homem das letras judeu.⁷⁴ Wagner criticou bastante Heine,⁷⁵ acreditava que nem teria espaço na época de Johann

71 Ibid., p. 131.

72 OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp. 63-67; MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, pp. 174-176; 181-185.

73 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 182.

74 WAGNER, Richard. Judaism in music. In: *The theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Op. Cit, p. 14.

75 A comparação entre Heinrich Heine, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805) não foi feita apenas por Richard Wagner, mas por outros que acreditavam no potencial artístico de Heine ao

Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), e que os músicos judeus nem consideravam como artistas os poetas judeus.

Heine, conforme o autor, “*He was the conscience of Judaism, just as Judaism is the evil conscience of our modern Civilisation*”,⁷⁶ o que justificou a citação de Börne, porque esse escritor, nascido como Loeb Baruch, depois de muito tempo resistindo como judeu, se rendeu e abraçou sua “redenção” abandonando o judaísmo. Heine, pelo contrário, parece que se converteu ao cristianismo como uma mera formalidade, já que o poeta continuou com seus escritos carregados de pesadas críticas à sociedade alemã. Isso porque naquela época as conversões era uma etapa burocrática na ocupação de cargos liberais ou no Estado, talvez Heine se converteu como um pretexto, pois queria advogar.⁷⁷ Jürgen Habermas⁷⁸ afirmou que, o poeta detinha uma escrita repleta de ironia e sarcasmo e que, em função disso, sofreu com a censura instaurada pela Câmara de Frankfurt, em 1832, e com o exílio em Paris, onde faleceu em 1856. “Assim, por causa do conteúdo de seus escritos, Heine permaneceu, entre 1848 e 1945, um ‘outsider’” na Alemanha.⁷⁹ Heine e Börne foram líderes da Jovem Alemanha – que também sofreu com a censura em 1835 –, eram rivais e ambos tinham uma forma de escrever ácida que não poupavam nem aos judeus.⁸⁰ É bem possível que evocação Börne fosse também para provocar Heine por conta dos problemas entre eles. Por fim, nas últimas linhas do texto, Wagner convocou todos os judeus para seguir o caminho de Börne, para que todos juntos, pudessem se tornar um só povo ao lado dos alemães.

Os impactos dos judeus na sociedade alemã despertaram um misto de ódio e medo em parte da população, com Wagner não foi diferente. Em uma carta, recentemente leiloadada em Israel por US\$ 42 mil, arrematada por um judeu suíço, o compositor escreveu ao filósofo francês Edouard Schuré, em 25/04/1869, que estaria em andamento uma “corrosiva influência do espírito judaico na cultura moderna”, alertando-o sobre seus perigos, pois os franceses sabiam “muito pouco” sobre eles.⁸¹ Em outra carta, de

colocá-lo entre os “grandes poetas” (OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, p.49).

76 WAGNER, Richard. Judaism in music. In: *The theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Op. Cit, p. 14. Em tradução livre: “Ele era a consciência do judaísmo, tal qual o judaísmo é a má consciência de nossa moderna civilização”.

77 POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: a história do anti-semitismo III*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, pp. 221-231.

78 HABERMAS, Jürgen. *Heinrich Heine e o papel do intelectual na Alemanha*. Trad. Priscila Figueiredo e Luiz Repa. Caderno de Filosofia Alemã, 1997, pp.79-105.

79 Ibid., p. 87.

80 POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: a história do anti-semitismo III*. Op. Cit, pp. 337-342).

81 A venda da carta foi noticiada por muitos periódicos em 2018, como na *Véja* e no *Correio do Povo*. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/carta-antisemita-de-wagner-e-posta-a-venda-em-jerusalem/>>; <https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/carta-antisemita-de-wagner-%C3%A9-leiloadada-em-israel->

18/04/1851, endereçada a Franz Liszt, Wagner criticou os hábitos judaicos que o provocavam e esboçou uma ferida aberta em se tratando de Meyerbeer, quando, em Paris, foi protegido pelo ex-amigo, revelando “inseguranças e frustrações”.⁸²

