



O sexo de Orfeu

# O sexo de Orfeu

Slavoj Zizek\*

11

Artefilosofia, Ouro Preto, n.2, p.11-16, jan. 2007

Por que a história de Orfeu foi o<sup>1</sup> tema da ópera no primeiro século de sua história, quando foi registrada quase uma centena de versões? A figura de Orfeu pedindo aos deuses para lhe trazerem Eurídice de volta sustenta uma constelação intersubjetiva, que funciona como se fosse a matriz elementar da ópera, mais precisamente, da ária operística: a relação do sujeito (em ambos os sentidos do termo: como agente autônomo, e como sujeito ao poder legal) com seu Mestre (Divindade, Rei ou Senhora do amor cortês) é revelada através da canção do herói (o contraponto à coletividade encarnada no coro), que é basicamente uma súplica endereçada ao Mestre, um pedido para que ele mostre clemência, abra uma exceção, ou, diferentemente, perdoe ao herói sua transgressão. A primeira, rudimentar, forma de subjetividade é a voz do sujeito implorando ao Mestre que suspenda, por um breve momento, sua própria lei. Uma tensão dramática na subjetividade surge da ambigüidade, entre poder e impotência, que pertence ao gesto da graça, por meio do qual o Mestre responde à súplica do sujeito. Como na ideologia oficial a Graça expressa o supremo poder do Mestre, o poder de erguer-se acima da própria lei, somente um mestre realmente poderoso pode bancar a distribuição de mercês. O que temos aqui é um exemplo de troca simbólica entre o sujeito humano e seu mestre divino: quando o sujeito, o mortal humano, por meio de sua oferta de auto-sacrifício, ultrapassa sua finitude e alcança as alturas divinas, o Mestre responde com o gesto sublime da Graça, a prova última de SUA humanidade. Entretanto, este ato de graça é ao mesmo tempo marcado pelo sinal irreduzível de um gesto vazio e forçado: o Mestre, em última análise, transforma em virtude a necessidade, ao promover a ato livre o que ele, em qualquer caso, é compelido a fazer - se ele recusar clemência, corre o risco de que a respeitosa súplica do sujeito venha a se transformar em rebelião aberta.

Por essa razão, a proximidade temporal do aparecimento da ópera com a formulação cartesiana do *cogito* é mais do que uma coincidência fortuita: fica-se mesmo tentado a dizer que o movimento do ORFEU, de Monteverdi, ao ORFEU E EURÍDICE, de Gluck, corresponde ao movimento de Descartes a Kant. Gluck contribui com uma nova forma de subjetivação. Em Monteverdi, temos sublimação em toda sua pureza: depois que Orfeu se volta para lançar um olhar à Eurídice e assim perdê-la, a divindade o consola - verdade, ele a perdeu como uma pessoa de carne e osso, mas, de agora em diante, ele será capaz de discernir suas belas feições em toda parte, nas estrelas do céu, na cintilação do orvalho matinal... Orfeu é rápido em aceitar o lucro narcísico dessa reviravolta: ele fica enfeitiçado com a glorificação poética de Eurídice, que permanece diante dele - sucintamente, ele não ama mais, o que ele ama é a visão de SI MESMO exibindo seu amor por ela.

\* filósofo esloveno, professor do Instituto de Sociologia da Universidade de Ljubljana. É autor, entre tantos, de *Opera's Second Death* (Routledge); "Bem vindo ao deserto do real" (ed. Boitempo) e "O mais sublime dos histericos" (ed. J. Zahar)

<sup>1</sup> Foram mantidas, na tradução, as maiúsculas utilizadas pelo autor no original. [NT]

