

Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva

NIETZSCHE, WAGNER E A ÉPOCA
TRÁGICA DOS GREGOS

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação
do professor Dr. Alcides Hector Rodriguez Benoit.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela
comissão julgadora em 14/04/2003

BANCA EXAMINADORA

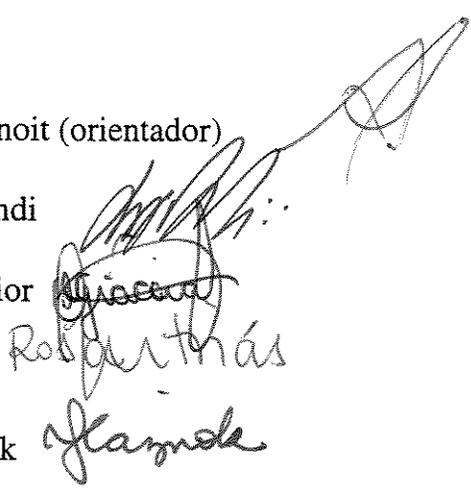
Prof. Dr. Alcides Hector R. Benoit (orientador)

Prof. Dr. Luiz B. Lacerda Orlandi

Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Júnior

Profa. Dra. Rosa Maria Dias

Profa. Dra. Yara Borges Caznók



Fevereiro de 2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

1721777

UNIDADE	<u>Be</u>
Nº CHAMADA	<u>T/UNICAMP</u> <u>Si38n</u>
V	EX
TOMBO BC/	<u>59140</u>
PROC.	<u>124/03</u>
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	<u>R\$ 11,00</u>
DATA	<u>04/06/03</u>
Nº CPD	

CM00184051-5

515 ID 273997

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Silva, Iracema Maria de Macedo Gonçalves da

Si38n Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos / Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Alcides Hector Rodriguez Benoit.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Wagner, Richard, 1813-1883. 3. Teatro grego. I. Benoit, Alcides Hector Rodriguez, 1951- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

Trata-se de um estudo das interpretações de Richard Wagner e Nietzsche sobre a “época trágica” e da investigação que fizeram, em suas respectivas obras, acerca do vínculo da posteridade com a arte grega. Tendo como fio condutor a relação com a Grécia, analisa-se também as razões filosóficas do companheirismo e do posterior rompimento teórico entre Wagner e Nietzsche.

ABSTRACT

It concerns a study on both Richard Wagner's and Nietzsche's interpretations on the “tragic age”. In addition, it involves the investigation they had done in their respective work regarding the link between posterity and the Greek art. Utilizing the relationship with Greece as a point of reference, the work also analyses the philosophic reasons for the friendship and subsequent theoretical rupture between Wagner and Nietzsche.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, João Agripino e Francisca Macedo, e, ao meu irmão, João Agripino Júnior, pelo apoio, companheirismo e amor, sempre.

Ao professor Dr. Alcides Hector R. Benoit, pela orientação profissional, lúcida, sempre pertinente e compreensiva. E pela excelente experiência acadêmica que tive em sua companhia.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio científico e financeiro e pela confiança depositada em nosso trabalho, principalmente, através do assessor acadêmico ao qual, infelizmente, não podemos agradecer nominalmente porque não conhecemos sua identidade.

A todos os professores do IFCH/Unicamp, particularmente aos professores Dr. Luiz B. Lacerda Orlandi e Dr. Oswaldo Giacóia Júnior, pela oportunidade ímpar de ter sido aluna dos dois e pelas sugestões críticas apresentadas na qualificação. Às professoras Dra. Yara Borges Caznók e Dra. Rosa Maria Dias por terem aceitado o convite para participar da banca examinadora.

A todos os funcionários da Unicamp que colaboraram, direta ou indiretamente, na realização dessa tese.

Aos companheiros de vida, literatura, filosofia e aventura: Romã, Maria Dolores Wanderley, Nonato Gurgel, Ludmila Targino, Auta Stella, Luziânia e Porangui, Marcelo Gandhi, Ana Reinert, Jackson Maia e Ana Carenina Moura, Eli Celso, Maurício e Fernanda, Christine Petit e Hugues Boivin, Ruben Guedes, Carmen Cavalcanti e Bruno, Maria da Paz, Fátima Feitosa, Josemar Gurgel, Idezith Dantas(em memória) , meus avôs e avós(em memória). Aos primos Cícero, Mirtes e Lucas. Ao professor Dr. Miguel Antonio do Nascimento(UFPB) (orientador do Mestrado) e ao Professor Dr. José Eduardo Moura(UFRN) (inspiração maior na época da graduação em Filosofia). E a todas as outras pessoas que atravessaram e atravessam minha vida com amizade, amor, poesia e ternura.

SUMÁRIO:

Introdução.....	11
Primeira Parte:	
Capítulo 1: Wagner e a filosofia.....	19
Capítulo 2: Wagner e os gregos.....	45
Capítulo 3: A obra de arte wagneriana.....	75
Segunda Parte:	
Capítulo 4: Nietzsche e a interpretação da época trágica dos gregos....	129
Capítulo 5: A cumplicidade entre Wagner, Nietzsche e a Grécia.....	157
Capítulo 6: Dioniso contra Wagner.....	187
Conclusão.....	217
Bibliografia.....	219

“Que nos sugere o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã senão uma nova forma de existência da qual nós só podemos pressentir o conteúdo a partir de analogias tiradas do mundo grego?”

(... wohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie, wenn nicht auf eine neue Daseinsform, über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können?) Friedrich Nietzsche, O nascimento da tragédia. Item 19.

Introdução

Em uma carta ao amigo Franz Overbeck⁽¹⁾, alguns dias após a morte do compositor de *Parsifal*, Nietzsche diz ter sido Wagner o homem mais completo que ele conheceu e, nesse sentido, confessa que foi uma grande privação ter-se afastado dele. Acrescenta ainda que havia, entre os dois, algo como que uma “ofensa mortal” (*Tödliche Beleidigung*)⁽²⁾ e que teria sido terrível se Wagner tivesse vivido mais. Em uma outra carta, datada na mesma época, remetida à amiga Malwida von Meysenbug⁽³⁾, Nietzsche diz que a morte de Wagner o atingiu terrivelmente mas esse acontecimento teria sido também um alívio, porque era muito difícil precisar ser adversário de alguém que ele tanto honrara e amara. Ele escreve: “Wagner me ofendeu de modo mortal. (...) Senti seu lento e insidioso retrocesso ao cristianismo e à Igreja como um afronta pessoal.” (*Wagner hat mich auf eine tödliche Weise beleidigt...- sein langsames Zurückgehn und – Schleichen zum Christenthum und zur Kirche habe ich als einen persönlichen Schimpf für mich empfunden...*)⁽⁴⁾

Entender a dimensão do abalo que Nietzsche sofreu exige também o entendimento do tipo de oposição que Wagner fez ao cristianismo, em um determinado período de sua vida, para que uma possível conversão sua aos ideais cristãos tivesse ofendido o autor de *O nascimento da tragédia* de uma forma tão violenta. Como entenderemos a partir do que será apresentado nessa tese, Wagner foi, no início de sua atividade artística e intelectual, um adversário convicto do cristianismo e é no contexto de sua oposição ao mundo cristão e ao mundo moderno que se encontra o ponto de partida de sua reflexão sobre os gregos e de seu vínculo com o pensamento de Nietzsche. O compositor começará a pensar sobre os gregos fundamentalmente no sentido de um confronto com os valores cristãos, que teriam dominado a civilização ocidental depois da decadência dos valores trágicos, e também no sentido de um contraste entre o modo como a arte foi vivida na Grécia e o modo como vinha sendo vivida na modernidade.

