

a Oswaldo Giacoia, mestre e amigo

Introdução: o Festival de Bayreuth

[...] mas também acontece de um homem muito forte golpear, sem efeito, uma pedra dura;

um eco breve e estridente, e tudo passa.

Nietzsche, *Richard Wagner em Bayreuth*, §1

O trecho acima faz parte dos primeiros movimentos da *IV Consideração Extemporânea, Richard Wagner em Bayreuth*, de 1876 (WB, nas citações e notas). Foi nesses termos que Nietzsche resumiu suas impressões sobre o primeiro ciclo de apresentações da obra de Richard Wagner no festival wagneriano na cidade de Bayreuth: os dramas musicais do amigo sendo tratados como um produto de entretenimento – ainda que Nietzsche não use esse termo. Essa incompreensão entre o que Wagner exibia e a forma como a sua obra foi recepcionada no palco do teatro, o *Bayreuther Festspiele*, expõe esse olhar idealizado que Nietzsche criou da Alemanha, no ambiente “ditirâmico” entre o final da década de 1860 e o final da década de 1870, momento ainda profundamente influenciado por livro mais arrojado, *O nascimento da tragédia*. Idealizado porque ele acreditava que o público de arte se elevaria à dimensão de uma platéia ateniense e recepcionaria a complexa ópera wagneriana com total interação e entendimento. No entanto, o

que ele viu em Bayreuth foi um desfile de autoridades e de pessoas da aristocracia e da nobreza, desembarcando dos lugares mais recônditos – como a comitiva do Brasil, representada pelo imperador e seu séqüito –, totalmente alheias ao sentido real do empreendimento.¹

É claro que ele teve uma decepção muito grande ao notar que o evento ganhara ares oficiais; porém, o relato de Nietzsche é mais do que um documento histórico sobre aquele momento-chave da história cultural da Alemanha. O ensaio é, de muitas formas, uma extensão de *O nascimento da tragédia*, mas é também um texto de muitas tensões, o primeiro momento onde se identificam os problemas que, pouco tempo depois, o fariam afastar-se radicalmente de Wagner: “Wagner passava por fundador de uma nova civilização mediante uma renascença da tragédia grega [...]. O jovem Nietzsche também se sacrificou a essa tese, no livro *Nascimento da tragédia do espírito da música* e no ensaio ‘Richard Wagner em Bayreuth’, antes de tornar-se antiwagneriano” (Carpeaux 6, p. 309).

Apesar desse teor crítico, não se encontra nesse texto, ao contrário do que o próprio Nietzsche afirmou no *Ecce Homo*, uma ruptura definitiva com Wagner. Ele não foi escrito para ser um texto de transição, uma preparação para a assim chamada segunda fase de sua obra, identificada com a publicação de *Humano, demasiado humano*, mas acabou tornando-se uma ruptura, menos por seu conteúdo do que pelo desdobramento do festival. Mazzino Montinari afirma que Wagner, após receber o ensaio, se referiu a ele como “monstruoso” (*ungeheuer*) e teria dito: “Me pergunto como ele faz para saber todas essas coisas sobre mim”. Ao que parece, Wagner leu o ensaio apenas como um elogio, ao que Montinari acrescenta:

¹ Há uma vasta bibliografia sobre o Festival de Bayreuth, mas merece destaque o relato biográfico que Curt Paul Janz faz do ambiente entre os dias que antecedem a chegada de Nietzsche à cidade e o momento de sua despedida. Janz é um especialista no tema “Nietzsche e a música”, tendo sido responsável pela organização do volume *Der musikalische Nachlaß*, e também pela redação de muitos artigos sobre as relações de Nietzsche com a música. Ver também Coelho 8, pp. 230-3.

Essa monstruosidade era devido certamente ao fato, negligenciado largamente pela pesquisa acadêmica sobre Nietzsche e sobre Wagner, de que aquela *Extemporânea* era, também, um completo mosaico de citações ocultas das óperas de Wagner, quer dizer, Wagner era descrito a partir do próprio Wagner; mas era também um espelho para o próprio Wagner em Bayreuth, quase como se Nietzsche dissesse ao amigo: “Tu és isso, tu disseste que eras isso, e eu sei novamente hoje”. (Montinari 12, pp. 15-6)

O texto era uma espécie de manifesto pró-Wagner, possível e justificável apenas com o advento de Bayreuth. No entanto, distribuído ao público durante os dias do ciclo de concertos, não chegou a ser comentado nem mesmo por Cosima, mulher de Wagner e admiradora confessa de Nietzsche, que nunca deixou de expressar esse apreço em seus diários, onde descreve com detalhes os dias passados em Tribtschen, então residência dos Wagner.

Além disso, grande parte do texto está destinada a mostrar como a obra de Wagner aponta na direção de um renascimento das artes tendo a Alemanha como berço. Essa *Extemporânea* é muito importante para que se possa compreender o papel dos escritos sobre música da década de 1870, pois Nietzsche trabalha novamente sobre os aspectos técnicos da ópera de Wagner, com um olhar bem mais amadurecido do que aquele do livro de estréia. Pode-se afirmar que o texto é um outro “tratado wagneriano”, ainda mais radical que *O nascimento da tragédia*, mas dotado de uma intensidade diferenciada; Bayreuth parece materializar tudo o que Nietzsche idealizou quando escreveu o livro de 1871, com toda aquela devoção pela Alemanha, com toda a crença em Schopenhauer, Kant, Bach, Beethoven e Lutero; é onde Nietzsche também vislumbra o público de forma distinta de Wagner, e diagnostica aquele ponto inconciliável entre uma música que deve servir de guia para o centro do sentimento popular e uma receptividade estéril, que não sente na audição dos dramas uma ponte para o que ele vai chamar de *consciência trágica*.

O problema do público de arte está sempre presente, desde os primeiros textos de Nietzsche sobre música. Aqui, ele julga que Wagner acreditava em sua obra tanto quanto em seu público de Bayreuth, e cita o discurso solene que o maestro proferiu dizendo que só essas pessoas poderiam compartilhar de sua música, pois só esse público o compreenderia. Nietzsche relembra com alegria o momento da colocação da pedra fundamental do teatro, no dia 22 de maio de 1872, quando conheceu Malwida von Meysenbug, então amiga íntima dos Wagner; porém, parece não crer que o público possa, naquele momento, responder à altura de tão grande empreendimento. Afirmar que esse texto amplia as inclinações do livro de estréia não deve causar nenhuma estranheza, pois são os mesmos impulsos que lhe dão forma:

Sobre tal empreendimento, como o de Bayreuth, não houve nenhum presságio, nenhuma transição, nenhuma mediação; o longo caminho para a meta e a própria meta, ninguém conhecia, a não ser Wagner. Esta é a primeira circunavegação no império da arte: na qual, como parece, não apenas uma nova arte foi descoberta, mas a própria arte. Todas as artes modernas até hoje são por isso, enquanto artes solitário-atrofiadas ou luxuosas, pouco a pouco desvalorizadas; também nossas incertezas e mal-organizadas lembranças de uma arte verdadeira, que nós, modernos, tínhamos desde os gregos, deveriam então descansar em paz, na medida em que agora elas próprias não possibilitam mais iluminar uma nova compreensão. (WB §1, KSA, I, p. 433)²

Essa imagem da “circunavegação” (*Weltumsegelung*) indica mais do que a busca da arte grega renovada: indica o descobrimento da

² Salvo indicação contrária, a tradução do texto da *IV Consideração Extemporânea*, dos fragmentos póstumos e das cartas é de minha autoria; utilizo as abreviaturas adotadas nos *Cadernos Nietzsche* (Discurso Editorial-USP), acompanhadas das referências na edição crítica Colli/Montinari, segundo o padrão autor, volume, página. Agradeço ao amigo Ernani Chaves (UFPA) pela revisão da tradução.

“arte mesma” (*Kunst selber*). O Festival de Bayreuth é o templo onde Nietzsche quer encontrar o maior dos acontecimentos da cultura alemã: seu renovado espírito estético. Esse mito renascido deveria ser capaz de expulsar aquele olhar crítico que contaminou o público, deveria ser um repúdio ao culto da ilustração. Sua crítica ao Iluminismo indica uma tendência ainda muito intensa de privilegiar o fazer artístico em detrimento da ciência e dos afazeres acadêmicos, uma voz ainda embriagada de excessos. Ele ainda vai falar contra o *homem teórico*, como aquele que é o oposto do *ouvinte estético*. De muitas formas, ele ainda está à procura de uma transcendência através da música: “Só no momento em que ouvirmos essa voz se nos apresentará também, em parte, o grande olhar que devemos fixar no acontecimento de Bayreuth, pois apenas nesse olhar consiste o grande futuro desse acontecimento” (WBs §1. KSA, 1, p. 434). Essa voz é a de Dioniso, o negador, o transfigurador, aquele que paira sobre o céu de Bayreuth como seu anjo e faz Nietzsche comparar Wagner a Alexandre Magno, como aquele que vai fazer a Europa e a Ásia beberem na mesma taça, mas agora na taça do vinho divino daquele que ainda é o discípulo do deus da música, Wagner, antes que o próprio Nietzsche assuma a ascendência.

Nesse texto o psicólogo Nietzsche também expõe o *caso Wagner* pela primeira vez, mas ainda não revestido daquela análise negativa que vai predominar nos escritos da década de 1880, nos quais prevalece a célebre crítica à decadência da música como uma decadência fisiológica. Em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche pretende indicar a origem do viés dramático da obra de Wagner em acontecimentos de sua infância e adolescência. Chama de fase “pré-dramática” (*vordramatisch*) essa que se manifesta antes da maturidade, e indica a genealogia de seu ímpeto maduro. De certa forma, ele se identifica com o maestro, na medida em que sua obra também se construiu dessas experiências pessoais; no entanto, é o ambiente não artístico onde Wagner viveu que parece impressioná-lo, pois essa “ausência de arte” não explicaria o desenlace futuro: “Quem olha

superficialmente nessa direção poderia pensar que ele teria nascido para tornar-se um diletante. O pequeno mundo sob cuja influência ele cresceu não era um ambiente dos mais agradáveis e recomendáveis para um artista” (WB, Ext. IV, §2. KSA, 1, p. 436).