Isto, é claro, lança outra luz à eterna questão de por que Orfeu olhou para trás e assim pôs tudo a perder. O que nós encontramos aqui é simplesmente o elo entre pulsão de morte e sublimação criativa: o olhar para trás de Orfeu é um ato perverso *stricto sensu*, ele perde Eurídice intencionalmente para reconquistá-la como objeto de sublime inspiração poética (esta idéia foi desenvolvida por Klaus Theweleit<sup>2</sup>). Mas pode-se ir aqui, ainda um passo além? E se a própria Eurídice, sabendo do impasse de seu amado Orfeu, intencionalmente provocou sua virada? E se seu raciocínio fosse parecido com este: “eu sei que ele me ama; mas ele é potencialmente um grande poeta, este é seu destino, e ele não realizará esta promessa sendo feliz casado comigo – então a única coisa ética que posso fazer é sacrificar-me, provocá-lo a virar-se e perder-me, assim ele será capaz de tornar-se o grande poeta que está destinado a ser” – e então ela gentilmente começou a tossir, ou algo similar, para atrair a atenção dele... Exemplos são aqui inumeráveis: como Eurídice, que, sacrificando-se, i.e., provocando intencionalmente Orfeu para que ele se virasse, a olhasse e com isso a enviasse de volta ao Hades, liberta a criatividade dele e o deixa livre para perseguir a sua missão poética, Elsa, no LOHENGRIN de Wagner, também intencionalmente, faz a pergunta fatal e por isso liberta Lohengrin, cujo verdadeiro desejo, claro, é permanecer como o artista solitário, sublimando seu sofrimento com sua criatividade. A Brunhilde de Wagner, esta “sofredora mulher auto-sacrificada”, é aqui o exemplo extremo: ela deseja sua aniquilação, mas não como um meio desesperado de compensar sua culpa – ela a deseja como um ato de amor destinado a redimir o homem amado, ou, como o próprio Wagner colocou em uma carta a Franz Liszt: “o amor de uma mulher terna me fez feliz, ela ousou atirar-se em um mar de sofrimento e agonia para que pudesse ser capaz de dizer-me ‘eu te amo!’. Ninguém que não conheça toda sua ternura pode julgar o quanto ela teve que sofrer. Nós não fomos nada moderados – mas, como consequência, eu estou redimido e ela é afortunadamente feliz por estar ciente disso.” De novo, podemos descer das alturas míticas para a realidade burguesa cotidiana: a mulher está ciente de que por meio de seu sofrimento, que permanece invisível aos olhos do público, de sua renúncia pelo homem amado e/ou de sua renúncia a ele (as duas estão sempre dialeticamente interligadas, desde que, na lógica fantasmática da ideologia ocidental, é pela salvação de seu homem que a mulher deve renunciar a ele), ela tornou possível a redenção do homem, seu triunfo público e social – como a Traviata, que abandona seu amor e com isso torna possível sua [dele, nt] reintegração na ordem social.

Com Gluck, entretanto, a reviravolta é completamente diferente: depois de olhar para trás e por isso perder Eurídice, Orfeu canta sua famosa ária, “Che faro senza Euridice”, anunciando sua intenção de matar-se. Nesse ponto preciso, de total auto-abandono, Amor intervém e lhe dá Eurídice de volta. Essa forma específica de subjetivação – a intervenção da Graça, não como simples resposta à súplica do sujeito, mas como uma resposta que ocorre justo no momento em que o sujeito decide colocar sua vida em jogo, arriscar tudo – é a virada acrescentada por Gluck. O crucial aqui é o

<sup>2</sup> Conforme Klaus THEWELEIT, *Buch der Koenige, Band I: Orpheus und Euridice*. Frankfurt: Stroemfeld und Roter Stern, 1992.

elo existente entre a afirmação da autonomia subjetiva e a “resposta do Real”, a clemência mostrada pelo grande Outro: longe de serem opostas, elas repousam uma na outra, i.e., o sujeito moderno só pode afirmar sua autonomia radical na medida em que pode contar com o suporte do “grande Outro”, na medida em que sua autonomia é sustentada pela substância social. Sem dúvida este gesto de “autonomia e clemência”<sup>3</sup>, da clemência intervindo justo no ponto da afirmação do sujeito de autonomia total, é discernível através da história da ópera, de Mozart a Wagner: em IDOMENEU e SERAGLIO, o Outro (Netuno, Basha Shelim) mostra clemência justo no momento em que o herói está pronto a sacrificar sua vida; a mesma coisa acontece por duas vezes na FLAUTA MÁGICA (a mágica intervenção do Outro evita o suicídio de Pamina e o de Papageno); em FIDELIO, o trompete anuncia a chegada do Ministro justo no ponto em que Lenora coloca em risco sua vida para salvar a Florestan; até o PARSIFAL, de Wagner, no qual o próprio Parsifal intervém e redime Amfortas precisamente quando Amfortas pede para ser apunhalado até a morte por seus cavaleiros.