O estudo empreendido nessa tese pretende abordar o pensamento de Wagner e o de Nietzsche em sua relação com um projeto de revitalização da arte e dos valores gregos. Na perspectiva apresentada pela cumplicidade entre o pensamento dos

dois, entende-se que esse projeto de revitalização não trata de uma recuperação histórica da arte trágica enquanto tal, mas de uma investigação acerca das condições em que essa arte foi gerada, para que ela possa fecundar uma nova arte e uma nova cultura. Por isso, nosso estudo não se circunscreveu apenas ao modo como eles entenderam o mundo grego mas teve de se estender também ao modo como viam a arte e os valores de seu tempo.

Assim, o fio condutor de nossa reflexão é marcado basicamente por uma compreensão, que Nietzsche e Wagner têm da Grécia, em confronto com o cristianismo e a modernidade e pela noção de futuro em que, a partir dos valores gregos, apresenta-se uma nova concepção do homem e do mundo. É preciso apontar, portanto, desde já, para esse inevitável desdobramento de perspectivas. Tal desdobramento revelou-se, dentro dos propósitos de nosso estudo, como um percurso indispensável. Em nossa abordagem, a visão que Nietzsche e Wagner tiveram dos gregos está fundamentalmente relacionada à crítica que os dois fizeram ao mundo moderno e cristão.

A tese se divide em duas partes, cada uma com três capítulos que se desenvolvem da seguinte forma:

Na primeira parte, o estudo da obra de Wagner foi feito no sentido de relacioná-la, a partir da segunda parte tese, com aspectos fundamentais do pensamento nietzscheano. Investigamos a história e a genealogia da produção teórica de Wagner e de alguns aspectos de sua produção artística no intuito de rastrear sua relação com os gregos e com o pensamento desenvolvido por Nietzsche a respeito da “época trágica” .

Nessa primeira abordagem, todavia, analisamos apenas o pensamento wagneriano. No primeiro capítulo, *Wagner e a filosofia*, estuda-se o vínculo entre Wagner e o pensamento dos filósofos que mais o influenciaram, como Feueubach e Schopenhauer. Trata-se de situar sua obra no âmbito da história da filosofia. Essa análise é feita, basicamente, a partir de seus depoimentos autobiográficos e de seus escritos teóricos. No segundo capítulo, *Wagner e os gregos*, tratamos da interpretação wagneriana do mundo grego, no sentido de concatená-la com as idéias da revolução

estética que propunha e com o seu projeto de uma obra artística do futuro. Esse capítulo também tem como base os textos teóricos de Wagner. No terceiro e último capítulo, *A arte wagneriana*, buscou-se compreender o acordo ou desacordo entre as idéias estéticas de Wagner e a prática efetiva de sua obra. A questão fundamental analisada é saber até que ponto a produção artística de Wagner expressa realmente as intenções teóricas do compositor em sua relação com a arte grega.

Depois dessa discussão acerca da obra e do pensamento de Wagner em sua relação com a Grécia, passamos a analisar especificamente, na segunda parte da tese, a ligação de Nietzsche com os gregos e com o projeto estético wagneriano. O quarto capítulo, *Nietzsche e a interpretação da época trágica dos gregos*, tem como base um estudo de *O nascimento da tragédia* e das referências, presentes nas obras publicadas em vida ou nos escritos publicados postumamente, em que Nietzsche apresenta sua interpretação da Grécia. Trata-se de entender como essa interpretação foi relevante para a proposta de transformação dos valores modernos e para a estruturação de toda a filosofia nietzscheana. No quinto capítulo, *A cumplicidade entre Wagner, Nietzsche e a Grécia*, apresenta-se aspectos que vinculam as idéias de Nietzsche às concepções de Wagner e os pontos de essencial convergência entre os dois no que diz respeito ao mundo grego. Esse capítulo tem como base *O nascimento da tragédia*, a consideração extemporânea *Richard Wagner em Bayreuth* e os escritos de publicação póstuma correspondentes a esse período. O sexto e último capítulo, *Dioniso contra Wagner*, trata finalmente do rompimento entre Nietzsche e Wagner em seus aspectos teóricos relacionados à oposição entre a concepção afirmativa da vida, no sentido grego, e os ideais negativos do cristianismo aos quais, de acordo com Nietzsche, Wagner teria retrocedido. Esse capítulo tem como núcleo de discussão os textos *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*.

Ao longo de toda a tese, analisamos as direções tomadas pelo pensamento de Nietzsche e Wagner através da reflexão que fizeram sobre a Grécia. Se pensarmos em termos cronológicos, o título deveria ser *Wagner, Nietzsche e a época trágica dos*

gregos, uma vez que o que há de fundamental na reflexão de Wagner, a esse respeito, iniciou-se historicamente antes da reflexão de Nietzsche. No entanto, como, no discurso da história da filosofia, Nietzsche ocupa um lugar de prioridade em relação a Wagner, optamos pelo título *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. Sendo a expressão “época trágica dos gregos” (*tragischen Zeitalter der Griechen*)⁽⁵⁾, por sua vez, a determinação de um período da Grécia discutido por Nietzsche em seus escritos do verão de 1872 ao início de 1873. Essa expressão também indica uma delimitação de nossa abordagem no sentido de que nos detivemos na discussão da concepção trágica da vida, como a entende Nietzsche, e nos aspectos gerais da arte trágica, como entendeu Wagner em sua obra, sem nos estendermos especificamente a aspectos mais abrangentes da história e da cultura grega.

Além de tratar da reflexão de Nietzsche e Wagner sobre os gregos, nossa proposta de pesquisa tem como consequência a reivindicação de um lugar de destaque para Wagner na história do pensamento ocidental. Espera-se, com isso, refletir sobre a importância de seus textos teóricos e contribuir para a compreensão das razões de sua profunda ligação com Nietzsche e da acirrada hostilidade, da “ofensa mortal”, que surgiu entre os dois. Entendemos que somente uma análise dos motivos essenciais da aliança entre eles poderá contribuir para o esclarecimento da real dimensão do rompimento e do papel que o mundo grego exerceu na relação de ambos.

Notas:

(1) Carta de 22 de fevereiro de 1883. Cf. Janz, Curt Paul. *Die Tödliche Beleidigung*. Nietzsche-Studien. Herausgegeben von M. Montinari, W. Müller-Lauter, H. Wenzel. Walter de Gruyter, Berlin-New York. Band 4, 1975, p.261.

(2) Durante algum tempo, a discussão acerca do que consistia essa “ofensa mortal” amparou-se, para alguns estudiosos da vida de Nietzsche e de Wagner, em circunstâncias muito mais pessoais do que teóricas. Todavia, Mazinno Montinari trouxe uma nova luz a essa questão com base em uma investigação mais ampla da correspondência de Nietzsche, encontrando um possível esclarecimento de cunho mais teórico para o assunto. Em *Nietzsche-Wagner im Sommer 1878*, artigo publicado em *Nietzsche-Studien*, em 1985, Mazinno Montinari cita Curt Paul Janz, biógrafo de Nietzsche, e Martin Gregor-Dellin, biógrafo de Wagner, como dois pesquisadores que se detiveram na interpretação dessa “ofensa mortal” no sentido biográfico. Montinari, com base na carta de Nietzsche a Malwida von Meysenbug em 23 de fevereiro de 1883, assume um sentido filosófico para a questão, entendendo que Nietzsche sentia-se ofendido pessoalmente com a conversão de Wagner ao cristianismo. Cf. Montinari, Mazzino. *Nietzsche-Wagner im Sommer 1878*. *Nietzsche-Studien. Op. cit* Band 14, 1985, p.21.

(3) Carta de 23 de fevereiro de 1883. Cf. Montinari, M. *Nietzsche-Wagner im Sommer 1878. Op. cit* Band 14, 1985, p.21.

(4) *Idem, ibidem*.

(5) “Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen”. Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1988. *Nachgelassene Fragmente, 1869-1874* [19214] p. 485.