Nietzsche falou com muita clareza dessa aura onde ele envolvia Wagner, aura que já havia sido forjada por um grande círculo intelectual e a que o jovem professor aderiu sem reservas. Quando Nietzsche comenta as *Extemporâneas* na autobiografia, afirma que o texto sobre Wagner é, na verdade, sobre ele mesmo: “Wagner em Bayreuth’ é uma visão de meu futuro” (KSA, 6, p. 320). É possível que se trate apenas de mais uma autocritica madura de escritos juvenis, mas isso não esgota esse ensaio, pois sua importância para o entendimento da formação de uma estética nietzscheana é inegável. Vejamos como Nietzsche entrou e como saiu do ciclo de concertos de Bayreuth.

Wagner como redentor

Há dois olhares de Nietzsche sobre Bayreuth. Um deles pretende apresentar Wagner, descrevê-lo: é quando Nietzsche travestido de psicólogo identifica traços da personalidade do compositor em seus personagens e onde, quicá pela primeira vez, identifica elementos de uma moralidade wagneriana; tal moralidade, acreditava Nietzsche àquela altura, estaria sendo superada pela força de sua música. Mas ele não parece ver o amigo da mesma forma que em Tribschen, quando se conheceram e tornaram-se amigos. Esse enfraquecimento pode estar ligado às esperanças que Nietzsche depositou no festival.

Nas cartas do período que vai dos dias em Tribschen até a despedida de Bayreuth, se vê claramente que Nietzsche escancarava a fundação do teatro com uma imagem idealizada. Essa imagem não era compartilhada pelo maestro, pelo menos no sentido de compreender o festival como um evento esteticamente revolucionário, embora, a seu modo, o fosse; mas eram revoluções distintas: a de Wagner no plano

da forma e a de Nietzsche no da cultura. Esse distanciamento não parece ter sido sentido naquele momento, talvez devido à identidade que eles construíram naqueles dias de convívio familiar tão intenso. É essa fortuna epistolar que fornece a melhor imagem desses momentos. O trecho a seguir faz parte de uma carta escrita a Wagner pouco tempo depois da primeira visita à casa de Wagner e Cosima:

Há muito tempo tive a intenção de expressar, pelo menos uma vez, sem nenhuma vergonha, qual o grau de gratidão que sinto diante de vós, porque, de fato, os melhores e mais sublimes momentos de minha vida estão ligados ao seu nome e eu conheço apenas ainda um homem, que é sua grande alma gêmea, Arthur Schopenhauer, em quem penso com a mesma veneração, sim, com *religione quadam*. (KSB, 3, p. 8)

Essa idolatria irá percorrer toda a década de 1870. Janz tem um bom comentário sobre esse momento:

Richard Wagner em Bayreuth é um escrito profundamente sério, e não exagerou Nietzsche quando, ao redigi-lo, teve a consciência do seu risco. Muito porque se aproximava de Wagner exigindo que ele correspondesse à imagem aqui composta, ter as características, a grandeza de ser o criador de uma nova cultura ou, pelo menos, de querer sê-lo, quer dizer, de ser, em suma, como o modelo que – por cima e apesar das dúvidas que há muito tempo o assaltavam ele esboçava. (Janz, 10, p. 706)

O que ocorre, no entanto, é um atrito entre essa vocação revolucionária de Bayreuth e a realidade histórica do episódio. Curiosamente, Nietzsche não ataca Wagner frontalmente no texto. Para entender essa insistente deferência, é preciso analisar o modo como Nietzsche via o drama wagneriano àquela altura.

O tato com que ele critica a moralidade dos personagens parece querer defender o criador de suas criações, análise que vai sendo abandonada em textos posteriores. Wagner estaria se libertando de seus

personagens, onde aquela moralidade está profundamente arraigada: a obra e o criador estão separados aos olhos de Nietzsche. O teatro de Bayreuth seria um momento de revolução interior do compositor: “Tudo, não só o mito como a música também, participa dessa purificação e a expressa; no Anel dos Nibelungos encontrei a música mais moral que conheço” (WB §2. KSA, 1, p. 438). É inevitável não falar aqui dessa análise psicologizante – a bem da verdade, muito problemática – que Nietzsche faz de Wagner, pois ele simplesmente quer se sobrepor ao amigo, na ânsia de compreendê-lo e mesmo de justificá-lo. Se o mito que habita Wagner quer se impor sobre a obra moralizante, então ele estaria lutando contra si mesmo, o que indica a profundidade do conflito do próprio Nietzsche com a questão. Apenas tardiamente, ao se despedir de Bayreuth, ele começa a notar que Wagner estava totalmente de acordo com os caminhos que sua obra tomava, e que a consagração pública naquele momento mostrava que já não havia nenhuma intenção de reverter nada. Wagner compreende esse ápice como o auge de sua carreira, comportamento perfeitamente compreensível quando consideradas todas as dificuldades financeiras pelas quais ele passou.

Ainda assim, com o cenário claro, Nietzsche acredita tratar-se de um caso de *lealdade* aos processos revolucionários que estariam em andamento: “Por que [a lealdade, a lealdade desinteressada] ilumina-o mais clara e puramente, como o todo cujo segredo a palavra lealdade contém para o seu ser inteiro?” (WB §2. KSA, 1, p. 438). O sofrimento poderia ter desviado o maestro de seu caminho, mas Wagner teria superado tudo, tendo a arte como escudo. Essa idealização é uma das imagens mais recorrentes do texto:

Além disso, o acaso e a vida o incitaram a conquistar poder, brilho e o mais fogo prazer; ainda com mais freqüência atormentava-o a impiedosa necessidade de ter que verdadeiramente ganhar a vida: havia, por toda parte, grilhões e armadilhas. Como era possível, assim, conservar-se leal, íntegro? [...] Sobre a maior parte de sua vida até aqui paira uma pesada atmosfera; era como se ele tivesse perdido toda a esperança, não

esperando mais que um dia após o outro, e assim, de fato, não se desesperava, mas em nada mais acreditava. (WB §3. KSA, 1, p. 339)

O comentário posterior em *Ecce Homo* fica cada vez mais claro, quando Nietzsche fala de um Wagner que vivencia experiências análogas às dele: os sofrimentos, a superação de si, a luta contra os contemporâneos, tudo isso o remete à sua própria vida. Ou seja, quando fala de Wagner, é sempre como se ambos estivessem afinados sobre essa vontade de ultrapassar o mundo, como uma visão de futuro, a consagração de uma vida elevada. Mas somente Nietzsche estava compreendendo as coisas dessa forma. Apenas nos textos maduros ele chama Wagner de histriônico, de ator, mas *Richard Wagner em Bayreuth* pode ser invocado como o primeiro texto em que essa inclinação se manifesta de forma primitiva:

A vida de Wagner vista de muito perto e sem amor tem em si – para lembrar um conceito de Schopenhauer – muito de comédia, de uma comédia singularmente grotesca. Admitindo a si mesmo a grotesca falta de dignidade em períodos inteiros de sua vida, como, a partir disso, o sentimento poderia influenciar a vida do artista que mais do que qualquer outro pode respirar completamente livre no sublime e no supra-sublime: isso dá a pensar ao que pensa. (WB §3. KSA, 1, p. 441)

Com isso, quero mostrar que existem tensões, apesar da tendência em sobrevalorizar os ideais de Wagner. O tempo inteiro elementos críticos saltam do texto, mas Nietzsche parece se abster do confronto. Parece estar sempre numa linha fronteira entre o imperativo desejo de lhe ser útil como intelectual e a afirmação de suas próprias idéias sobre a arte. Ainda nessa linha biográfico-crítica, Nietzsche mostra como, da decadência de uma vida sofrida, ergueu-se um Wagner gigantesco, dotado daquelas condições extraordinárias de invenção e revolução. Curiosamente, Nietzsche fala desse momento de superação do passado a partir da capacidade intelectual de Wag-

ner, de sua “capacidade de aprender” (*Begabung des Lernens*), como bom alemão que era!

Nietzsche sempre elogia o poder que a obra de Wagner tem em permanecer fora da ilustração, quer dizer, fora daquela contaminação alexandrina; por outro lado, exalta a aquisição da alta cultura, certamente fazendo referência aos escritos de Wagner, recheados de referências gregas, filosóficas e literárias, sobre os quais ele diz: “eu não conheço nenhum escrito sobre estética tão revelador como o de Wagner” (WB §10. KSA, 1, p. 501). Essa admiração pela aquisição de conhecimento revela sua própria paixão intelectual, mas Wagner não é professor da universidade – por isso prevalece o caráter livre e independente de seus escritos. Wagner é retratado como um herói trágico. Por alguma razão os instintos estéticos não aparecem nesse texto, o que talvez seja um sintoma das modificações que estão em processo, mas o trecho abaixo contém muito daquela força apolínea com que se encerra *O nascimento da tragédia*:

O renovador do drama simples, o descobridor da posição das artes na verdadeira sociedade humana, o intérprete-poeta de concepções passadas da vida, o filósofo, o historiador, o esteta e crítico Wagner, o mestre da língua, o mitólogo e poeta dos mitos, que pela primeira vez selou um anel em torno da admirável e prodigiosa configuração mais primitiva e gravou nela os mistérios do seu espírito – que completude de conhecimentos ele teve de reunir, de abarcar, para poder tornar-se tudo isso! (WB §3. KSA, 1, p. 442)

Não parece haver dúvida quanto ao fato de que Nietzsche estava pensando, aqui, nos escritos teóricos de Wagner; ele o influenciou quase tanto quanto Schopenhauer, ou mais. Chamá-lo de filósofo revela apenas parte dessa admiração exacerbada. Mas que qualidade está vergonhosamente ausente na lista acima? Wagner é tudo, menos músico. Esse grave “esquecimento” está ligado à força da palavra, que no drama wagneriano é imprescindível; “maestro da linguagem”

(*Meister der Sprache*) talvez seja a imagem que melhor expresse essa tensão entre o que Nietzsche invoca como sendo a música dionisíaca suprema, superior e fonte geradora da poesia, e essa presença opressora do amigo Wagner, com seu drama falado³.