Foi publicada, em 1869, uma versão revisada de *O judaísmo na música*, próximo a estreia de *Os mestres cantores de Nüremberg*⁸³ e também num período de relativa “calmaria” contra os judeus, visto que, entre 1848 a 1873, houve um processo de industrialização, crescimento econômico e as guerras de unificação, porém, a partir de 1873, uma forte crise econômica, motivada pelos fatores da calmaria, realimentou o antissemitismo. Em 1873, o jornalista nacionalista Wilhelm Marr (ex-revolucionário, hegeliano e ateu) criou o conceito político de antissemitismo, pauta que ele levou adiante na década seguinte ao seu periódico *Cadernos Antissemitas*. Nesse período, uma petição contendo 250 mil assinaturas, feita pelo *Movimento de Berlim*, chegou ao *Reich* querendo o fim da assimilação, resultando na expulsão de dezenas de milhares de judeus.⁸⁴ Talvez o músico relançou o texto para incentivar o ódio em um breve momento de “tranquilidade”, para convocar seus seguidores a verem a nova peça, rechaçar quaisquer críticas vindas da comunidade judaica ou tudo isso junto, mas ao certo é impossível dizer.

O fato é que, na maior parte de *O judaísmo na música*,⁸⁵ não trouxe respostas de o porquê que aqueles sentimentos alemães existiam, e sim apontou justificativas ao transferir as causas ao judaísmo, as razões de suas próprias mazelas. Ao tecer suas críticas mais gerais à linguagem, à estética e às artes judaicas, tomou-se como o maior exemplo Felix Mendelssohn, como se ele resumisse tudo. O “como” aqui também perpetuou, se não bastassem corromper a língua alemã, os judeus teriam criado o ídiche como uma cópia malfeita, que até o sotaque parecia irritar. Na música de concerto, mesmo tentando copiar o estilo alemão dos grandes gênios, Johann Sebastian Bach (1685-1750), Beethoven e Mozart, os judeus nem teriam competência para fazê-lo, porque não tinham os meios para entendê-los, como a expressão.

Faltava-lhes beleza também, o que era fundamental, seja na fala, ou na música, que refletia seu compositor e ali se encontraria o máximo da expressão da fala. Portanto, Mendelssohn seria tal qual aos judeus cultos que não sabiam refletir ou se expressar,

por-42-mil-d%C3%B3lares-1.259791». Acesso em: 14/06/2020.

82 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 183.

83 Ibid., p. 347.

84 POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: a história do anti-semitismo III*. Op. Cit, p. 356. OELSNER, Miriam B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp. 76-83; MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 183; ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Op. Cit, p. 78.

85 WAGNER, Richard. Judaism in music. In: *The theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Op. Cit, pp. 11-13.

agiam por instinto, assim, não sentiam o *Folk*. De algum modo, Mendelssohn corroboraria tudo o que se alegou, e ele “(...) *reduces these achievements to vague, fantastic shadow-forms*”,⁸⁶ isto é, os feitos dos gênios. E para não bastar, o músico judeu teria ainda colaborado para que os públicos das artes se transformassem em filisteus entediados, ele os enganou ainda no final das contas.

Felix Mendelssohn era neto do filósofo iluminista Moses Mendelssohn, então se enquadra no grupo dos judeus cultos também por sua carreira.⁸⁷ E assim, como Meyerbeer, Mendelssohn ajudou muito Richard Wagner como referência artística. No entanto, “A deslealdade do compositor para com um dos seus maiores benfeitores, o operista Meyerbeer, é bastante relatada pelos seus biógrafos e constitui um exemplo típico de sua relação doentia com os judeus”.⁸⁸ Por exemplo, em junho de 1840, Wagner recorreu a Meyerbeer para tentar ser aceito na Ópera de Paris, o que deu certo, ele foi apresentado ao então diretor da Ópera Léon Petit.⁸⁹ Com esse misto de medo, ingratidão e rivalidade, ele queria ocupar espaços, deixar o seu legado, e “não estava de forma alguma sozinho no seu desejo de ser encarado como o legítimo herdeiro de Beethoven”.⁹⁰