Primeira Parte

Capítulo 1: Wagner e a filosofia

WAGNER E A FILOSOFIA

Poucos artistas na história da música tiveram uma influência tão relevante sobre a cultura de seu tempo como Richard Wagner. Além de músico e dramaturgo, Wagner tornou-se um pensador ativo e inquieto, vivamente motivado a tentar agir sobre a consciência de seus contemporâneos. Sua singularidade deve-se, entre outras coisas, ao fato de ter ultrapassado a esfera pura da arte, assumindo o desafio de pensar e criticar as condições efetivas da prática artística e o próprio público para quem essa arte estava voltada. Wagner compreendeu muito bem a necessária relação entre a atividade artística e a situação social, política e econômica de um povo. De tal forma que, em um determinado período de seu pensamento, uma reflexão sobre a arte só faz sentido se inserida em seu devido contexto político e a própria arte estaria, intrinsecamente, vinculada a uma atuação social. É com a devida propriedade que se pode chamá-lo de um músico-filósofo ou de um artista-filósofo ou ainda de uma artista-político. Sua vida e sua obra demonstram claramente sua ligação, na maioria das vezes tempestuosa, com a sociedade e o pensamento de seu século.

Um artista teórico: os depoimentos de Baudelaire e Adorno

Em 1861, diante da grande repercussão e polêmica causada pela presença da obra wagneriana em Paris, Charles Baudelaire⁽¹⁾ publica uma apologia do compositor em que descreve com muita clareza a situação intelectual de Wagner no âmbito cultural e político do século XIX. Trata-se de um artista que compreende sua arte, arte essa cujo alcance não se limita à sensibilidade pura dos espectadores e que de modo algum se contenta com o espaço estreito da cena.

O ensaio do poeta francês foi escolhido para iniciar a primeira parte desse estudo porque exprime a realidade inquietante com a qual Wagner e sua obra tiveram que conviver, não só durante toda a vida do compositor como também depois de sua morte. Nunca houve sossego em torno das idéias, da obra e da pessoa de Wagner. O escândalo causado pela apresentação de *Tannhäuser* em Paris, em 1861, documentado por Wagner em textos autobiográficos e por Baudelaire em seu ensaio, é apenas uma ilustração do tipo de hostilidade enfrentada pela obra wagneriana, no sentido em que ela buscava romper com um tipo de ópera tradicional que, na visão de Wagner, estava aliada, de um modo intrínseco, à frivolidade e aos empreendimentos lucrativos.

Já em fevereiro de 1860, Baudelaire escrevera uma carta a Wagner em que exprimia seu desapontamento, sua vergonha e suas desculpas pelo comportamento apresentado pelos franceses em relação à obra do compositor. O poeta afirma que todos os dias se deparava com artigos ridículos que se dispunham a difamar o gênio wagneriano. Escreve ainda que não é Wagner o primeiro homem pelo qual ele teve de sofrer e enrubescer por causa de seu país. A indignação lhe teria levado a manifestar seu reconhecimento e a dizer a si mesmo que precisava distinguir-se “de todos esses imbecis”.⁽²⁾

Segundo Baudelaire, os franceses, com algumas honrosas exceções, tiveram em relação a Wagner uma atitude de aversão, preconceito e precipitação. Sabia-se que, além do Reno, uma reforma do drama lírico estava sendo colocada em questão e que Franz Liszt assumira com ardor as idéias do reformador. Alguns artigos da *Revue et Gazette musicale* de Paris iniciaram então uma crítica ferrenha às opiniões reformistas do autor estrangeiro. Quando se anunciaram apresentações de trechos da obra wagneriana em 1860 e, em 1861, a apresentação de *Tannhäuser*, o cenário estava preparado: “Os concertos de Wagner anunciavam-se”, segundo Baudelaire, “como uma verdadeira batalha de doutrinas, como uma dessas solenes crises da arte, uma dessas querelas em que críticos, artistas e público costumam lançar indistintamente todas as suas paixões.”⁽³⁾

Ver-se-á que a reflexão de Wagner sobre os gregos se insere neste contexto de debate teórico, como uma tentativa de resposta e de saída para uma crise da arte na modernidade. Nesse percurso, ele precisou, em alguns momentos até mesmo contra sua vontade, aliar-se às reflexões filosóficas. Por esse motivo não se pode falar da relação de Wagner com os gregos sem abordar também sua aliança com a filosofia, com a atividade crítica e teórica de um modo geral. Essa aliança, por outro lado, ainda segundo o poeta francês, teria constituído o fundamento de uma das principais críticas que lhe foram feitas por seus contemporâneos. Baudelaire assinala que essas críticas baseavam-se precisamente no preconceito de que criatividade e teoria são campos opostos e até mesmo hostis. A atividade teórica do compositor teria gerado muita suspeita e desconfiança a respeito da originalidade e espontaneidade de sua arte. Ele reflete sobre isso nos seguintes termos:

“Querem considerar Wagner um teórico que produzira óperas somente para verificar a posteriori o valor de suas próprias teorias. (...) Seria um acontecimento completamente novo na história das artes um crítico se fazendo poeta; ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados apenas pelo instinto; julgo-os incompletos.

(...) As pessoas que censuram o músico Wagner por ter escrito livros sobre a filosofia de sua arte e que disso extraem a suspeita de que sua música não é um produto natural, espontâneo, deveriam negar da mesma forma que Da Vinci, Hogarth, Reynolds tenham podido fazer boas pinturas, apenas porque deduziram e analisaram os princípios de sua arte. Quem fala melhor de pintura que nosso grande Delacroix? Diderot, Goethe, Shakespeare, tantos criadores quanto admiráveis críticos”.⁽⁴⁾

A argumentação de Baudelaire é extremamente válida no sentido em que admite a compatibilidade e até mesmo a complementaridade entre atividade criadora e reflexão teórica. Embora seja difícil dizer que Wagner é um pensador, no sentido

tradicional, trabalharemos com a perspectiva de que ele é um artista e um pensador, em um sentido mais amplo que esse segundo termo possa assumir.

Tanto por sua personalidade controvertida como por seus dramas musicais e textos teóricos, Wagner suscitou adversidades e adesões por onde passou. Envolveu-se ativamente em acontecimentos políticos, conheceu e solidarizou-se com idéias anarquistas e socialistas, discutiu o judaísmo de forma bastante polêmica, considerou e criticou o cristianismo sob diversos pontos de vista, colaborou com jornais artísticos e revolucionários expondo suas idéias e suas críticas. No plano artístico, colocou em questão a ópera tradicional e o público que freqüentava os teatros europeus, discutiu a possibilidade de uma revolução social, através da arte, e de uma revolução da arte, através de uma revolução social. Enfim, questionou praticamente todos os aspectos artísticos e políticos de seu tempo e esteve, intencionalmente, voltado para o futuro.

Pode-se dizer que Wagner foi um dos poucos músicos modernos que procurou uma fundamentação filosófica para sua arte. E além dessa originalidade, ele trouxe também uma relevante contribuição para a estética filosófica. Contribuição essa que fez com que Heidegger em seu livro sobre Nietzsche tenha situado o pensamento do compositor como um dos seis fatos fundamentais da história da estética⁽⁵⁾.

Além da influência que exerceu sobre Nietzsche, há muitos outros aspectos sob os quais Wagner pode ser considerado na filosofia. Pode-se citar, como exemplo particular, o ensaio de Theodor Adorno sobre a vida, a obra e o pensamento de Wagner⁽⁶⁾. Adorno denuncia uma ideologia burguesa, anti-semita e reacionária na obra wagneriana. O conteúdo é muito diferente do ensaio de Baudelaire escrito quase oito décadas antes. Não se trata de uma apologia, mas, pelo lugar concedido a Wagner em suas reflexões, Adorno corrobora a importância do compositor na história do pensamento ocidental.