Tudo isso mostra que, embora esse texto desenvolva preocupações do livro de 1871, ele já está ligado à perspectiva de *Humano, demasiado humano*, onde esse ambiente revolucionário se impõe sem Wagner. No entanto, esse Wagner poeta é ainda um dionisíaco, que sabe converter o conhecimento alexandrino em drama instintivo, pois “nem como artista criador nem como artista militante foi desviado de seu caminho pelo saber e a ilustração” (WB §3. KSA, 1, p. 443).

Esse Wagner que domina o mito, a história e o tempo contém, em espírito, o medieval dentro de *Lohengrin* e a essência alemã em *Os mestres cantores*, sem, no entanto, deixar de ser sempre o senhor da “ação inovadora” (*erneuernden That*). A imagem de um Wagner revolucionário vai se formando, mas a incompreensão sobre essa imagem cresce na mesma medida, seja por parte de quem está ao lado dele nesse momento, seja por quem já estava em posição crítica contra o projeto da *obra de arte total*; por isso, a desesperança é muito forte em Bayreuth.

Não se está negando aqui o caráter revolucionário da obra de Wagner. Sua revolução foi estética, ele modificou profundamente a tradição da ópera alemã, transformando-a num modelo inovador, independente de influências estrangeiras (cf. Coelho 8, p. 225); contudo, não foi um revolucionário cultural, como queria Nietzsche, que chega a acreditar que os acontecimentos políticos em curso na Alemanha nada tinham a ver com os eventos do festival:

³ A esse respeito ver a tradução publicada nesta edição do fragmento póstumo 12[1], da primavera de 1871.

Mas, no geral, trata-se de um sintoma perigoso, quando o passado, principalmente, legitima a luta espiritual de um povo; é indício de relaxamento, de regressão e fraqueza; de tal maneira que os alemães se encontram hoje expostos de uma maneira perigosíssima a toda febre que se propague, por exemplo, a febre política. Tal estado de debilidade apresentam nossos eruditos na história do espírito moderno, em oposição a todos os movimentos reformistas e revolucionários; eles não se colocaram a tarefa mais orgulhosa, mas asseguraram uma felicidade prazerosa à sua maneira. Todavia, todo ensejo mais livre e viril que se dá passa diante deles – mas não a história mesma! Esta contém ainda muitas outras forças em si, como tais naturezas como Wagner advinham com precisão: mas antes de tudo, ela deve ser escrita, pelo menos uma vez, num sentido muito mais sério e rigoroso, a partir de uma alma portentosa e de modo algum não mais otimista, como sempre o foi até aqui, vale dizer, de uma maneira distinta de como foi feito até agora pelos eruditos alemães. Há algo de edulcoramento, de servil e de satisfação sem custo nos trabalhos desses eruditos, e o rumo das coisas lhes convém. (WB §3. KSA, I, pp. 444-5)

Esse trecho mantém a mesma concepção de história da *II Extemporânea, Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Wagner seria aquele que faz história reinventando o passado sem o aprisionar, descobrindo suas forças ocultas, como o mito recriado. O drama redivivo é a anti-história, a interrupção da marcha da teodicéia cristã, revolução filosófico-histórica por intermédio da música. Quando Nietzsche fala da redenção, ele pensa em Wagner e sua obra. Desencaminhar o mundo é dar-lhe outra tábua de salvação, não mais como uma promessa ascética, mas com o deslumbramento dos estados estéticos. Até o final da década de 1870, é assim que se configura o seu pensamento, embora haja transformações significativas no seu modo de compreender a música. Nesse momento, seu projeto filosófico maior, o da *transvaloração de todos os valores*, está ligado ao drama wagneriano por um laço inseparável. Por isso Wagner é

tratado como o filósofo que “atravessou, sem tremer, não somente o fogo de distintos sistemas filosóficos, mas também o vale do saber e da erudição, permanecendo fiel a seu próprio ser, que lhe pedia ações totais como multi-aglutinador e o fazia sofrer e aprender para poder levar a cabo essas ações” (WB §3. KSA, 1, pp. 445-6).

Essa identidade fica evidente na correspondência entre eles, como nessa carta de Wagner a Nietzsche:

Você, por exemplo, poderia assumir uma grande parte, de fato metade dos meus objetivos e, (talvez!) assim, cumprir o seu *próprio* destino. Pense só na triste figura que tenho feito como filólogo e no feliz fato de que você esteja aproximadamente nas mesmas condições em relação à música. Se você tivesse decidido ser músico, teria sido, mais ou menos, aquilo em que eu me teria tornado se me tivesse, persistentemente, agarrado à filologia. (*apud* Salaquarda e Borchmeyer 19)

Os dez anos em que Nietzsche se estabeleceu na Basileia compreendem precisamente esse ciclo que começa com o trabalho na universidade e vai até a despedida de Bayreuth – “período wagneriano” seria uma denominação perfeita: “Em Wagner eu reconheço um perfeito anti-Alexandre” (WB §4. KSA, 1, p. 447). Quando, em textos tardios, Nietzsche ironiza a frase-símbolo da *Sociedade Wagneriana de Munique*, “Redenção para o redentor”, presta contas – como parece ter feito a vida inteira – com sua própria impetuosidade juvenil. Na medida em que nos aprofundamos no texto da *IV Extemporânea*, tem-se a impressão de estar relendo *O nascimento da tragédia*, pois Nietzsche não ocultou em nenhum momento a linha de continuidade que o texto sobre Wagner tem em relação àquele livro. Novamente, as relações diretas entre a Grécia e a Alemanha são invocadas como se se tratasse de uma evolução cultural muito natural. Kant e os eleatas, Schopenhauer e Empédocles, Wagner e Ésquilo compõem a imagem das afinidades entre as duas civilizações que, agora, se re-encontram sob seus olhos: “A terra, que até então foi orientalizada

o bastante, anseia de novo a helenização” (WB §4. KSA, 1, p. 447); a imagem que Nietzsche constrói de Wagner é a única testemunha desse momento arrebatador:

[...] ele sujeita e une o que estava isolado, débil e frouxo; ele tem, se for permitida uma expressão médica, um poder *adstringente*; nesse sentido, figura entre as maiores forças culturais. Domina as artes, as religiões, a história dos distintos povos e, sem dúvida, é a antítese do poli-historiador, do espírito que se limita a juntar e ordenar, pois é um plasmador e animador do que é selecionado, um *simplificador do mundo*. Tal representação não nos deve induzir ao erro, quando se compara essa tarefa mais geral que fixou nele seu gênio com aquela outra muito mais limitada e próxima que agora, em primeiro lugar, se cultiva em nome de Wagner. Espera-se dele uma reforma do teatro; supondo que a tenha conseguido, o que teria feito com essa outra tarefa mais elevada e distante? (WB §4. KSA, 1, pp. 447-8)

O que traz o drama de Wagner ao projeto maior de Nietzsche é o fato de que a renovação do teatro arrasta consigo, ou deveria fazê-lo, o novo homem moderno. Contudo, essa outra tarefa, mais séria e profunda, não parece fazer parte dos planos do maestro. O atrito mais profundo entre as expectativas de Nietzsche e o sentido do Festival de Bayreuth para o seu idealizador é a noção de *entretenimento*. Principalmente na correspondência e nos textos do período “revolucionário”, Wagner parece partilhar com Nietzsche de todas as ambições em relação às transformações que a Alemanha precisaria sofrer; entretanto, a configuração do festival caminha em sentido contrário, o que deixa entrever esse choque entre o que Wagner pensava e o que Nietzsche efetivamente encontrou quando assistiu às primeiras encenações. Ele pensava o momento das artes na Alemanha do seguinte modo:

Uma estranha perturbação do juízo, uma avidez mal dissimulada de diversão, de distração a qualquer preço, considerações eruditas, serieda-

de e histrionismo com a seriedade da arte por parte dos executantes, um brutal afã de lucro de parte dos empresários, superficialidade e ligeireza por parte de uma sociedade que só pensa no povo bem distante dela, como se lhe fosse útil ou perigoso, e que corre a teatros e concertos, sem ser lembrado dos seus deveres – tudo isso, em seu conjunto, constitui a atmosfera pesada e perniciosa da situação atual da nossa arte [...]. (WB §4. KSA, I, p. 448)

Nietzsche presencia um momento importante, talvez uma transição, pois àquela altura surge a arte de massa, que contraria essa imagem quase utópica de uma apresentação moderna com base nos modelos da Grécia clássica. Há um misto de ingenuidade e devoção. No entanto, também como reflexo de *O nascimento da tragédia*, a imagem do povo volta como dantes: ele acredita ainda mais na sua força primitiva. Em Bayreuth, esse povo é o público – ou deveria ser, uma vez que o desfile de autoridades destoa da cena que Nietzsche havia idealizado. Ainda assim, ele crê que a revolução de Wagner se dá diante de um outro público, longe dos refinamentos superficiais e das críticas educacionais – “Ali encontrais os espectadores preparados e ungidos” (WB §4. KSA, I, p. 449). Ou seja, teria acontecido um *milagre* com a platéia de arte.

É importante que esse deslumbramento não oculte o que está por trás das máscaras: a arte de Wagner, enquanto expressão de uma música libertadora, está aquém da vontade que move o jovem Nietzsche; o entendimento que ele tem do poder do mito renovado não morre quando Wagner enfraquece ou se torna um *decadente*, como Nietzsche o tratará depois. O que ele esperava de Bayreuth está diretamente ligado ao extremo de seus pensamentos sobre a arte. Isso coincide com o início do período de desesperança que se segue, em que a arte gera domínios exteriores ao palco cênico e a música gera o encantamento pelo conhecimento. No texto da *IV Extemporânea*, está nitidamente descrito o papel futuro da música:

Para nós, Bayreuth significa a bênção da manhã no dia da luta. Não se poderia cometer mais grave injustiça conosco que a de supor que apenas a arte nos interessaria exclusivamente, como se ela fosse um remédio e narcótico para livrar-nos de todos os demais estados miseráveis. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth exatamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se lhes opõe como necessidade aparentemente invencível, contra o poder, a lei, a tradição, os convencionalismos e toda ordenação das coisas. (WB §4. KSA, 1, p. 451)

Ele fala como se houvesse uma unidade entre os “eleitos” que estão em Bayreuth. Salvo engano, apenas Nietzsche e talvez seu amigo muito próximo nessa época, Erwin Rohde, estivessem afinados a esse respeito. Toda essa euforia estava acompanhada da negação da ciência, ou melhor, da negação daquele tipo de ciência até então em voga, e que Nietzsche rejeitava de forma radical: a ciência herdeira do socratismo. Por isso, Wagner não representa a força da ilustração – embora a incorpore –, ele reflete sim os sentimentos populares. Numa leitura apressada, essa defesa da arte como única esperança pode ocultar toda a dependência do próprio Nietzsche em relação às conquistas do esclarecimento. Na verdade, sua obra é fruto direto das conquistas da ilustração, que ele quer tanto negar. Essa é uma característica da assim chamada primeira fase, ou primeira estética: a arte como única fonte de acesso aos domínios profundos da cultura. Nietzsche tem um vigor quase irresponsável, mas que lhe garantiu um lugar na história da estética – ainda que isso possa ser sentido de formas completamente antagônicas pelos intérpretes, no bom e no mau sentido.