O que ocorre entre Monteverdi e Gluck é assim o *fracasso da sublimação*: o sujeito não está mais pronto a aceitar a substituição metafórica, a trocar “ser por significar”, i.e., a presença em carne e osso da amada pelo fato de que ele será capaz de enxergá-la em toda parte, nas estrelas e na lua, etc. Mais do que fazer isso, ele prefere tirar a própria vida, perder tudo, e é neste ponto, para responder à recusa à sublimação, a sua troca metafórica, que a clemência tem que intervir para prevenir a catástrofe total. Essa falência da sublimação é discernível também em outro nível. No início do ORFEU, de Monteverdi, a Deusa da Música introduz a si mesma com as seguintes palavras: “Io sono la musica...” - não é isso que logo depois, quando sujeitos psicológicos invadiram o palco, tornou-se impensável, ou melhor, irrepresentável? Seria preciso esperar até os anos trinta do século XX para que tão estranhas criaturas reaparecessem em cena. Nas “peças educativas” de Bertolt Brecht, um ator entra no palco e endereça-se ao público: “eu sou um capitalista. Eu irei agora abordar um trabalhador e tentar iludi-lo com minha fala sobre a equidade do capitalismo...” O charme desse procedimento reside na combinação psicologicamente “impossível” de dois papéis distintos em um e mesmo ator, como se uma pessoa da realidade diegética da peça pudesse também, de tempos em tempos, sair de si mesma e desenvolver até as últimas conseqüências comentários “objetivos” sobre seus atos e atitudes. Este segundo papel é o descendente do Prólogo, uma figura única que muitas vezes aparece em Shakespeare, mas que depois desapareceu com o advento do teatro psicológico-realista: um ator que, no início, entre as cenas, ou no final, se dirige diretamente ao público com comentários explanatórios, pontuando didática ou ironicamente a peça etc.<sup>4</sup> O Prólogo funciona assim, efetivamente, como a “*Vorstellungs-Repraesentanz*” freudiana: um elemento que, no palco, dentro de sua realidade diegética de representações, ocupa o lugar de um mecanismo de representação enquanto tal, introduzindo deste modo o momento de distância, interpretação, comentário irônico - e, por essa razão, teve de desaparecer com a vitória do realismo

<sup>3</sup> Conforme Ivan NAGEL, *Autonomy and Mercy*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

<sup>4</sup> “Prólogo” é a tradução adotada para “*prologue*”, e não deve ser entendido no sentido mais comum do termo, i.e., como parte introdutória da representação. O sentido aqui parece estar mais próximo do que os gregos denominavam *parabase*, uma parte característica da comédia grega antiga, situada mais ou menos no meio da peça, quando o coro suspendia a representação dramática e falava diretamente ao público. Por exemplo, nas *Nuvens*, de Aristófanes, uma coreuta dirige-se ao público nos seguintes termos: “Espectadores, por Dionísio, que me criou, quero dizer-vos francamente a verdade”, etc. ARISTÓFANES, *Nuvens*, em Jaime BRUNA (Org.), *Teatro Grego*. São Paulo: Cultrix, 1964. (Nota da tradutora).

psicológico. As coisas são aqui ainda mais complexas do que em uma versão ingênua de Brecht: o efeito estranho do Prólogo não decorre do fato de que ele “perturbe a ilusão do palco”, mas, ao contrário, do fato de que ele NÃO a perturba. Apesar de seus comentários e do efeito de “estranhamento” destes, nós, os espectadores, continuamos ainda capazes de participar da ilusão do palco. E é assim que se pode também situar “c’est moi, la vérité, qui parle”, de Jacques Lacan, em “La Chose freudienne”<sup>5</sup>: como a mesma emergência chocante de uma palavra, vinda de onde não se poderia esperá-la - é a própria Coisa que começa a falar.