É importante assinalar alguns dos aspectos apontados por Adorno porque, além de situarem a presença de Wagner no âmbito da filosofia, resumem também algumas das críticas mais decisivas ao compositor elaboradas pela contemporaneidade.

Em suas argumentações, Adorno utiliza e cita muitas vezes as idéias de Nietzsche e faz muitas críticas de cunho especificamente musical, superando assim o campo da filosofia. O ensaio versa sobre teoria musical, política, filosofia, estética e dá conta da pluralidade do espírito wagneriano.

Adorno afirma que toda a produção wagneriana é marcada por um estilo de pompa e de elogio de si mesmo que seriam traços do fascismo e que procederiam de um pressentimento de precariedade do terror burguês, de um pressentimento de que este heroísmo que se proclama a si mesmo está votado à morte.⁽⁷⁾ Outro traço marcante do seu ensaio é a acusação de que Wagner teria reduzido a dialética de instinto e dominação a uma diferença de raça⁽⁸⁾. No caso do anti-semitismo, Wagner se distinguiria de sua posteridade ideológica pelo simples fato de que, para ele, extermínio significava redenção, ou seja, tornar-se homem significava, antes de tudo, deixar de ser judeu⁽⁹⁾. Esses são apenas alguns dos aspectos polêmicos do ensaio de Adorno lembrados aqui, ao lado do ensaio de Baudelaire, no intuito de ilustrar como tem sido marcante a presença do músico Wagner na história das idéias contemporâneas. Tanto as argumentações de Baudelaire quanto as de Adorno serão mencionadas nas discussões apresentadas mais adiante neste trabalho. O que não se pode negar é que, independentemente de críticas e apologias, Wagner ocupa um lugar de destaque na história do pensamento do Ocidente e que buscou, intencionalmente e com todo empenho possível, uma base filosófica para suas realizações artísticas.

Referências filosóficas

O fato de buscar uma fundamentação filosófica para sua arte faz de Wagner uma figura singular. Ele não é nem puro pensador, nem puro artista, mas uma junção dessas duas forças. A presença de Wagner na vida e obra de Nietzsche não é, portanto, de modo algum um acidente. Nietzsche teria vislumbrado no compositor a possibilidade de um vínculo entre a arte e a filosofia⁽¹⁰⁾. E, embora o sentido desse

vínculo tenha-se transformado posteriormente de modo radical para Nietzsche, Wagner não deixou de ser para ele um personagem instigante e inspirador e em relação a quem, apesar de toda a hostilidade, ele sentia a maior gratidão e respeito.

Além da relação com Nietzsche, que será estudada nessa tese, dois outros pensadores são cruciais para se entender Wagner no contexto da filosofia: Feuerbach e Schopenhauer. Durante toda sua vida, em períodos marcadamente diferentes, Wagner viu sua obra oscilar entre esses dois pensadores, ou seja, entre o materialismo otimista de Feuerbach e o pessimismo místico de Schopenhauer. Sua reflexão sobre a Grécia, conseqüentemente, será também iluminada pelas idéias desses dois pensadores. Seria limitado querer explicar a obra de Wagner apenas através dessas duas tendências. A situação é muito mais abrangente, mas, de um modo geral, se quisermos situar Wagner em relação à história da filosofia, precisamos dar conta da relação poderosa que a sua obra manteve com Feuerbach, inicialmente, e, posteriormente, com Schopenhauer. Não podemos esquecer também o pano de fundo hegeliano sobre o qual estava montado o cenário da filosofia alemã, na primeira metade do século XIX.

A julgar pelo relato autobiográfico de *Minha Vida*, os primeiros contatos de Wagner com a filosofia começam nos tempos em que era estudante em Leipzig, no início da década de 30 ⁽¹¹⁾. Ele assistiu a alguns cursos de um professor chamado Hermann Weiss ⁽¹²⁾, cujo tratamento dado à filosofia revelava uma visão sofisticada em que os grandes temas filosóficos deveriam ser conduzidos de uma forma difícil e inacessível às pessoas comuns. Wagner deixou rapidamente os cursos de Weiss, mas ficou impressionado com esse elogio da obscuridade, como se de fato em tudo que é obscuro houvesse algo de mais profundo e como se o pensamento claro e facilmente comunicável fosse superficial. Ele conta que, nessa época, escreveu cartas tão complicadas e difíceis para seu irmão que este passou a temer por sua sanidade mental ⁽¹³⁾. De qualquer modo, a obscuridade e sofisticação com que eram tratados os temas filosóficos parece ter contribuído para que seus contatos juvenis com a filosofia não fossem muito frutuosos.

A partir de 1842-43, depois de uma temporada de muitas incertezas em Paris, ele se instala definitivamente em Dresden, como chefe de orquestra, começa a formar uma biblioteca particular e dedica-se com disciplina ao estudo da mitologia e dos clássicos gregos, além de estudos mais particulares sobre filosofia. A leitura do livro de Schelling, *O Idealismo Transcendental*, foi iniciada mas, devido às dificuldades de compreensão, não teve continuidade. Não aconteceu o mesmo com o livro de Hegel, *A Filosofia da História*, que Wagner diz ter se esforçado por ler e compreender. Apesar das extremas dificuldades que encontrou na compreensão da obra hegeliana, ele afirma que o estudo de *A Filosofia da História* lhe serviu como uma introdução para a filosofia propriamente dita. Em suas palavras:

“Parecia-me em verdade que o tal caminho me conduziria finalmente até o tabernáculo do santo edifício filosófico. Quanto mais incompreensíveis me pareciam as conclusões mediante as quais aquele espírito colossal e poderoso dava a chave do conhecimento superior, mais me aplicava a penetrar a questão do absoluto e do que com ela se relacionava”

(Hier imponierte mir vieles, und es schien mir, als müßte ich auf diesem Wege in das Innere des Heiligtumes gelangen. Je unverständlicher viele im spekulativen Sinne resümierende Phrasen des ungeheuer berühmten, als Schlußstein aller philosophischen Erkenntnis mir gepriesenen gewaltigen Geistes erschienen, desto mehr fühlte ich mich angeregt, der Sache von den “Absolutum” und was damit zusammenhing auf den Grund zu gehen.)⁽¹⁴⁾

Esse contato com a obra de Hegel não pode ser subestimado se quisermos entender o contexto sobre o qual se inserem as reflexões wagnerianas sobre a arte e sobre os gregos. A tese do caráter passado da arte, apresentada por Hegel entre 1828 e 29, nos seus cursos de estética em Berlim, e publicadas em 1831, é de fundamental importância para um entendimento das discussões estéticas do século XIX. Segundo as idéias hegelianas, embora a arte não tivesse deixado de ser produzida e apreciada nos tempos modernos, ela deixou de ser vivida como uma atividade superior do espírito tendo sido superada pela religião e pela filosofia. Os tempos áureos da tragédia grega são coisa do passado e a sociedade moderna não pode mais recuperar a essencialidade da arte na existência humana e no conhecimento do absoluto.⁽¹⁵⁾

Wagner e a história da estética: o depoimento de Heidegger

Note-se que uma estética que visasse proporcionar um futuro mais essencial para a atividade artística precisava refletir sobre as possibilidades da arte vivida na Antigüidade para buscar uma arte moderna que não se limitasse à mera distração, mas que viabilizasse a revelação intrínseca da realidade humana e que tivesse um valor essencial para o homem.