Esse escrito sobre o Festival de Bayreuth contém o momento mais bem acabado dessa fase: “[...] as sombras sagradas se dissipam e a arte está outra vez ao nosso lado” (WB §4. KSA, 1, p. 451); essa sensação de estar possuído pela arte teria sido vivenciada em Bayreuth e deveria ser difundida por toda a Europa, para depois assumir características universais; esse parece ser o projeto inicial de Nietzsche.

che. Essa elevação estética do homem constitui o advento do que ele chamou de “consciência trágica” (*tragischen Gesinnung*), derradeira fase de seu sentimento e de seu pensamento juvenis em relação ao mundo:

O indivíduo deve ser consagrado a algo suprapessoal – isso quer a tragédia; ele deve desaprender a terrível angústia que lhe causam a morte e o tempo, pois já no instante mais fugaz, no menor átomo de sua vida, pode topar com algo sagrado, que compense toda luta e toda necessidade exaltadas, isto é, *o senso trágico*. E se toda a humanidade terá de perecer um dia – e quem deveria duvidar disso! –, então, ser-lhe-á fixada, como tarefa suprema para todo tempo por vir, a meta de crescer e se fundir em uma unidade e em uma comunidade, de tal modo que ela contraponha, *como um todo*, um *senso trágico* ao seu iminente declínio; nessa tarefa suprema reside todo engrandecimento dos homens; a partir do repudiar definitivo da mesma, resultaria o quadro mais sombrio que o filantropo poderia conceber diante da alma. Assim eu sinto isso! Não há mais que uma esperança, uma garantia para o futuro da humanidade: *que o senso trágico não pereça*. O mais triste lamento deveria ressoar igualmente por toda a terra, se os homens chegassem a perdê-la por completo; e, novamente, não existe nenhum prazer mais inefável que o de saber o que nós sabemos: como o pensamento trágico novamente nasceu no mundo. Pois esse prazer é totalmente suprapessoal e universal, um júbilo da humanidade diante da garantia de conexão e perduração do humano em geral. – (WB §4. KSA, 1, p. 453)

Mais uma vez, Nietzsche recupera a idéia de que a força suprema da música deve ser retirada do povo, ainda que isso não esteja dito literalmente no texto. Com ainda mais intensidade, é preciso compreender o fenômeno popular como o elo perdido que religará o homem ao *Uno-Primordial (Ur-eine)*, representado aqui pela noção de *consciência trágica*. Essa idealização de um retorno da civilização ao momento primordial por meio da música de Wagner é o últi-

mo fôlego do jovem Nietzsche. Nisso ele deposita toda a sua força juvenil, construída em mais de uma década de estudos e, é preciso mencionar, aventuras do pensamento. Mas essa mistura estava com dias contados.

Quando afirma, no *Ecce homo*, que os textos que levam o nome de Schopenhauer e de Wagner “no fundo falam apenas de mim”, ele presta contas consigo também, e admite: “O que hoje sou, onde hoje estou – em uma altura de onde já não falo com palavras, mas com raios –, ó quão longe disso eu ainda estava então! – Mas eu *via* a terra” (KSA, 6, p. 320). Ele não trata mais de justificar de suas liberdades juvenis; o texto já contém o germe da valoração do conhecimento, força central dos quatro livros seguintes: *Humano, demasiado humano I e II, Aurora e A gaia ciência*. Os vapores da ilustração e do esclarecimento já se apresentavam naquele momento; no entanto, o que o impedia de ver com e para além do conhecimento era sua crença na força do drama de Wagner. É quando vemos o quanto ele levou às últimas conseqüências sua idolatria:

Wagner situou o passado e a vida presente sob o raio de luz de um conhecimento que foi forte o bastante para permitir ver a uma distância insólita; é, por isso, um simplificador do mundo. A simplificação do mundo consiste sempre no fato de que o olhar do homem de conhecimento sobre o novo dominou, uma vez mais, a monstruosa multiplicidade e a desordem de um caos aparente e juntou em uma unidade o que anteriormente estava separado, como se fosse incompatível. Wagner fez isso, na medida em que encontrou uma relação entre duas coisas, que estranhas e frias, pareciam viver em esferas separadas: entre *música e vida*, e em todo caso, entre *música e drama*. (WB §5. KSA, 1, p. 454)

Wagner é aquele que dá continuidade aos laços entre música e vida, arte e vida, que estão no livro de estréia de Nietzsche. Assim,

neste que é um texto onde já se encontram rupturas significativas com aqueles impulsos extremados, Nietzsche se crê, ao mesmo tempo, discípulo e já mestre de Wagner; essa idéia que não é de todo falsa, pois Wagner lia com muita euforia os textos de Nietzsche sobre música. Por outro lado, o trecho mostra que aquele aspecto *apolíneo* já identificado no drama wagneriano, e justificado à exaustão no final do livro de 1871, possui nesse texto a mesma força de antes, mas há uma diferença sutil e determinante: o rompimento com a escravidão das palavras (ele usa a expressão *Slave der Worte*) significa o tão sonhado retorno à natureza; ele acredita que Wagner caminha na mesma senda que ele, e esse talvez tenha sido seu maior equívoco. Em todo caso, ele insiste: “em sua arte soa a natureza metamorfoseada em amor” (WB §5. KSA, 1, p. 456). Para compreender essa radical posição, precisamos acompanhar Nietzsche em sua apreciação do drama wagneriano em sua formulação mais bem acabada.

“Música para ouvir”

Neste mundo das formas e do postulado do mútuo desconhecimento,
 surgem as almas abastadas de música; com que finalidade?
 Movimentam-se num compasso de um ritmo grande e livre,
 com nobre sinceridade, numa paixão que é suprapessoal;
 ardem com o fogo portentosamente sereno da música,
 que brota neles de profundezas insondáveis;
 tudo isso com que finalidade?
 (WB §5)

Nietzsche vê uma generalizada penetração da música no seio da cultura, e o faz impulsiva e apaixonadamente, como se estivesse diante de uma invasão dionisíaca, das que obrigavam os gregos a seguir o deus pelos bosques, cantando e dançando ao som de seu canto. Vale apontar, aqui, para o sentido e para a estrutura da música wagneriana, na forma como Nietzsche a vislumbrava. Com isso,

podemos retornar ao estado de formação do drama de Wagner, com o intuito de revelar o significado dessa música para, então, tentar compreender por que discordâncias importantes são ocultadas ou aliviadas por Nietzsche. De início, considerando, com Nietzsche, que a música e a vida são parte de uma mesma origem – e que, portanto, a natureza é também musical –, podemos pensar que ele não via a poesia, a forma, a imagem com tanta indiferença quanto parece em muitos textos desse período. Tanto que ele afirma o seguinte, como a resposta de Wagner sobre o significado da música em nosso tempo: “A relação existente entre a música e a vida não é apenas a de um gênero de linguagem com outro gênero de linguagem, mas também a relação do perfeito mundo sonoro com todo o mundo visual” (WB §5. KSA, I, p. 456); não parece haver aqui a subjugação da palavra pela música, ao contrário, elas aparecem como complementares.

Porém, Wagner não é um poeta que mereça a admiração de Nietzsche, idéia que Otto Maria Carpeux corrobora:

Os libretos dos dramas musicais de Wagner [...] são construídos com grande sabedoria dramática; mas os versos são lamentáveis, às vezes infantis. No entanto, a música de Wagner não vive e não pode viver sem esses textos, aos quais está indissolúvelmente ligada. Wagner não foi poeta; nem foi músico propriamente dito, senão a serviço daquela sua poesia dramática. Sua arte é uma síntese *sui generis* que só existe no teatro e para o teatro. (Carpeux 6, p. 310)⁴

⁴ Na introdução do livro *Filosofia da Nova Música*, Adorno também destacou essa suposta carência literária de Wagner, tomando *O anel dos nibelungos* como exemplo e apontando o vínculo com Schopenhauer: “A qualidade literária do *Anel* de Wagner era duvidosa, pois se tratava de uma alegoria, grosseiramente montada, da negação da vontade de vida, de origem schopenhaueriana. Mas é certo que o texto do *Anel*, cuja música já passava por esotérica, tratava de condições fundamentais da decadência burguesa, e é também certa a relação mais fecunda entre a configuração musical e a natureza das idéias que a determinam objetivamente” (tradução brasileira adaptada, Adorno 1, p. 28).

Se Nietzsche não foi um admirador do Wagner poeta, então deve haver outra explicação para sua adesão a esse drama falado.

O último lance da aposta juvenil de Nietzsche na música é a confirmação do drama de Wagner como uma extensão do corpo e, portanto, como um elemento da natureza insondável. Isso significa que a “ginástica” (*Gymnastik*) – como expressão máxima da natureza física – é irmã da música e responde por todo o movimento de cena, o qual faz da ópera de Wagner uma composição mais plástica do que musical, ainda que jamais se torne inferior por isso. Esse empobrecimento é ocultado por Nietzsche em todo esse período; ele adere a essa música plástica como forma de se manter junto de Wagner e fundar com ele um novo estado. Bayreuth é um imenso laboratório moderno, com esse novo público que ouve e atende o chamado de Wagner, mas que também contém outra extensão: “Fundar o estado na música, algo que os antigos helenos não apenas compreenderam, mas também exigiram de si mesmos” (WB §5. KSA, I, p. 458).