Com Gluck, o objeto não pode mais cantar, mas isso não é tudo: essa mudança concerne não apenas ao conteúdo, mas, ainda mais radicalmente, à própria textura musical. Com o Romantismo, a música muda seu papel: ela não é mais um mero acompanhamento da mensagem enviada pela palavra, ela contém/expressa uma mensagem própria, “mais profunda” do que a falada. Foi Rousseau quem primeiro articulou claramente o potencial expressivo da música enquanto tal, quando ele reivindicou que, ao invés de meramente imitar as feições afetivas do discurso verbal, à música deveria ser dado o direito de “falar por si”. Em contraste com o discurso verbal enganoso, na música, parafraseando Lacan, é a própria verdade que fala. Conforme Schopenhauer, a música presentifica/expressa a Vontade numenal, enquanto a fala permanece limitada ao nível das representações fenomênicas. Música é a substância que expressa o núcleo verdadeiro do sujeito, o que Hegel chamou de “Noite do Mundo”, o abismo da negatividade radical: com a mudança do sujeito iluminista do *logos* racional para o sujeito romântico da “noite do mundo”, i.e., com a mudança da metáfora para o núcleo do sujeito do Dia para Noite, a música se transforma no suporte da mensagem verdadeira para além das palavras. Aqui encontramos *das Unheimliche*: não mais a transcendência externa, mas, seguindo a virada transcendental kantiana, o excesso de Noite no coração mesmo do sujeito (a dimensão do “Undead”), o que Tomlison chama de o “outro mundo interno que marca o sujeito kantiano”<sup>6</sup>. O que a música expressa não é mais a “semântica da alma”, mas o fluxo numenal subterrâneo de gozo, para além da significatividade lingüística. Essa dimensão numenal é radicalmente diferente da Verdade divina pré-kantiana: é o excesso inacessível que forma o próprio núcleo do sujeito.

Com Gluck, entramos então no universo romântico da abissal Vida interior, o universo no qual a sublimação clássica não funciona mais, no qual as coisas (e noções) não podem mais cantar. Entretanto, Gluck não é o fim da história: ele permanece na primeiríssima gestação do Romantismo. No meio do século XIX, os próprios excessos românticos foram domesticados, o estandarte burguês do “realismo-psicológico” estabeleceu seu reino, e, nessa nova era, a própria versão de Gluck não funciona mais. Parafraseando Marx, o que foi uma tragédia repete-se como comédia, i.e., só pode ser encenada como opereta cômica, e essa opereta cômica efetivamente existe - é ORPHEE AUX ENFERS (ORFEU NOS INFERNOS), ópera bufa em dois atos, de Jacques Offenbach (1858, libreto de Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy). A “Música” de Monteverdi

<sup>5</sup> Jacques LACAN, *Écrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966, p. 409.

<sup>6</sup> Gary Tomlison, *Metaphysical Song*, Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 94.

aparece aqui como a Opinião Pública, que se dá a conhecer desde o início. Eurídice, infeliz no casamento com Orfeu, cuja prática de violino ela não pode suportar, tem um amante, o fazendeiro Aristeu. Orfeu armou uma armadilha para ele colocando cobras em um mihlar, mas é Eurídice quem vai passear lá, é mordida e morre. Aristeu transforma-se em Plutão, Deus do Inferno, de modo que ela não fica infeliz em ir com ele. Orfeu, bem livre dela, seria suficientemente feliz não fosse pela Opinião Pública, que insiste em que ele deve trazê-la de volta do Hades. No monte Olimpo, Vênus, Cupido e Marte estiveram fora durante a noite. Eles estavam justamente em casa quando o chifre caçador de Diana acorda-os abruptamente. Júpiter fica contrariado com seu comportamento e convoca Plutão reclamando de sua abdução de uma mortal. Os deuses então se rebelam contra a hipocrisia de Júpiter, e relembram suas próprias escapulidas. Opinião Pública chega, junto com Orfeu, e Júpiter diz a Plutão para devolver Eurídice. Plutão retorna ao Hades com Júpiter, e o último, da maneira sugerida por Cupido, entra como uma mosca pelo buraco da fechadura no quarto onde Eurídice estava mantida sob guarda. Ele sugere que eles poderiam fugir juntos para o Olimpo. Há uma festa no Hades, e Júpiter deseja levar Eurídice consigo. Cupido recorda-lhe que Orfeu está a caminho, estreitamente ligado à Opinião Pública, e sugere-lhe a solução: Júpiter deve permitir a Orfeu levar Eurídice de volta, desde que ele não olhe para trás enquanto ela o segue. Orfeu não olha até que Júpiter emite um raio trovejante que se choca com ele. Alegrementemente, ele perde Eurídice, que se transforma em sacerdotisa de Baco, deus do vinho.