Não se sabe com que precisão Wagner teve acesso à tese de Hegel sobre o caráter passado da arte, pois ele não menciona isso claramente. Mas o fato é que, por suas posições contrárias a essa tese, Wagner aparece nesse contexto como um interlocutor histórico de Hegel. Essa argumentação é apresentada por Heidegger no livro sobre Nietzsche no item que já mencionamos, intitulado *Seis fatos fundamentais da história da estética*. Wagner e Nietzsche são apresentados aí como opositores de Hegel precisamente no que diz respeito à idéia do caráter passado da arte. Heidegger assinala que o que Hegel havia enunciado a respeito do declínio da arte, Nietzsche teria reconhecido, inversamente, na religião, na moral e na filosofia. Isto é, enquanto na visão hegeliana, a arte tinha caído no niilismo, em Nietzsche é justamente a arte que servirá de reação ao niilismo moral, religioso e filosófico. E nisso Heidegger reconhece que, apesar das divergências que terá com Wagner, permanecerá viva em Nietzsche a aspiração wagneriana por uma obra capaz de devolver à arte o seu sentido pleno.⁽¹⁶⁾

Os seis fatos fundamentais da história da estética indicados por Heidegger são os seguintes: 1) A grande arte grega da época do esplendor que não necessitava de uma reflexão estética correspondente. 2) O início das reflexões estéticas com Platão e Aristóteles, quando a grande arte já estava chegando ao seu fim. 3) O início dos tempos modernos. 4) A estética de Hegel e sua constatação do fim da arte como reveladora do absoluto. 5) A tentativa de Wagner de resgatar uma obra de arte total. 6) A proposição nietzscheana da arte contra o niilismo dos valores supremos, sustentados pela religião, pela moral e pela filosofia⁽¹⁷⁾.

Através dessa orientação heideggeriana, o estudo dos livros de Wagner mostrará claramente uma incompatibilidade com as conclusões da estética de Hegel. Embora Wagner denunciasse também a indigência da atividade artística na modernidade, o seu fracasso e o seu esgotamento, ele não deixou de acreditar em um futuro e em uma regeneração a partir de um modelo da arte grega.

Influência de Feuerbach e da Insurreição de 1849

No que diz respeito à formação intelectual, a vida relativamente tranqüila que levava em Dresden, na década de 40, foi essencial ao compositor, tanto pelas leituras a que teve acesso, quanto pelos amigos que freqüentou nessa época. Essa vida de estudos e trabalho, no entanto, foi interrompida pela agitação política dos anos 1848-49. De particular relevância para nossa análise é a participação de Wagner na insurreição republicana de Dresden, em maio de 1849. De uma certa forma, o compositor acreditou que, após uma revolução dos valores sociais modernos, seria possível colocar em prática uma nova visão de arte inspirada no mundo grego.

Em 1848, recrudesciam na França movimentos revolucionários e republicanos que tentavam retomar as conquistas da Revolução Francesa e pôr fim aos derradeiros resquícios do antigo regime. Esses movimentos se espalharam por toda a Europa. Nos casos em que se mantinham os reinados e principados, tratava-se da proclamação da república ou da submissão do rei a uma constituição. Mas havia também os casos mais radicais de insurreições anarquistas e socialistas.

No trabalho como chefe de orquestra, Wagner tinha como colega Augusto Röckel⁽¹⁸⁾, diretor musical e militante altamente engajado na insurreição. Röckel foi um dos socialistas e democratas mais determinados que se relacionaram com Wagner. O contato com esse homem foi de grande inspiração no sentido político. Foram mediadas por Röckel a maioria das idéias revolucionárias wagnerianas. Através dele, Wagner teve

contato com o pensamento de Proudhon e de Max Stirner; fez críticas à propriedade privada, ao matrimônio como instituição econômica e às desigualdades sociais. Essa amizade política e intelectual foi bastante significativa na gênese do pensamento wagneriano.

Em 1849, encontrava-se também em Dresden o anarquista russo Mikhail Bakunin⁽¹⁹⁾ que, procurado pela polícia austríaca por ter participado dos acontecimentos de Praga no verão de 1848, refugiara-se ali sob o pseudônimo de Dr. Schwaz. Wagner dedica ao revolucionário uma atenção especial em sua autobiografia. Bakunin era hóspede de Röckel e impressionou vivamente Wagner por seu caráter leonino e selvagem. Fizeram caminhadas, conversaram, discutiram. A presença de Bakunin foi também altamente inspiradora para a participação do compositor na insurreição. Ele o descreve, em *Minha Vida*, como um homem totalmente avesso às moderações calculadas da burguesia, uma pessoa livre para quem o único gozo digno do homem e da vida era o amor.⁽²⁰⁾

Contagiado pela amizade de Röckel e Bakunin e alimentado por uma nova visão de mundo, Wagner envolveu-se nos acontecimentos revolucionários de maio de 1849. As insurreições do final da década de 40 não eram, para Wagner, apenas um fenômeno político, ele via, nessas insurreições, a viabilidade de uma transformação social que acarretaria a formação de um novo público e de uma nova arte. Uma arte livre dos vícios em que estava lançada a ópera tradicional, que tomara conta do mundo europeu, e à qual Wagner vai contrastar, em suas teorias, com a essencialidade da arte praticada na Grécia antiga. O sucesso das rebeliões poderia apontar, portanto, para a possibilidade do fim dos vícios da arte moderna, a saber, o fim de uma arte feita para o lucro e para distrair o tédio dos ricos. As esperanças de Wagner, no entanto, estavam além da realidade. Embora não de modo absoluto, o fracasso da insurreição de Dresden abalou seus anseios.

Röckel e Bakunin foram presos e condenados à morte, penas que foram revistas mais tarde. Wagner, por sua vez, conseguiu fugir e passou cerca de dez anos

exilado, a maior parte desses anos de exílio foi vivida em Zurique. No tocante à sua atividade intelectual, a vida em Zurique, sobretudo nos primeiros anos, foi extremamente fértil. Ainda no tempo de Dresden, através da iniciativa de um teólogo e agitador político chamado Metzdorff⁽²¹⁾, Wagner teve sua atenção despertada para o pensamento de Ludwig Feuerbach. Pouco mais tarde, em Zurique, teve acesso ao livro de Feuerbach sobre *A Morte e a Imortalidade*, fazendo a esse respeito a seguinte reflexão em *Minha Vida*:

“A precisão com que Feuerbach trata, nas partes nucleares de seu trabalho, estes temas tão atraentes, interessou-me precisamente por sua tendência tanto trágica quanto radical. Justo e plausível pareceu-me reservar a verdadeira imortalidade apenas para uma bela ação ou para uma obra de arte.”⁽²²⁾

(Die unumwundenheit, zu welcher sich Feuerbach in den reiferen Teilen seines Buches endlich über diese tiefinteressierenden Fragen ermutigt, gefielen mir ebenso ihrer tragischen wie social-radikalen Tendenz wegen sehr. Es schien mir rühmlich und lohnend, die einzig wahre unsterblichkeit nur der erhabenen Tat oder dem geistvollen Kunstwerk zugeteilt zu wissen)

Em Zurique, Wagner também teve acesso a um outro livro de Feuerbach, *A Essência do Cristianismo*, cuja compreensão lhe foi um pouco mais difícil. Mas o sensualismo feuerbachiano, a reflexão sobre o amor e a felicidade, a crítica à teologia e a apresentação de uma antropologia livre dos preconceitos religiosos foram noções fundamentais para a formação do pensamento de Wagner entre 1849 e 1851. Feuerbach passou a ser, para Wagner, o representante de uma liberação radical do indivíduo em relação aos dogmas religiosos e à autoridade do pensamento. Ainda sobre essa aproximação com as idéias de Feuerbach, o compositor escreve:

“Eu atribuía verdadeira importância a Feuerbach em razão de suas conclusões, tão diferentes das de Hegel. Segundo ele, a melhor filosofia era não ter nenhuma, o que me facilitava enormemente o estudo dessa ciência; além do mais, para ele só existia o que caía sob nossos sentidos.”⁽²³⁾

(Feuerbach eine für mich wichtige Bedeutung beizulegen, war dessen Schluß, mit welchen er von seinem ursprünglich Meister Hegel abfiel: daß nämlich die beste Philosophie sei, gar keine Philosophie zu haben, womit mir das

bisher abschreckende Studium derselben ungemein erleichtert wurde; sowie zweitens, daß nur das wirklich sei, was die Sinne wahrnehmen)

Quando se fala de uma aproximação de Wagner com a filosofia, é necessário entender o viés crítico através do qual se deu essa aproximação. Não ter nenhuma filosofia, para Feuerbach, não significava o fim da atividade filosófica mas apenas o rompimento com um modelo absoluto e tradicional de pensamento. Se Wagner julgou encontrar no pensamento filosófico um aliado para o seu projeto, não podia considerar esse pensamento de forma abstrata, não imaginava a filosofia como uma prática isolada, sem comunicação com as outras atividades humanas. Durante o período mais revolucionário de sua vida, arte, filosofia e atuação social são vividas por ele como atividades indissociáveis.