A música de Wagner coloca a Grécia no centro de uma problemática política, a de reinventar a Alemanha, e Nietzsche parece ver isso com clareza. Por isso, é muito paradoxal que ele tenha se revoltado com a presença das autoridades oficiais no festival, num retrato nítido de sua incerteza a respeito dos rumos que o festival tomava e que o próprio Wagner estava tomando. Ao que parece, ele poderia estar pensando em revolucionar a política alemã; assim, aquelas autoridades oficiais presentes no festival seriam a representação desse passado político que precisava ser superado. O novo sentido da música está ligado, portanto, com uma identificação entre a educação do público, uma nova configuração política e, principalmente, um novo olhar sobre a música, o qual em Bayreuth, é sinônimo da própria vida primitiva reencontrada. Os falsos “amantes da arte” (*Kunstfreunde*) seriam desmascarados, pois não vivem a música como os “escolhidos” de Bayreuth:

Com isso, a música tornará devotos muitos homens, fazendo deles os confidentes dos seus mais altos desígnios, mas há que se acabar primeiro com essa maneira frívola de tratar arte tão sagrada: o fundamento de nossos entretenimentos artísticos, teatros, museus, sociedades de concerto, quer dizer, precisamente esse “amante da arte”. (WB §5. KSA, 1, pp. 459-60)

Está viva, aqui, aquela imagem desenfreada dos escritos preparatórios ao livro de estréia, as conferências *O drama musical grego*, *Sócrates e a tragédia* e *A visão dionisíaca do mundo*, nos quais revolução estética era iminente. Porém, há também essa preocupação com a exibição comercial do drama. Uma música que não arrebate o ouvinte às mais profundas sensações trágicas não é música. Não havia ninguém em Bayreuth preparado para sentir essa música. Trata-se da “tarefa” (*Aufgabe*) da arte moderna, quer dizer, da nova arte nascente: intervir no modo de ver e sentir a arte continua sendo o centro das preocupações, o que é plenamente justificável quando se pensa que essa arte deve servir como a grande fonte de acesso aos gregos. Quando penso em tensões, é a partir de frases desse tipo: “É possível que a redenção da arte, o único raio de luz que se pode esperar dos novos tempos, seja um acontecimento para umas poucas almas solitárias” (WB §6. KSA, 1, 464). A frase mostra que Nietzsche não estava de todo iludido com esperanças vãs; receber a música é, de muitas formas, já possuí-la. Isso significa que a música deve mover esses instintos que já nos habitam – não se trata de um processo educativo. Essa talvez seja a significação mais profunda do retorno à natureza: não se aprende a ser natural, mas se reencontra uma natureza perdida que, ao que parece, existe em cada um de nós.

Essa música tão importante está na direção contrária ao movimento que vem na contramão do fenômeno que é a música moderna. Ou seja, o texto busca responder qual é o significado oculto do nascimento de uma música tão violentamente intensa no seio de uma sociedade tão

pequena, tão medíocre, música que aparentemente contradiz sua tese de que a música se desenvolve mais lentamente que as outras artes, com atraso em suas modificações. A música moderna, representada aqui pelo que ele vai chamar de “dramático ditirâmico” (*dithyrambischen Dramatikers*), deve justificar a vida, pois a tornará novamente digna. O drama e o gênero poético que servia para cultuar Dioniso estão juntos – Wagner e a intensidade grega fundidos num único corpo. Vejamos o que essa união significa e como ele põe em cena, pela primeira vez, o histrionismo de Wagner.

Em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche quer fazer crer que a música de Wagner quer tornar claro aos olhos o mundo plástico do apolíneo, e que esse processo de esclarecimento funciona como uma necessidade de se fazer compreender no seio popular. Como se vê, o poder da música em tocar e reinventar o homem permanece intacto. Então, essa música plástica e teatral posta no palco em Bayreuth desencadearia um processo de auto-exame em cada homem, fazendo-o interrogar-se sobre sua importância e existência. Isso significa que estar com Wagner é também estar contra ele, quer dizer, sua música nos obriga a pensar e a refletir sobre a vida, o primeiro ponto para a libertação do espírito. O *dramático ditirâmico*, aos olhos de Nietzsche, é a própria intensidade grega se manifestando, invadindo o bom comportamento de grande parte do público, mas é também a última possibilidade de justificar o empreendimento de Bayreuth e de justificar o próprio caminho de Wagner.

De forma parcimoniosa, Nietzsche defende Wagner do público, e chega a afirmar que o maestro, “[...] por ter de se dirigir aos meiomúsicos e aos não-musicais, arrombou com violência a entrada para as demais artes, para finalmente poder comunicar com nitidez multiplicada e forçar a compreensão, a compreensão mais popular” (WB §7. KSA, 1, p. 468). Salvo engano, é aqui que aparece pela primeira vez a acusação de histrionismo em Wagner, mas não se trata ainda de uma característica negativa; trata-se de uma estratégia, pois está ligada a um tipo de farsa consciente, na intenção de facilitar o acesso

ao drama; essa interpretação está totalmente em desacordo com os motivos centrais do festival.

Nietzsche vê o translúcido sendo sentido pelo público, enxerga o inaudito onde havia apenas distração:

Postos para fora de nosso próprio ser, nadamos em um misterioso e ardente elemento, não nos compreendemos mais a nós mesmos, não reconhecemos mais nem mesmo o conhecido; não temos mais medida nenhuma nas mãos, todo o legítimo, o fixo começa a mover-se, todas as coisas brilham em cores novas, nos falam em letras novas. (WB §7. KSA, 1, p. 468)

Esse é o retrato imaginário da redenção musical que Bayreuth materializava. Porém, não há outra forma de descrever a fraqueza com que Nietzsche prostrou-se diante da obra de Wagner a não ser chamando-a de “choque de interpretação”. Pelo menos é o que revela sua descrição da vida musical do amigo, um retrato de sua dependência em relação às promessas que aquela obra parecia lhe assegurar.

Quando Wagner pensa, pela primeira vez, que o teatro – e não a música – é a forma suprema de expressão, e passa a desenvolver sua *grande ópera*⁵, ele o faz já na intenção de gerar um vigoroso “efeito” (*Effecte*) na platéia. Vale lembrar que Nietzsche condenou, ainda nos textos preparatórios a *O nascimento da tragédia*, a busca de efeitos na música. O argumento serve, aqui, apenas para dar sustentação a essa “primeira fase” de Wagner, que “entendeu a *grande ópera* como o meio através do qual poderia expressar seus pensamentos dominantes” (WB §8. KSA, 1, p. 473); o momento em que Wagner se dedicava aos estudos, e se deslocava em busca de encontrar a si mesmo, era a fase do artista alemão “sedento” (*dürftig*), “inquieta” (*unruhig*)

⁵ A ópera era o novo gênero musical parisiense dominante na década de 1830 influenciou profundamente Wagner em todas as suas obras até o Parsifal. Wagner ataca violentamente o gênero na sua personificação em Meyerbeer, no texto *Ópera e drama*, que soa como um repúdio às suas próprias origens. Cf. Millington 11, pp. 83-5.

e “ingenuamente apaixonado” (*leindenschaftlich-naiv*). Nietzsche menciona a polêmica com Meyerbeer⁶, o grande especialista na obtenção de tais efeitos, e faz uma defesa apaixonada do amigo:

Desconfio se houve na história algum grande artista que iniciou com tão monstruoso erro e que se envolveu, sem hesitação e tão cheio de confiança, com a mais chocante criação de uma arte. E mesmo assim a forma como fez teve grandeza e, por isso, se caracterizou por uma assombrosa fertilidade. O desespero gerado pela compreensão do erro o levou a compreender o êxito moderno, o público moderno e toda a mentira moderna da arte. (WB §8. KSA, 1, p. 474)

Wagner possui vários atributos: é o crítico do efeito, é aquele sobre quem se deu um processo quase miraculoso de purificação e de destinação, e é o único que possui a clareza sobre os fenômenos da modernidade. No entanto, Carpeaux toca num ponto importante em seu comentário:

É muito menos importante a teoria do *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), o drama musical, servido por todas as artes: da poesia, da pintura cenográfica, da dança, da arquitetura. O “teatromonarca” quis subjugar todas as outras artes. E qual foi o resultado? Algo muito parecido com o grande espetáculo da “grande ópera” de Meyerbeer e Halévy, que Wagner combatera tanto. (Carpeaux 6, p. 311)

Daquela primeira superação juvenil, Wagner passa ao caminho da fundação de sua arte suprema. É quando descobre as duas maiores iluminações de sua vida: que era um “revolucionário da sociedade” (*Revolutionär der Gesellschaft*) e que tinha o mérito de descobrir o único artista que houvera até então: o “povo poético” (*dichtendes Volk*).

⁶ Compositor alemão que começou sua carreira como menino prodígio, ao piano. Após compor uma série de óperas italianas, fixou residência em Paris, onde durante muitos anos dominou a grande ópera francesa. Cf. Millington 11, p. 35.

Foi, então, que Wagner percebeu que o público era medíocre – o público não era o povo, mas aquela nata “especializada”, que frequentava o teatro e as salas de concerto na ânsia de satisfazer suas “necessidades de aparência” (*Scheinbedürfnissen*). Já conhecemos o repúdio de Nietzsche ao público vazio e inepto, descrito nesse texto como sendo fruto de uma sociedade de “alma endurecida” (*seele-nharte*). Então, naquele momento, a música significa a renovação não só da arte moderna, mas de todo o público ouvinte. Essa música não poderia servir para embalar bailes nobres ou distrair a alta sociedade: ela é um caminho à alma do povo, que na Grécia incorporava os deuses e os vivia em toda a sua tragicidade. Isso nos leva, mais uma vez, a um dos temas principais do jovem Nietzsche: o aspecto popular na música.

“Aquele música se não canta não é popular (?)”