Para a filósofa Hannah Arendt, uma das pioneiras nos estudos do antissemitismo, existiram, pelo menos, três tipos de judeus: ricos, cultos e comuns, desde antes da unificação alemã, que receberam e reagiram à sua maneira tanto a emancipação, quanto o antissemitismo. Alguns interesses dentro da comunidade seriam conflitantes, até porque a forma como eram assistidos ou passavam despercebidos pelo Estado e sociedades variavam, essa questão poderia ser um dos motivos pelos quais Richard Wagner mal se lembrou dos judeus comuns em seu ensaio, apenas dos cultos. Muitos judeus, independente do grupo, pouco souberam avaliar os riscos que estavam correndo, isso se justificaria, segundo Arendt, devido ao fato de que poucos foram os judeus que se interessavam por estar dentro da política, preferindo, quando tinham, cargos dentro do Estado mais pautados na administração, finanças e diplomacia.⁹¹

Em sua versão expandida, *O judaísmo na música*.⁹² trouxe novas informações sobre os desdobramentos e efeitos desde a primeira publicação e alguns esclarecimentos. O

86 Ibid., p. 12. Tradução livre: “Reduz essas conquistas em vagas, fantásticas formas sombrias”.

87 OELSNER, Mirian B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit, pp. 53-61.

88 PATRIOTA, Rainer Câmara. *Richard Wagner e o antissemitismo alemão*. Op. Cit, p. 248.

89 MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Op. Cit, p. 148.

90 Ibid., p. 169.

91 ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Op. Cit.

92 WAGNER, Richard. Some explanations concerning “Judaism in music”. In: *The Theatre: Richard Wagner's Prose Works*. Volume 3. Translated by William Ashton Ellis. 1894b.

ensaio em si praticamente se manteve, a novidade mesmo se encontra em uma espécie de carta aberta à musicista e nobre polonesa Marie Muchanoff (1822-1874), para quem o autor deu algumas explicações. De imediato, Wagner comentou sobre as frequentes hostilidades que encontrou após 1850, inclusive da imprensa, considerando-se perseguido. Desse modo, nem todos os que adquiriram o texto do autor eram simpatizantes de suas concepções. Ele demonstrava sua cede por mudanças, ou libertação: “(...) *for I cannot hope to make my exposition quite intelligible, if I do not also throw the needful light on this yoke of the ruling Jew-society in its crushing-out of all free movement, of all true human evolution, among its kith and kin*”.⁹³

No documento não pareceu haver lamentações ou pedidos de desculpas, pelo contrário, a sua postura mostrou que ele apenas quis explicar melhor suas ponderações como um ser livre. Em meio às suas explicações há certas homenagens ou menções honrosas para seus aliados e críticas a aqueles que um dia demonstraram que seriam companheiros, mas lhe deram as costas. Um dos partidários lembrados foi Franz Brendel, falecido há cerca de um ano, que enquanto dirigiu a *Neue Zeitschrift für Musik* não somente o defendeu como também assumiu parte dos ataques de judeus e de alguns colegas do Conservatório Musical de Leipzig. Os quais Wagner concluiu como exagerados, já que colocavam Brendel em isolamento e tentavam contra a vida deste. O amigo e sogro Franz Liszt também recebeu uma generosa menção por estar sempre ao seu lado, disposto a sofrer com as hostilidades judaicas e sempre preparado para quaisquer adversidades. “*And thus it is that I assure you: — what Liszt has encountered, also, is a proceed of the workings of that article on ‘Judaism in Music’*”.⁹⁴