Nota-se assim que a revolução estética imaginada por Wagner é indissociável de uma revolução social e de uma prática filosófica. A primeira edição de seu livro, *A obra de arte do futuro*, por exemplo, publicada em 1851, foi dedicada a Ludwig Feuerbach. No próprio título do livro, existe uma alusão paródica ao livro de Feuerbach : *Princípios da Filosofia do Futuro*. Wagner explica ainda que Feuerbach responde excelentemente ao seu estado de espírito naquele momento, pois deu fim à filosofia tradicional na qual via apenas uma teologia deformada e se inclinou para uma concepção de ser na qual era perfeitamente reconhecível o homem artista que ele (Wagner) imaginava ⁽²⁴⁾. O projeto wagneriano visava sobretudo defender a autonomia da atividade artística, libertá-la de fins empresariais e colocá-la no centro da existência humana, como julgava ter sido a arte grega, uma arte mítica e essencialmente vinculada às necessidades essenciais do homem.

Wagner considera que o que se cultivava em sua época na Europa não é arte, mas simplesmente moda. O público moderno não está à altura de uma obra de arte autêntica porque não participa da essência da atividade artística. Diante dos gregos, pensa Wagner, nossa cultura é frívola e vergonhosa ⁽²⁵⁾ e, em sua visão, só através de uma compreensão da Antigüidade será possível discernir o que pode ser a arte do futuro. Essa arte do futuro, por sua vez, só será possível se o homem libertar-se de sua

última superstição: a negação da natureza⁽²⁶⁾, ou seja, a negação de seu corpo e de sua vida criativa. Negação essa que Wagner entenderá como uma característica fundamental da concepção cristã do mundo. Assim, no chamado período feurbachiano de seu pensamento, a liberdade só será alcançada através de uma emancipação do cristianismo.

Esses pensamentos são apresentados por Wagner, entre 1849 e 1851, nos chamados “escritos de Zurique”: *A arte e a revolução, A obra de arte do futuro, Ópera e Drama e Uma comunicação a meus amigos*. Esses escritos são de um singular interesse porque neles vamos encontrar as principais idéias de Wagner sobre a tragédia grega, sua tentativa de compreender os gregos e de encontrar na Grécia uma imagem fecunda para a transformação da arte e da sociedade dos tempos modernos.

Seria difícil dizer que o que Wagner buscou nos gregos pode ser considerado com um valor histórico objetivo. Trata-se de uma imagem da Grécia e não de um estudo científico. Ele faz uma leitura e uma interpretação visando a uma comparação e a uma compreensão crítica do papel da arte no mundo moderno. Colocando a arte acima das realidades mesquinhas da vida cotidiana e concedendo-lhe um papel essencial na existência do indivíduo e da sociedade como um todo, Wagner tornara-se herdeiro da mesma estética apresentada pelo idealismo alemão. Sua originalidade, no entanto, é a de ter associado essa tradição estética aos ideais revolucionários dos anos 40. Mais original ainda é o fato de que, em Wagner, a revitalização de uma compreensão mítica do mundo é o principal ponto de partida para uma revolução social, assim como a revolução social é condição essencial para uma revalorização mítica do mundo. Na visão wagneriana, mito e revolução são, portanto, forças complementares.

Influência de Schopenhauer, a partir de 1854, e o encontro com Nietzsche em 1868.

Em 1854, todas essas idéias sofrem uma repentina alteração. Através de seu amigo Herwegh⁽²⁷⁾, Wagner entra em contato com o livro de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, publicado décadas antes e até então pouquíssimo conhecido. Ele se sente poderosamente atraído pelas idéias do filósofo, surpreende-se com a notável significação que Schopenhauer atribui à música e espanta-se com as conclusões morais da obra pois somente pela morte da vontade e pela mais completa resignação o indivíduo se libertaria dos laços que lhe impedem de compreender verdadeiramente o universo. A propósito desse encontro com a obra de Schopenhauer, ele escreve:

“Quem quisera extrair da filosofia o direito de agir politicamente e socialmente em favor da chamada liberdade do indivíduo, não podia achar nenhum argumento nesta obra, cujo autor demonstrava que, para satisfazer o instinto da personalidade, é necessário seguir um caminho completamente distinto.”⁽²⁸⁾

(Für denjenigen, welcher sich aus der Philosophie eine höchste Berechtigung für politische und soziale Agitationen zugunsten des sogenannten “freien Individuums” gewinnen wollte, war allerdings gar nichts zu holen, und die vollständigste Ablenkung von diesen wege zur Stillung des Triebes der Persönlichkeit war einzig gefordert)

Wagner afirma que, a princípio, esses pensamentos schopenhaurianos não eram de seu gosto e que não queria desdizer-se prontamente de toda a sabedoria com a qual ilustrara sua *Obra de arte do futuro*, mas percebia espantosamente que, mesmo sem conhecer Schopenhauer, já havia colocado em seu poema dos Nibelungos uma concepção schopenhauriana do mundo⁽²⁹⁾. Toda a problemática dessa mudança, que veio a ser posteriormente tão criticada por Nietzsche, traça uma novo perfil na reflexão wagneriana sobre a arte. A influência de Schopenhauer sobre o compositor se somou a uma certa descrença na possibilidade de uma ação política revolucionária. Diante de um mundo corrupto e injusto, a única liberdade seria renunciar à vontade de agir e resignar-se. Desse modo, a aceitação das teorias de Schopenhauer pode ser considerada também como um desencanto de Wagner com a revolução. Adorno, em seu ensaio, explica que não se pode deixar de notar senão a correlação ao menos a relação

que existe entre o fracasso da insurreição de 1849 e a metafísica nihilista. Ele entende que a apostasia wagneriana seria uma parte essencial da própria revolução burguesa.⁽³⁰⁾

É o próprio Wagner que menciona, em sua autobiografia, a decepção sofrida por uma de suas amigas com sua mudança teórica. A amiga a que se refere chama-se Malwida von Meysenbug⁽³¹⁾, que veio a ser também grande amiga de Nietzsche. Malwida e Wagner mantinham assídua correspondência a propósito das idéias sobre a obra artística do futuro e ela entusiasmara-se bastante com essas idéias. Quando se encontraram pessoalmente, durante uma estadia de Wagner em Londres em 1855, Malwida fazia muitos projetos baseados nos ideais revolucionários de Wagner. Este, porém, viu-se obrigado a fazê-la entender o novo sentido de seu pensamento e as conseqüências de seus estudos de Schopenhauer. O desafeto entre os dois foi notório, Wagner diz que eles se separaram em completo desacordo. Alguns anos depois, os dois amigos se reencontraram em Paris e Malwida já parecia conformada com as novas idéias do compositor. Disse-lhe que as discussões de Londres fizeram-na estudar Schopenhauer, de tal que forma que passou também a ser adepta desse filósofo e considerou superficiais as críticas anteriores que fez ao amigo schopenhauriano.