São de Haroldo de Campos os versos que utilizo licenciosamente no título acima. Eles foram escritos, numa crítica superficial, para indicar a importância da penetração da arte musical no seio do povo como um modo de legitimá-la. No entanto, aqui se faz também uma reflexão sobre o seu inverso: o público, quando entroniza a música, é capaz de fazê-la eterna? Ou ainda: a música está aquém da apreciação pública ou para além dela? Essa digressão talvez aproxime em demasia a cultura musical alemã da brasileira e gere um curto-circuito interpretativo fora de lugar; contudo, serve perfeitamente para pensar sobre a importância que Nietzsche atribui ao povo, e não há desvio hermenêutico que permita não acreditar que é do povo mesmo que ele está falando; não se trata de uma metáfora, especialidade sua.

Desde *O nascimento da tragédia* isso vem sendo dito com muita ênfase, e retorna aqui com duas perguntas nada retóricas: “Como nasce o povo? Como renasce?” (*Wie entsteht das Volk? Wie ersteht*

es wieder?). A resposta pode impressionar: “[...] se uma pluralidade sofresse o mesmo penar que ele [Wagner] sofreu, se diria que essa pluralidade seria o povo” (WB §8. KSA, 1, p. 476). Ou seja, Wagner pode expressar essa alma popular com a propriedade de quem possui a substância da qual ela é formada: Wagner é um membro do povo, para além de sua condição de artista, nessa leitura quase ingênua de Nietzsche. Essa substância popular está ligada ao papel do mito e da música na modernidade, assim descritos:

O mito estava profundamente rebaixado e desfigurado, transformado em “contos”, de posse das crianças e das mulheres do povo atrofiado, como um brinquedo para diversão, despido completamente de sua maravilhosa naturalidade grave e santa do homem; a música sobrevivia entre os pobres e humildes e entre os solitários, o músico alemão não havia podido integrar-se com sucesso no regime luxuoso das artes, transformando-se, ele mesmo, em um conto terrível, hermético, repleto de comoventes sons e símbolos, um interrogador torpe, em algo totalmente encantado e carente de redenção. (WB §8. KSA, 1, p. 477)

Sua descrição aponta para o duplo renascimento de Wagner: como homem popular, que incorpora o próprio mito, e como músico, que superou a si próprio em um ambiente desfavorável. José Miguel Wisnik comenta esse vínculo entre a música de Wagner e o mito, apontando tanto a realidade dessa aproximação quanto o momento de aproximação de sua decadência:

A obra de Wagner corresponde ao desejo de fazer a música retornar ao mito, constituir-se em mito, através da melodia infinita pontuada por motivos condutores (que imitam, no modo como investem a trama sonora de índices narrativos, a trama mítica descrita por Lévi-Strauss). O melodrama wagneriano trabalha musical e textualmente com estruturas míticas; ele é o próprio mito revisitado pela

tonalidade hipersaturada e às portas de sua desagregação. (Wisnik 21, p. 170)⁷

Wisnik adverte que Lévi-Strauss, quando escreve sobre esse entrecruzamento, tem como horizonte o momento do nascimento do tonalismo e da invenção da fuga, e que o autor francês compreende a obra de Wagner como o período derradeiro dessa ligação entre música e mito. Vale transcrever o trecho do próprio antropólogo: “Foi preciso, pois, que o mito morresse enquanto tal, para que sua forma se liberasse dele como a alma deixando o corpo e fosse pedir à música o meio de uma reencarnação” (*Apud* Wisnik 21, p. 162). Nietzsche parece tratar essa questão da mesma maneira, embora a sombra divinizante de Wagner o obrigue a uma descrição sobremaneira, sem trocadilho, mitificadora, no sentido de uma exaltação desmedida do compositor. Para Nietzsche, Wagner não lida conscientemente com os aspectos míticos, mas os carrega em seu próprio ser.

Nietzsche continua lutando em busca da justificação mais adequada para quem ele se referiu como o *mestre da linguagem*. Segundo Montinari, esse mosaico da vida e da obra do maestro foi destacado, mesmo por wagnerianos antinietzscheanos, como o melhor retrato que já se havia feito de Wagner (Montinari 12, p. 20); se o texto é onde, pela primeira vez, as divergências posteriores são esboçadas, é onde também Nietzsche levou ao extremo sua confiança. É preciso mostrar que Wagner é um vencedor, um gênio incomparável. Porém, Nietzsche se equivoca completamente nessa empreitada, quando, ao escrever sobre a vida de Wagner sob um ponto

⁷ O autor está se referindo, conforme indica em nota, ao livro *L'homme nu* (Paris, Plon, 1971), em que Lévi-Strauss compara a mitologia com a música, afirmando, para dar um exemplo, que a música e o mito são simétricos, como se fossem duas imagens espelhadas, correspondentes e complementares, o que indica uma antecipação de Nietzsche nesse sentido. Ver, na mesma obra (Wisnik 21, pp. 161-70), “Um apêndice sobre o mito”, ao fim do capítulo “Tonal”.

de vista psicológico, o faz como um fervoroso wagneriano. Mas ele vai afirmar depois sobre esse texto que “em todas as passagens de relevância psicológica é de mim somente que se trata – pode-se tranqüilamente colocar meu nome ou ‘Zaratustra’ onde no texto há o nome de Wagner” (KSA, 6, p. 314).

Não se pode abdicar de pensar nessa direção com Nietzsche, pois essa música revolucionária que ele procura na juventude é a mesma que ele vai invocar na maturidade sob um outro signo; por isso, suas considerações autobiográficas são extremamente relevantes: “Toda a imagem do artista *ditirâmico* é a imagem do poeta *preexistente* do Zaratustra, desenhada com abismal profundidade e sem tocar um instante sequer na realidade wagneriana. O próprio Wagner tinha noção disso; ele não se reconheceu no ensaio” (KSA, 6, p. 314). No texto, o poeta é ele mesmo, aquele que depois vai escrever o Zaratustra e que, portanto, levou às últimas conseqüências o que Wagner deveria ter feito em Bayreuth e não fez. Por isso Nietzsche se descreve como o verdadeiro discípulo de Dioniso – pois gerou o poema épico-musical que é o momento mais inspirado de sua obra, rompendo, ele mesmo, com estilos e conformações.

Para Anatol Rosenfeld, a obra de Wagner estaria, por natureza, fora de um projeto como o de Nietzsche:

O *Gesamtkunstwerk* – a obra de arte sintética, reunindo todas as artes e mesmo o mito e a filosofia – é uma concepção romântica *par excellence*, e é na esteira dessa tradição que Wagner concebeu sua ópera. Acresce que o desejo de conciliação e fusão, para superar as colisões entre indivíduo e mundo, ego e sociedade, impulso e dever, consciência e inconsciência, natureza e civilização, conduz o pensamento romântico a uma posição que não se coaduna com a tensão e o conflito trágicos, enquanto inconciliáveis; o fato é que muitos românticos alemães tendem a preferir a comédia ou certos tipos de peças fantástico-religiosas em que a superação dos conflitos se processa pela própria lei do mundo de fadas. (Rosenfeld 18, p. 239)

Essa opinião tão precisa aponta para uma compreensão do que se passou por ocasião do Festival de Bayreuth: enquanto Wagner caminhava no sentido de uma uniformidade conservadora, Nietzsche supunha uma *consciência trágica* em gestação. Por isso, ao rever o ensaio em sua autobiografia, ele utiliza um procedimento que se consagrou em 1886, com a edição dos novos prefácios: rever um texto antigo a partir de um olhar diferenciado, maduro e, normalmente, arrependido. Quase tudo que ele irá combater adiante surge aqui estranhamente invertido, como a incapacidade de Wagner para compor sinfonias, crítica que virá à tona em *O caso Wagner*. Ainda no *Ecce homo*, ele afirma: “Wagner, Bayreuth, toda a pequenina miséria alemã é uma nuvem onde uma infinita miragem do futuro se reflete” (KSA, 6, p. 314).

Então, é possível ver na “concepção de Bayreuth” (*Gedanken von Bayreuth*) – aquela confiança no público estético, na força do mito, no poder da música – o maior equívoco do ensaio: “Em consequência dessa correnteza de almas, lhe parecia como se estivesse presenciando também o despertar do mais elevado sentimento do dever naqueles em quem pensava confiar seu mais precioso bem” (WB §8. KSA, 1, p. 483); bem ao contrário, nem o público nem Wagner atingiram a *consciência trágica* que Nietzsche recuperou no *Zarathustra*.

O músico-literato, mestre dos libretos, é o protótipo do *espírito livre*, que passa a ser assumido por Nietzsche nos livros imediatamente posteriores, quando o nome de Wagner vai quase desaparecer. O maior defeito do compositor é, aqui, considerado como um processo da natureza; por isso, a “utopia trágica” de que fala Montinari contém, realmente, muito mais de Nietzsche que de Wagner, e esse será seu trunfo quando o rever na autobiografia. Só isso explica, por exemplo, Nietzsche achar que Wagner corre na contramão do sucesso e da fama, que isso não lhe interessava, que seus êxitos e seu poder crescente eram abdicados em nome da grande revolução estética: “já não lhe interessavam nem o entusiasmo estético nem o júbilo das massas exaltadas” (*um ästhetische Schwärmerei und den Jubel*

aufgeregter Massen war es ihm nicht mehr zu thun). Nietzsche está na direção exatamente oposta à de Wagner, e ele segue afirmando: “ele deveria ter ficado profundamente irritado em ver sua arte sendo tragada indiscriminadamente pela gula da distração e do insaciável tédio” (WB § 8. KSA, 1, p. 482).