A referência irônica de Offenbach a Gluck é clara – o *can-can* dos espíritos acima é uma óbvia paródia enfraquecida da serena Dança dos Espíritos Abençoados de Gluck. É assim, então, como se pode entender a versão de Hector Berlioz do ORFEU, de Gluck, que foi apresentada em 1859, exatamente um ano depois da paródia de Offenbach: o problema é, de novo, como evitar que a obra escorregue para o ridículo, como garantir que ela será experienciada como “séria” e “convicente”. Se Gluck é a resposta para o fracasso da simbolização, para o novo universo no qual objetos e idéias não podem mais cantar diretamente, então a versão de Berlioz é a resposta aos novos tempos de “realismo-psicológico”, nos quais o espetáculo patético de uma ópera cortês só pode parecer ridículo. E o fato de que, mesmo hoje, a versão de Berlioz permanece como o standard, muitas vezes mais apresentada, é uma indicação clara do quanto a ideologia do “realismo-psicológico” continua a dominar.

Talvez o melhor caminho para detectar o que está em jogo nessas mudanças seja acompanhar as trocas da voz que canta Orfeu, na ópera de Gluck. Na versão original (pequena e cerimoniosa, por ocasião de uma coroação na corte), era um *castrato*; para uma montagem de 1769, em Parma, o próprio Gluck reescreveu esta parte para um soprano; finalmente, na versão, retrabalhada em toda a extensão, para apresentação em Paris, em 1774 (estilo Grande Ópera para público numeroso, com acréscimos de prelúdio e balé), Orfeu foi cantado por um contrateno. Quando Berlioz encurtou novamente a ópera tornando-a menor, ele reescreveu Orfeu para um contral-

to/*mezzosoprano*<sup>7</sup>. À primeira vista, isto só pode parecer estranho: por que não fixar para contratenor? Se a proposta de Berlioz fosse recolocar Orfeu em seu “estado natural”, o que pode ser mais “inatural” do que voltar à tradição clássica de mulheres cantando papéis masculinos? Por que a discrepância sexual sobreviveu, na era da “naturalização” burguesa?<sup>8</sup> Há apenas uma resposta consistente: porque na grande era da ideologia burguesa, o gesto de se oferecer para o auto-sacrifício, representado por Orfeu no ponto alto da ópera, só pode ser concebido como feminino - não é mais compatível com a dignidade do homem representá-lo. Desrespeitando a identidade oficial da pessoa que o apresenta no palco, a verdade psicológica do gesto é feminina, daí por que a voz (que deveria seguir a verdade “interna”, não a verdade visível do que tem lugar no palco) deveria ser feminina - é como se Berlioz seguisse uma conhecida piada das comédias do século XVIII, quando uma esposa pega seu marido na cama com uma amante, ele nega o óbvio e acrescenta: “em quem você acredita, em seus olhos ou em minhas palavras?” A resposta implícita é, evidentemente: se você me ama verdadeiramente, acreditará em minhas palavras - e Berlioz pede-nos o mesmo, para não acreditarmos em nossos olhos, mas no que a voz nos diz. Este, então, é o ponto chave: ainda que Berlioz retorne à tradição clássica de mulheres cantarem papéis masculinos, ele o faz por uma razão exatamente oposta: não para seguir uma tradição ritualizada, mas no interesse da verdade psicológica interior - necessitamos de uma prova mais contundente da eficiência material da ideologia?

Isso significa que, para romper a moldura ideológica, dever-se-ia simplesmente retornar à constelação “natural” de um homem cantando um papel masculino? Mas, e se houver uma opção mais radical - talvez uma idéia para uma nova montagem: apresentar Orfeu e Eurídice como um *casal de lésbicas*? E se *esta* for a razão pela qual seu amor está condenado ao fracasso? Então por que não poderíamos considerar Berlioz mais seriamente (e literalmente) do que ele mesmo estava pronto a fazer e, abertamente, encenarmos a forte “verdade psicológica” que ele desenvolveu?

Tradução. Imaculada Kangussu  
Revisão. Gilson Iannini

<sup>7</sup> Pode-se acrescentar que atualmente, na Alemanha, Orfeu é muitas vezes cantado por um barítono.

<sup>8</sup> Interessante é encontrar um dos últimos casos desta disparidade sexual na obra de ninguém menos que o próprio Wagner, em cujo RIENZI, Adriano, um dos personagens principais, é cantado por um *mezzosoprano*.