Esse episódio, narrado em *Minha Vida*⁽³²⁾, é excelentemente ilustrativo pois demonstra o quanto o próprio Wagner se deu conta da dificuldade de acordo entre sua fase revolucionária e sua fase schopenhaueriana. No âmbito de seus textos teóricos posteriores, o seu ensaio sobre Beethoven, em 1870, é o mais ilustrativo no que diz respeito à influência de Schopenhauer. Durante esse novo período, muitos outros escritos são também relevantes, entre eles: *A Arte alemã e a Política alemã*, 1865; e *A Arte e a Religião*, 1881.

Wagner não deixa de conceder à arte um valor essencial na existência humana, mas é a própria essência da arte que muda para ele. Se antes, inspirada no mundo grego, ela era considerada como resultante da alegria de estar vivo, como contentamento pela existência presente⁽³³⁾, agora passa a ser considerada como libertação em relação a um mundo em que a alegria de estar vivo não parece ser mais

possível. O que muda essencialmente é que ele passa a ter uma visão metafísica da atividade artística e, conseqüentemente, passa a ter uma visão metafísica da Grécia.

Essa mudança não foi inicialmente questionada por Nietzsche, quando os dois se conheceram pessoalmente em 1868. A cumplicidade de idéias que surgirá a partir desse encontro é de extrema complexidade no sentido em que tanto Nietzsche quanto Wagner partilham das idéias de Schopenhauer e, ao mesmo tempo, partilham de uma visão de mundo baseada na época trágica dos gregos. Nietzsche não havia considerado a possível discordância entre as idéias de Schopenhauer e a vivência da arte tal como foi praticada entre os gregos. E Wagner, mesmo se dando conta de possíveis divergências na evolução de seu próprio pensamento, não descartou efetivamente o modelo grego de vida como inspiração para sua arte. A consideração da discordância entre a metafísica nihilista e a nova visão que Nietzsche terá dos gregos, assim como um conhecimento mais profundo da obra de Wagner são pontos essenciais no rompimento definitivo entre o artista e o filósofo. A história desse conturbado relacionamento é de extrema fecundidade, entre outras coisas, no que diz respeito à contribuição da cultura grega para a contemporaneidade.

Arte como satisfação e arte como redenção

O que há de mais específico na interpretação de Wagner em relação aos gregos será discutido no próximo capítulo. Antes dessa discussão mais detalhada do vínculo de Wagner com a Grécia, é importante entender como se desenvolveu a atividade teórica do compositor, em qual momento e diante de quais perspectivas essa reflexão sobre a Grécia se coloca, e entender também como a compreensão da arte se transforma ao longo de sua carreira. Já foram apontadas duas orientações básicas do pensamento de Wagner: o período feurbachiano, em que a arte grega é tida como um exemplo da alegria de estar vivo e como manifestação da satisfação do homem com a sua existência e o período schopenhauriano em que a arte, praticada de um modo

autêntico e não do modo superficial como é vivida na modernidade, é considerada como um meio de redenção, de emancipação e libertação em relação à existência social e individualmente corrompida do homem moderno.

O encontro inicial de Nietzsche com a pessoa e a obra de Wagner será sobretudo a concretização de uma síntese daqueles períodos do pensamento wagneriano. Síntese essa que, até então, não se havia realizado claramente. Wagner conseguira manter sua alta consideração da cultura grega, continuava imaginando que o mito era essencial à renovação da arte moderna, mas não era mais com os mesmos olhos revolucionários e ardorosamente envolvidos por um sentimento afirmativo que ele via a arte grega. Nietzsche, por sua vez, irá entender, na época de *O nascimento da tragédia*, que não há incompatibilidade entre uma visão redentora e metafísica da arte e uma atividade artística como manifestação de um pacto entre a intensificação dionisíaca da vida e a medida apolínea. Foi possível ao filósofo, nesse momento inicial de sua carreira, conciliar o pensamento de Schopenhauer com a concepção trágica da vida. Tratava-se de discutir duas orientações abrangentes, duas possibilidades do homem ter acesso à realidade superior do mundo em si: a via teórica, via socrática que ele descarta como decadente; e a via trágica, cuja realização se dá através da arte, o que significava, para Nietzsche, a arte tal qual foi vivida pelos gregos. O equívoco dessa síntese entre Schopenhauer, Wagner e os gregos, apresentada em *O nascimento da tragédia*, só será admitido pelo autor alguns anos mais tarde.

Mas o fato é que Nietzsche, com essa obra, apresenta a possibilidade de conciliação entre algumas idéias wagnerianas dos tempos do exílio e a visão schopenhauriana do mundo. A intenção de Wagner e a de Nietzsche era a mesma: traçar um projeto de regeneração e transformação da cultura moderna baseado no exemplo histórico da arte grega e na estética de Schopenhauer. Nietzsche, como filósofo, fez o seu caminho associando-se à arte wagneriana e Wagner, enquanto artista, desde sua juventude, fez o seu caminho associando-se à filosofia e à atividade política, entendida aqui não como atividade político-partidária mas como atividade social, como atuação

sobre a sociedade. Ainda que ele tenha-se tornado schopenhauriano, essa tendência para a atividade não arrefeceu. Wagner era um schopenhauriano voltado para o mundo e ele interpretou Schopenhauer à sua maneira. Assumiu a arte como um meio de redenção e emancipação para os homens. O que, para Schopenhauer, era a possibilidade de libertação do indivíduo, para Wagner, era a possibilidade de emancipação da sociedade como um todo. Após a insurreição de Dresden e o seu exílio em Zurique, mesmo que tenha manifestado o seu desencanto no que diz respeito à atuação política, ele permanecerá atuando politicamente pela via artística, propondo reformas, criando alternativas e assumindo a idéia de que a arte pode transformar os valores sociais.

Produção teórica de Wagner

Há registros de escritos wagnerianos desde 1834, quando ele começou a carreira como diretor de coro nas cidades de Würzburg, Magdeburg, Königsberg e Riga⁽³⁴⁾. Nessa época, seus temas dizem respeito a questões de estética musical e já se evidencia também um maneira acentuadamente crítica de tratar a arte de seu tempo. São ensaios publicados em jornais culturais e musicais e a intenção do autor era, no momento, trazer à tona as questões que lhe inquietavam, divulgá-las, colocá-las em discussão. Ainda não havia uma unidade, uma identidade bem desenvolvida em seu pensamento, como a que será expressa entre os anos de 1849 e 1851.

Entre 1839 e 1842, Wagner havia abandonado a carreira de humilde funcionário musical na Alemanha para fazer carreira como artista em Paris. Não teve êxito mas, como um dos seus meios de subsistência, colaborou com jornais musicais em troca de algum dinheiro. Os artigos eram escritos em alemão e vertidos para o francês por um tradutor. Dessa época, destacam-se particularmente dois escritos: *Uma peregrinação a Beethoven* e *O fim de um músico estrangeiro em Paris*.

A partir de 1842, quando ele volta à Saxônia e consegue seu primeiro êxito em Dresden com a apresentação de *Rienzi*, começa a dedicar-se a um esboço

autobiográfico, escreve também, entre outros, artigos sobre Beethoven, Weber e Mendelssohn. Entre 1848 e 1849, começam a aparecer nos jornais os artigos de orientação nitidamente revolucionária, associados a esses artigos estão os escritos wagnerianos sobre reformas do teatro e sobre o funcionamento geral da arte de sua época, reconhecida por ele como uma arte sem autenticidade e sem profundidade.