A *obra de arte total*, posta em cena em Bayreuth, também procurou ser legitimada por Nietzsche. O § 9 do ensaio tem essa intenção, pois é dedicado a revelar – depois do homem Wagner – o artista. Para tanto, Nietzsche parece querer afirmar essa perfeição do amigo, e é justamente com o conceito de *Gesamtkunstwerk* que ele elabora esse panorama. Wagner surge como um mito inexplicável e intocável. Mais uma vez, Nietzsche minimiza as tensões já existentes para afirmar:

Sua aparição na história das artes é comparável a uma erupção vulcânica de poder artístico íntegro, absoluto, da própria natureza, depois do qual a humanidade teria se acostumado a olhar a particularização das distintas artes como se isso fosse uma regra. Se pode, em consequência, hesitar sobre qual nome dever-se-ia acrescentar ao dele, se deveríamos chamá-lo de poeta, artista plástico ou músico, tomando cada uma dessas palavras na extraordinária extensão de seus conceitos, ou se seria preciso inventar uma nova palavra para ele. (WB § 9. KSA, 1, p. 485)

Inventar uma nova designação corresponde a dizer que Wagner não existe, que sua pessoa e obra estão para além do tempo, pois é o único que congrega todas as formas de expressão artística. Novamente, o texto aponta para a aparente necessidade eterna de afirmação do helenismo. Esse traço, mesmo no *Ecce homo*, permanecerá muito marcante: “Tudo nessa obra é premonitório: a proximidade do retorno do espírito grego, a necessidade de *anti-alexandres*, que tornem a *atar* o nó górdio da cultura grega, após haver sido desfeito” (KSA, 6, p. 314). Como a *obra de arte total* se liga ao espírito grego? Na medida em que o artista Wagner congrega todas as artes, como o

faziam os poetas trágicos do teatro antigo; por isso, é preciso mostrar as três virtudes do maestro: o poeta, o artista plástico e o músico. Essa obra complexa significa, ainda no rastro do livro de estréia, uma negação do *homem teórico*: “não é a ele que se dirige Wagner, pois o homem teórico entende tanto do que é propriamente poético e mítico como o surdo de música” (WB § 9. KSA, 1, p. 485).

Trata-se de uma obra de caráter mítico. Por isso se deve pensar no recorrente aspecto popular que Nietzsche pretende imprimir à obra de Wagner; aqui, a negação do *homem teórico* está ligada ao que essa figura carrega de especialista. Isso, aplicado à questão da música, nos leva de novo ao público de arte “crítico”, aquele que praticava no teatro os ensinamentos estéticos da educação alemã. Nietzsche quer mostrar que a verdadeira música, aquela que conduz ao cerne da vida trágica, é vivida em sua máxima intensidade quando prescinde da análise dos aspectos técnicos, quando é recebida com toda a intensidade pelo que ele chamou de *ouvinte estético*.

Mas Nietzsche não pode negligenciar a si próprio quando escreve essa nova empreitada pró-Wagner. Já no primeiro aspecto defendido no drama wagneriano – o poético – ele começa por tentar eximir Wagner pelo excesso de texto: “não há perigo mais iminente do que essa linguagem baseada em palavras despertar em nós o homem teórico e, assim, nos conduzir a outra esfera, não mítica” (WB § 9. KSA, 1, p. 485). Esse excesso está ligado ao *homem teórico* porque Nietzsche vincula o racionalismo socrático à perda do mito. Porém, ele quer mostrar ainda que essa palavra dramática é distinta; por isso, o passo seguinte é mostrar que Wagner não é apenas um poeta, mas um revolucionário da língua alemã. Antes ele afirma: “se deveria poder cantar cada palavra destes dramas e ela devia ser posta na boca de deuses e heróis: tal a exigência tremenda que Wagner colocava em sua fantasia lingüística” (WB § 9. KSA, 1, p. 486). A justificação do peso da palavra passa, então, pela afirmação da língua alemã, e Nietzsche acredita que somente Goethe poderia ser comparado a Wagner como poeta, como já havia afirmado em um fragmento de

1875: “Goethe como poeta-filólogo alemão; Wagner como um nível ainda superior” (KSA, 5 [109], p. 69).

Tagliabue menciona diversas vezes a dificuldade que esse ensaio sobre Wagner acarretou a Nietzsche: ele já apontava os traços de conservadorismo da música de Wagner ao mesmo tempo em que louvava o apogeu de sua carreira em Bayreuth (cf. Tagliabue 20, p. 73). Nietzsche acreditava que a palavra wagneriana está sempre acompanhada de uma forma musical inédita e, por isso, justificável: “Reside aqui o máximo talento wagneriano, algo que apenas o grande maestro conseguia: criar para cada obra uma linguagem própria e dotar a nova interioridade também de um corpo novo, de um som novo” (WB § 9. KSA, 1, p. 487). Claramente pensando na duplicidade da palavra, quer dizer, na sua musicalidade, Nietzsche afirma que a língua alemã, apesar de sua aparência “muito velha e muito devastada” (*zu alt und zu verwüetet*), mantinha, na boca dos atores de Wagner, características históricas de “originalidade e inesgotabilidade” (*Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit*). Curiosamente, Nietzsche opõe a língua alemã às línguas românicas – muito “derivadas, artificialmente retóricas” (*abgeleiteten, künstlich rhetorischen*) – e aponta para a superioridade germânica que, segundo ele, preparava o advento da verdadeira música. Em *A gaia ciência*, livro da chamada segunda fase (a fase “positivista”), essa opinião estará totalmente invertida:

Acredito que o som da língua alemã na Idade Média, e sobretudo após a Idade Média, era profundamente rústico e vulgar; nos últimos séculos, ele se enobreceu um tanto, principalmente porque houve a necessidade de imitar sons franceses, italianos e espanhóis, e isso justamente por parte da aristocracia alemã (e austríaca), que não podia se contentar com a língua materna. (KSA, 3, p. 461)

Esse elogio da latinidade acompanhará suas posições sobre a música até o final, e aponta para uma fuga do rigor germânico no cami-

nho de uma música mais mediterrânea. No ensaio sobre Bayreuth, esse elogio do texto wagneriano extrapola qualquer apreciação crítica mais severa por parte de Nietzsche. Os libretos são pobres, como nos fazem crer Carpeux e Adorno, mas o texto oscila em muitos momentos entre o valor da palavra e o poder da música:

Antes de tudo, ao refletir sobre Wagner na condição de poeta e formador da língua, ninguém deve esquecer que nenhum dos dramas wagnerianos foi feito para a leitura, e por isso eles não devem ser confrontados com as mesmas exigências que se faz ao drama falado. (WB § 9. KSA, 1, p. 488)

O texto aponta para a dependência da palavra em relação à música, idéia que já havia sido desenvolvida no livro de estréia mas que aqui agrega a noção de *obra de arte total*; afinal, se trata de mostrar que Wagner possui todas as artes reunidas em seu drama, e que ele é realmente um artista completo. Nietzsche acredita que a música de Wagner está acima da expressão poética, indicando que toda a defesa da língua alemã se faz dentro de uma antiga hierarquia herdada de Schopenhauer, que sempre teve a música em posição hegemônica. Esse poder da música é o centro de todo esse período; ademais de toda a defesa dos libretos, é preciso mostrar que a maior virtude de Wagner é tornar compreensível – por meio da música – idéias elevadas sobre a vida e a arte:

Porque todo o sucesso do drama wagneriano se comunica ao espectador com máxima inteligibilidade, iluminado e invado por dentro pela música, seu autor podia abrir mão de todos os recursos de que necessita o autor do drama falado para doar cor e força de iluminação aos seus sucessos. Todo o pressuposto do drama poderia ser mais simples, o sentido rítmico do arquiteto poderia outra vez ousar expressar-se nas grandes proporções do conjunto da construção. (WB § 9. KSA, 1, p. 489)

Todos os anseios musicais de Nietzsche se exteriorizam de forma desmesurada nesse texto, pois ele vê diante de si a consagração de um projeto que também parece ser o seu. Como um momento radical de sua fase inicial, a música atinge aquele domínio incontrolável de quase possessão do homem. É como ele se sente diante do acabamento do drama wagneriano – simplesmente feliz: “[...] transborda em nós, por breves horas, essa felicidade que sentimos sempre que escutamos música wagneriana” (WB § 9. KSA, 1, p. 490).

Até aqui, a poesia dos libretos representa com perfeição o poeta e o artista plástico que habitam em Wagner, mas o amigo é acima de tudo músico, e é a música que sustenta os demais impulsos. Nietzsche acredita que o instinto musical de Wagner reduz a natureza ao público, quer dizer, o drama cantado expõe o mundo de forma direta e clara. Do ponto de vista histórico, Wagner marca uma linha divisória, pois supera todas as tentativas anteriores de uma música que fosse, por si só, expressão da natureza. Só em Beethoven possui algum antecedente, ainda que em linha de continuidade:

De Wagner como músico caberia dizer, em linhas gerais, que ele deu uma linguagem a tudo o que até então não queria falar na natureza: ele não acreditava que deveria haver algo silencioso. Mergulhou também na aurora, no bosque, na neve, no abismo, no cimo, no frio noturno e no clarão da lua, desvendando um desejo secreto: todos querem ressoar. Se o filósofo diz que uma única vontade anseia existência tanto na natureza animada como na inanimada, o músico agrega: essa vontade anseia, em todos os graus, uma existência sonora. (WB § 9. KSA, 1, pp. 490-1)

Nietzsche parece querer fundar uma metafísica da música totalmente diferenciada: não se trata, como em Schopenhauer, de buscar uma origem da natureza na música, mas de tocar a natureza com os sons que querem se exteriorizar, mas que só um artista genial poderia perceber. Por isso, a ascensão de Wagner é também um rompimento

histórico e um desvelamento que se manteve obscurecido até Beethoven: “Toda a música anterior aparece, em comparação com a wagneriana, rígida ou amedrontada, como se não se devesse olhá-la de todos os lados e como se devesse se sentir envergonhada” (WB § 9. KSA, 1, p. 493). Assim, Nietzsche tem a intenção de refundar a música perdida – quer dizer, a música trágica, arcaica.

Wisnik, ainda com Lévi-Strauss, afirma:

Em Beethoven, a mobilização das energias potenciais do sistema que avança questionando o princípio do progresso, numa negação que guarda intacto o seu fundamento heróico. Em Wagner, que escreveu algumas das mais impressionantemente belas entre as músicas, a grandeza e derrocada de uma *arte total* concebida como aniquilação, onde, como disse dele Adorno, o imperialista decadente tem o mérito de sonhar a sua própria catástrofe. (Wisnik 21, p. 170)⁸

Ainda que Nietzsche queira assegurar o primitivo impulso wagneriano, ele logo cederá ao óbvio: a autodestrutibilidade que o drama de Wagner encerra. Por isso o ensaio sobre Wagner em Bayreuth é tão significativo: se encontra nele essa força cega dos impulsos, que ainda vê em Wagner o elo de ligação com um tempo perdido: “a música de Wagner, como um todo, é uma imagem do universo tal como a entendeu o grande filósofo de Éfeso, como uma harmonia que a discórdia gera de si própria, como unidade de justiça e antagonismo” (WB § 9. KSA, 1, p. 494)⁹

Ao ligar Wagner a Heráclito, Nietzsche tem a intenção de fechar o ciclo histórico que nasce com o platonismo, e reintegrar o arcaísmo

⁸ A paráfrase de Adorno foi extraída do *Ensaio sobre Wagner (Versuch über Wagner)*, citado pela tradução francesa da Gallimard, 1975, p. 209.