A explicação para o pseudônimo, um tanto quanto insuficiente, seria para que o leitor focasse no problema levantado, um texto teórico-técnico sobre a influência judaica na sociedade alemã, e não em seu autor. Todavia, o ensaio teria sido mal interpretado como um ataque pessoal, o que lhe garantiu até a fama de ser invejoso. Ele tentou se defender das acusações de judeofobia rememorando diversas críticas passadas às suas produções, mas nenhuma delas teria sido por qualquer postura anti-judaica. Afirmou, ao longo do texto, que as ofensivas contra ele seriam inveja e perseguições profissionais, uma vez que conseguiu enxergar o processo de decadência das artes e se prontificou em tentar barrá-lo. Em contrapartida, essa tentativa de defesa o contradisse, porque páginas à frente, Wagner lembrou que, há alguns anos, foi imensamente

93 Ibid., p. 5. Em tradução livre: “(...) pois não posso esperar tornar minha exposição bastante inteligível, se também não lançar a luz necessária sobre este jugo da sociedade judia governante em seu esmagamento de todo movimento livre, de toda evolução humana verdadeira, entre seus amigos e parentes”.

94 WAGNER, Richard. Some explanations concerning “Judaism in music”. Op. Cit, p. 9. Em tradução livre: “E então é o que lhe asseguro: — o que Liszt encontrou, também, é um produto do funcionamento daquele artigo sobre ‘O judaísmo na música’”.

criticado na Inglaterra pelo crítico musical da Revista *Times*, James W. Davison, por agir contra músicos da época devido ao judaísmo.

Foi lembrado que, “*In that essay upon Judaism I concluded by shewing that it was the feebleness and incapacity of the post-Beethovenian period of our German music-producing, that admitted of the commingling of the Jews therein*”.⁹⁵ Eduard Hanslick foi uma das pessoas mais reprovadas por Wagner, já que o crítico musical não teria tido a competência, supostamente autorreconhecida, de entender seus textos sobre análises estéticas. Até citou indiretamente o livro *Do belo musical* (1854), de Hanslick, e sua conclusão estética de que a beleza musical estaria nas obras de músicos judeus, como Mendelssohn. A imprensa ‘judaica’, Hanslick e, para uma grande surpresa, Robert Schumann também receberam críticas por estarem do lado dos judeus nessa conspiração que domina os teatros, a política, economia e os jornais. Talvez isso explicasse, na visão de mundo do autor, a incapacidade dos judeus nas artes. Então, por meio de tramoias, poder e dinheiros eles conseguiriam algum destaque. Portanto, feitas suas pontuações, Wagner acreditou que a republicação de *O judaísmo na música* seria uma comprovação de que ele estava certo, dezenove anos depois, sobre o poderio da comunidade judaica sobre a sociedade alemã.

Conclusão

O antissemitismo nas terras germânicas ao longo do século XIX não foi homogêneo, o seu crescimento também não foi rápido ou uniforme e contou com a participação de várias linhas de pensamento político, teológico, intelectual e artístico. Nesse sentido, Wagner poderia ter sido só mais um no contexto, porém, não o foi, uma vez que suas posições dentro do campo artístico da música de concerto consagraram suas obras e escritos. O que colocou *O judaísmo na música* como um dos maiores símbolos e documentos sobre o antissemitismo, mesmo que o conceito só tenha surgido em 1873. Essas posições foram adquiridas com base em relações de poder, quando Wagner viu alguns de seus pares como inimigos, ele utilizou o antissemitismo como uma arma para questões pessoais.

O interesse por Meyerbeer iniciou em 1837 e pouco tempo depois Wagner mandou cartas a seu ídolo demonstrando grande apreço com elogios e pedindo, quase suplicando, por sua ajuda.⁹⁶ No entanto, desde 1842, já como protegido de Meyerbeer,

95 WAGNER, Richard. Some explanations concerning “Judaism in music”. Op. Cit, p. 10. Em tradução livre: “Naquele ensaio sobre o judaísmo, eu concluí mostrando que foi a fraqueza e incapacidade do período pós-beethoveniano de nossa produção de música germânica que permitiu a mistura dos judeus ali”.