⁹ Nietzsche se refere a Heráclito e sua teoria dos contrários: “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia”. Fr. 08 da edição organizada por Gerd Bornheim 4, p. 36. Sobre o jovem Nietzsche e Heráclito, ver Benchimol 1, pp. 41-51.

grego com o poder mítico do drama moderno. Wagner gerou, da desarmonia inteira que o antecedeu, a música trágica que se havia perdido com o advento do socratismo. Isso liga a música a todo o passado do pensamento filosófico, vínculo que, de resto, já vinha sendo manifestado quando Nietzsche louvava os ensaios teóricos de Wagner como sendo *filosóficos*. A anterior designação de *simplificador do mundo* torna-se mais clara aqui: “Sujeitar turbulentas massas antagônicas a ritmos simples, realizar através de uma diversidade desconcertante de reivindicações e aspirações uma única vontade, tais são as tarefas para as quais ele se sente nascido, nas quais sente sua liberdade” (WB § 9. KSA, 1, p. 494).

Ao apontar em Wagner essa força primordial, Nietzsche indica o sentido de suas preocupações nesse momento: a música só tem valor se puder servir como um caminho para fora do mundo, ou seja, se puder levar ao sentimento mais primitivo, mais popular, mais instintivo. Por isso o povo, como quem possui todos esses atributos, é o símbolo de uma música que não precisa ser pensada, que existe e se constrói como um acontecimento descontrolado, embora não se diga com isso que Nietzsche aponta para um estado caótico; não há irracionalismos nem no jovem Nietzsche. Quando ele se refere a Wagner e à sua música, é preciso dar crédito ao seu testemunho autobiográfico; ele não está mais falando nem de Wagner e nem de sua música, pois o drama falado já estava superado, ainda que apenas para o próprio Nietzsche. Pensemos, por exemplo, no trecho: “Diante da obra de arte wagneriana não se pensa nem no que é interessante nem no deleite que causa, tampouco em Wagner mesmo; não se pensa na arte, enfim; sente-se, única e exclusivamente, o *necessário*” (WB § 9. KSA, 1, pp. 495-96). Não se trata de mais de uma reflexão sobre um momento determinado: Nietzsche vislumbra o que já estava para além de Wagner. Evidentemente, Wagner pretendia fundar uma “tradição de estilo” (*Tradition eines Stils*) – nas palavras de Nietzsche –, mas essa extensão de sua obra não pode ser comparada ao sentido da transvaloração (*Umwertung*) nietzscheana.

O grande anseio de Nietzsche ao apontar aspectos populares na obra de Wagner é aproximar a música das camadas mais profundas da cultura. Isso significa descer ali onde a ingenuidade e o sentimento puro estão preservados da penetração do esclarecimento – embora, como já dito, isso soe muito paradoxal no seu caso. Precisamente na negação da alta cultura como modelo estético, Nietzsche aponta para a origem mais fiel da música:

Se alguma coisa diferencia sua arte de toda a arte dos tempos recentes, este algo é: ela não fala mais a língua da formação de uma linhagem e, por fim, não conhece mais a oposição entre gente culta e gente inculta. Contrapõe-se, assim, a toda a cultura do renascimento, que até agora havia envolvido a nós, homens modernos, em sua luz e em sua sombra. (WB §10. KSA 1, p. 503)

A música é uma vivência. Por isso, mesmo Goethe, com seu Fausto, é um modelo superado por Wagner – ou por Nietzsche: “mesmo a canção goethiana é uma cópia e não paradigma da canção popular” (WB § 10. KSA, 1, p. 495). Essa arte tão superior é anunciada como um reencontro com o popular, como uma deseducação, um processo inverso àquele desencadeado por Platão, e do qual a Alemanha estaria, pelas mãos de Wagner, se libertando. Por essa razão o drama de Wagner é também e, fundamentalmente, “supra-alemão” (*überdeutsch*), e está destinado aos “homens do futuro” (*Menschen der Zukunft*). Portanto, é ao mesmo tempo uma ruptura com o passado e um complemento à filosofia do futuro – anunciada por Nietzsche tempos depois e, ao que parece, antecipada em outro nível.

De forma impressionante, Nietzsche descreve Wagner como se estivesse falando de si: “Ele não pertence a essa linhagem, tanto faz se ele o louva ou o repudia, esse é o juízo de seu instinto; e a questão de se jamais algum dia lhe pertencerá uma geração é uma coisa da qual não há maneira de convencer àquele que se negue a crer” (WB § 10. KSA, 1, p. 495). Extemporâneo, Wagner aponta para a reinvenção da

música alemã que servirá ao mundo futuro, virando as costas para a superficialidade contemporânea. Que geração futura poderia ouvi-lo? Quem era o seu povo? Aquele que o próprio Wagner deveria elevar, na medida em que vivificasse um Schiller, que invocava os artistas dizendo: “erguei-vos com asa audaz/ acima de vosso tempo!/ e teu espelho deve ser capaz/ de fazer ver o século-advento!”

O final de *Richard Wagner em Bayreuth* aponta para o futuro do pensamento estético de Nietzsche, mas é, ao mesmo tempo, uma despedida de ilusões juvenis sobre o poder mítico e encantador da música. Mazzino Montinari apontou a apropriação das obras de Wagner por Nietzsche nesse ensaio, paráfrases de trechos inteiros (cf. Montinari 12; Dias 9). Tal procedimento parece querer extrair dos diálogos entre os personagens algo que identifique teoricamente o que musicalmente não satisfazia Nietzsche. Até o final, é preciso mostrar que o drama de Wagner é um reencontro com a natureza, com o povo, com a Grécia, com a vida:

Pois bem, apenas para a natureza, não para a antinatureza e o sentimento falso, existem verdadeiras satisfações e redenções. A antinatureza, quando uma vez cobrou consciência de si mesma, não lhe restou senão o anseio pelo nada; já a natureza deseja transformação por obra do amor: aquela quer *não* ser, esta quer ser *de outro modo*. Quem tiver compreendido isso que considere no silêncio da alma os motivos sensíveis da arte wagneriana, para se perguntar se, com eles, é a natureza ou a antinatureza que persegue os fins que acabo de assinalar. (WB § 11. KSA, 1, p. 507)

É inevitável destacar a interrogação final, a lacuna, o vazio. Estaria o próprio Nietzsche já duvidando da força da *natureza* na obra de Wagner, ou apenas provocando seus leitores? É apenas uma ironia que ele deixe em suspenso a pergunta sobre o natural e o antinatural? O certo é que o extravasamento de seus impulsos chega ao momento crucial, onde todas as possibilidades se esgotaram e só

resta inverter o caminho até então traçado na história da música: dar o crédito final ao amigo, alçá-lo ao mais alto posto, atribuir-lhe o sentido máximo da música, procedimentos que buscam apontar no público o limite de suas imperfeições: “E agora, homens do presente, se perguntem se isso foi composto para vocês! Teriam vocês o valor suficiente para indicar com suas mãos as estrelas deste firmamento de beleza e bondade e dizer: é nossa vida que Wagner colocou embaixo das estrelas?” (WB § 11. KSA, 1, p. 509).

Quando, alguns anos depois, Nietzsche reutiliza a metáfora dos astros, é para indicar que a amizade com Wagner nunca foi um acontecimento humano, mas uma ligação etérea, e que seu vínculo com o maestro era uma “amizade estelar”¹⁰. Aqui, ele parece falar da mesma coisa, mas a música que está fora do mundo deveria conduzir os homens para outro plano, quiçá já nesse momento, para “além-do-homem” (*Übermensch*). Wagner é o espírito que une o passado com o futuro, ignorando o presente:

Quem assim pergunta, e em vão pergunta, terá de fixar seu olhar nos tempos vindouros; e se em algum ponto conseguir ver ainda o “povo” para o qual será dado ler nos signos da arte wagneriana sua própria história, compreenderá finalmente *o que Wagner será para esse povo*: – algo que ele não pode ser para nós todos, a saber, não o vidente do futuro, como talvez parecesse para nós, mas sim o intérprete e transfigurador de um passado. (WB § 11. KSA, 1, pp. 509-10)

Bibliografia

1. ADORNO, T. W. *Versucht über Wagner*. Berlim/Frankfurt: Suhrkamp, 1952.
2. ———. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁰ § 279 de *A gaia ciência*. O fragmento foi incluído e depois retirado da seleta de textos que gerou a obra *Nietzsche contra Wagner*.

3. BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2003.
4. BORNHEIM, Gerd (org.) *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1993.
5. CAMPIONI, Giuliano. “Wagner ‘hístrico’”. In *Sulla Strada di Nietzsche*. Pisa: Ets Editrice, 1993.
6. CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música (Uma Nova História da Música)*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
7. CHAVES, Ernani. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
8. COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
9. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
10. JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: Biographie*. Munique, 1978/1979.
11. MILLINGTON, Barry (org.) *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
12. MONTINARI, Mazzino. “Nietzsche e Wagner cent’anni fa”. *Studi Germaniei.*, ano XIV, n. 1, 1976.
13. NIETZSCHE, Friedrich. “Richard Wagner in Bayreuth”. In *Kritische Studienausgabe*. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Munique: Walter de Gruyter/DTV, 1999.
14. ———. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Munique/Berlim/Nova York: de Gruyter/DTV, 2003.
15. ———. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
16. ———. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
17. ———. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
18. ———. ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva/Unicamp/Edusp, 1993.
19. ———. SALAQUARDA, Jörg; BORCHMEYER, Dieter (ed.) *Nietzsche und Wagner: Stationen einer Epochalen Begegnung*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1994.
20. ———. TAGLIABUE, Guido Morpurgo. *Nietzsche contra Wagner*. Por-done: Edizioni Studio Tesi, 1993.
21. ———. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
22. ———. “A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda”. In *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