96 POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: a história do anti-semitismo III*. Op. Cit, pp. 363-372.

Wagner em cartas a amigos criticava abertamente seu benfeitor, mas em público o elogiava. Em carta a Liszt, de 05/06/1849, ele afirmou o seu desejo de “praticar um pouco o terrorismo no domínio da arte”, tendo Meyerbeer como meta, além de convocar Liszt nessa empreitada, na qual “atiraremos de modo a fazer uma hecatombe de lebres”.⁹⁷ O músico alemão, portanto, planejou a criação desse terrorismo visando fama quase um ano antes de lançar *O judaísmo na música*, o seu capital simbólico. Depois disso, ele teria desenvolvido uma espécie de mania de perseguição judaica, conduzida por Meyerbeer, também como um plano para obter renome. Isso pode ser comprovado em uma carta à sua sobrinha Franziska, de 1852, em que disse que “Graças à estupidez de Meyerbeer, (...) subitamente tornei-me célebre em Paris (...). A perspectiva de uma luta terrível, mas importante e rica em promessas, com Meyerbeer, excita minha ... digamos: minha maldade”.⁹⁸

Desde a publicação original de *O judaísmo na música*, seu autor enfrentou revezes que o atormentaram por muito tempo, desde a oposição de Schumann às supostas hostilidades das quais foi alvo por parte da comunidade judaica, músicos e imprensa. Então, de modo algum, parte da comunidade judaica ficou inerte em relação às colocações wagnerianas, a reação praticamente foi imediata. Todo o fervor do círculo wagneriano, do qual Nietzsche fez parte, queriam demonstrar uma perseguição sofrida pelo mestre, reafirmando uma guerra que queriam travar contra os judeus, embora quisessem transparecer o oposto. As discussões teórico-técnicas e estéticas de Wagner, pelo menos em seu entender, eram isentas de qualquer ímpeto político ou antisemita, todavia, o que se verificou foi o contrário em suas músicas e textos. As cartas para Schumann e Hanslick, na década de 1840, podem ser consideradas os primeiros passos de Wagner contra Meyerbeer, uma oposição que perdurou e aumentou ao longo das décadas seguintes. Não seria exagero dizer que, *O judaísmo na música* foi um manifesto político, inicialmente muito alimentado pela antipatia a Meyerbeer, uma espécie de gatilho para que Wagner declarasse uma guerra pública à comunidade judaica e aos artistas judeus que compunham as artes românticas.

A comunidade judaica não apresentou uniformidade no decorrer do século XIX e os três grupos de judeus: cultos, ricos e comuns tinham suas respectivas reações e conclusões para a assimilação e no tratamento a Richard Wagner. No entanto, é um delicado terreno para cravar certezas ou exigir determinadas posturas deles, até porque se deve levar em consideração seus anseios, armas e quais mecanismos permitiam a ação

97 WAGNER *Apud* POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: a história do anti-semitismo III*. Op. Cit, p. 369.

98 J. KAPP, p.42 *Apud* POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: a história do anti-semitismo III*. Op. Cit, p. 372.

política dos judeus em um estudo de fôlego. No entanto, totalmente inertes não pareciam ser, pois até formaram partidos políticos e grupos de proteção ainda que tardiamente.⁹⁹ Em conformidade, James Loeffler¹⁰⁰ disse que, depois das publicações de *O judaísmo na música*, parte dos músicos judeus, com destaques para Lazare Samisky e Abraham Tzvi Idelsohn, desenvolveu uma modernização da arte judaica – mesmo que muitos tenham visto o antissemitismo como uma simples retórica. A reação de músicos judeus wagnerianos ou não, para o historiador, modificou as particularidades da moderna música judaica que ressoaram até o século XX, como no discurso de Martin Buber saindo em defesa da arte judaica durante o *Fifth Zionist Congress*, em Munique, em 1901.

99 ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Op. Cit.; OELSNER, Mirian B. P. Bergel. *A gênese do nacional-socialismo na Alemanha do século XIX e a autodefesa judaica*. Op. Cit.

100 LOEFFLER, James. Richard Wagner's "jewish music": anti-Semitism and aesthetics in modern jewish culture. In: *Jewish Social Studies*. 2009, pp. 13-23.