Entre 1849 e 1851, no início do exílio em Zurique, acontece então o período decisivo do pensamento de Wagner com os seus principais escritos estéticos já citados: *A arte e a revolução*, *A obra de arte do futuro*, *Ópera e Drama* e *Uma comunicação a meus amigos*. Além dessas obras, destacam-se outros escritos como *Arte e clima* e *O judaísmo na música*, ambos publicados pela primeira vez em 1850. Durante todo o exílio, Wagner permanece escrevendo para jornais tematizando suas idéias reformistas. Ele só consegue anistia mais de uma década depois e, em 1864, o rei Ludwig II, da Baviera, provoca uma mudança repentina na sorte do compositor, convidando-o para a corte de Munique, liquidando todas as suas dívidas e oferecendo-se como patrocinador de suas obras.

Entre julho de 1865 e março de 1880, ele dita para Cosima sua autobiografia. O estímulo para essa biografia foi dado pelo rei Ludwig II e ela foi inicialmente destinada ao rei e a alguns amigos, tendo sido impressa primeiramente em uma edição de 15 exemplares. Somente em 1911, quase trinta anos após a morte do autor, aparece a primeira edição pública⁽³⁵⁾. A partir de 1867, depois dos escândalos causados pela sua ligação adúltera com Cosima em Munique e pelas adversidades que causou com suas intromissões nos assuntos políticos da Baviera, Wagner se refugia em Tribschen. Já havia escrito o ensaio *O estado e a religião*, também destinado ao rei Ludwig II. Entre os escritos motivados pela ligação com o rei, seguem-se ainda: *A arte alemã e a política alemã* e *O que é alemão?*

Desse período até sua morte, a atividade teórica permanece intensa, com escritos sobre a divulgação do projeto de Bayreuth e ensaios publicados na revista *Bayreuth Blätter*. Em todos esses escritos, Wagner mantém sua especificidade como

crítico da cultura e dos valores vigentes e como proponente de alternativas e reformas para o teatro e a sociedade. Em meio à múltipla produção wagneriana do período pós-64, mencionam-se, como mais destacados, os ensaios *Beethoven*, 1870, e *Arte e Religião*, 1880. Tendo em vista os objetivos dessa tese, os textos mais importantes são os da época inicial do exílio em Zurique, 1849-1851, devido à relação com a Grécia e o ensaio de 1870 sobre Beethoven, tanto porque esse ensaio ilustra claramente o pacto de Wagner com o pensamento de Schopenhauer, tanto porque através de um estudo desse texto, entende-se também a paridade de intenções entre Wagner e o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*.

Note-se que Nietzsche, ao conhecer pessoalmente Wagner em 1868, já encontra o artista com uma concepção idealista do mundo inspirada em Schopenhauer. Percebe-se que a suposta mudança de Wagner já havia ocorrido. Desde 1854, ao conhecer a obra schopenhauriana, Wagner assumiu o sentido idealista da arte, a partir daí passa a entender a arte e a música mais especificamente como manifestação da vontade, ou seja, do mundo em si. Em 1870, ele aplica essa sua nova estética idealista à história da música. Nesse ano comemorava-se o centenário de nascimento de Beethoven e também as vitórias do povo alemão sobre a França na guerra franco-prussiana. Wagner escreve então o ensaio sobre Beethoven, aproveitando a oportunidade para exaltar a cultura alemã que personificava, para ele, o grande estandarte, a grande bandeira de luta contra a decadência da arte moderna.

No ensaio, Wagner acusa a arte francesa de frivolidade e superficialidade. Ele entendia que Paris não era um centro de cultura, mas simplesmente de moda. Os teatros franceses, italianos e europeus em geral tinham como objetivo apenas o lucro e o divertimento e provocavam uma trivialização cada vez mais decadente da atividade artística. Em oposição à superficialidade e frivolidade dos franceses e italianos, ele vai apresentar a música alemã, particularmente a de Beethoven, como expressão substancial e profunda do ser. Na interpretação wagneriana da história da música, Beethoven será entendido como um modelo ideal de músico, como o artista que devolveu à música sua

missão mais elevada, a saber, a missão de exprimir o absoluto, a idéia, o mundo em si, no sentido schopenhauriano. Wagner percebe claramente que uma música assim compreendida não pode mais ser avaliada pela categoria da beleza. Trata-se, a partir de agora, de avaliar a música através da noção do sublime⁽³⁶⁾. A estética é nitidamente outra em relação ao pensamento dos primeiros anos de exílio em que essa noção do sublime nem sequer é colocada. A divergência entre as noções estéticas de *sublime* e de *beleza* será tematizada por Nietzsche, em *O Caso Wagner*, como ilustração da incompatibilidade entre os dois períodos do pensamento wagneriano. Entende-se que, segundo Nietzsche, no período em que Feuerbach e os gregos foram a principal motivação de Wagner, a categoria estética fundamental usada por ele era a noção de beleza. No período schopenhauriano, expresso nitidamente no ensaio sobre Beethoven, a categoria priorizada é a noção de sublime.

É através de uma recorrência particular à história da música que Beethoven passa a ser compreendido como um artista ideal e sua música como sublime. Além da frivolidade e superficialidade da arte francesa e italiana, Wagner cita também alguns músicos que seriam representantes da decadência. Para ele, por exemplo, Haydn (1732-1805) e Mozart (1756-1792), apesar de serem músicos autênticos, foram constrangidos a compactuar com a trivialização da arte européia. Teriam feito de suas obras não a expressão de verdades profundas mas um meio de diversão para a sociedade aristocrática. Devido a necessidades econômicas, Haydn ter-se-ia submetido à aristocracia tornando-se, segundo Wagner, durante toda a vida apenas um valete de príncipe. Mozart, por sua vez, teve uma vida conturbada e sua morte prematura seria um reflexo de sua permanente intranquilidade financeira. Para não viver na miséria, Mozart teria acabado se submetendo às exigências superficiais do gosto do público. Wagner insiste no vínculo entre a decadência da arte e a submissão ao prazer e ao dinheiro da aristocracia.

Mas toda essa crítica não tinha senão um objetivo: retomar um sentido metafísico da arte e é por esse motivo que Wagner propõe uma música alemã distinta da

música francesa e italiana. Beethoven exerce assim, na visão wagneriana, o papel de músico metafísico em contraste com os músicos mundanos e superficiais. Para ilustrar essa hipótese acerca de Beethoven, ele faz referência à surdez que, pouco a pouco, foi tomando conta do músico e compara essa surdez à cegueira do vidente grego Tirésias, personagem da *Odisséia*. Estando com os olhos cegos para o mundo sensível, Tirésias teria ganho, em contrapartida, uma vidência profunda da verdadeira realidade. Assim, ao perder gradativamente a audição, Beethoven ia se isolando cada vez mais dos ruídos e perturbações da vida sensível e já não escutava senão as harmonias puras de um mundo interior⁽³⁷⁾.

O Beethoven, voltado para um mundo além da sensibilidade, é o artista que devolve à música o seu supremo destino. Wagner conclui que, deixando de considerar a música como simples arte de agradar e elevando-a à sua missão sublime, Beethoven nos abriu a possibilidade de uma arte que revela essencialmente a verdade do mundo. É esse o Wagner que acompanha Nietzsche na gênese de *O nascimento da tragédia*. Esse é, em geral, o seu pensamento no início da relação entre os dois. E é esse pensamento metafísico que se desenvolverá até a estréia de *Parsifal* em 1882. A originalidade de Nietzsche, que ele confessará depois como um dos principais equívocos de sua juventude, é o fato de ter associado, como já foi mencionado, essa metafísica, as idéias reformistas de Wagner no tempo do exílio e a “época trágica” grega.

Notas:

- (1) Em 1861, diante do escândalo causado pela apresentação de *Tannhäuser* em Paris em 1860, Baudelaire (1821-1867) publicou um ensaio, intitulado *Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris*, em que pede desculpas públicas ao compositor pela "estupidez" e "imbecilidade" de seus compatriotas. Além desse envolvimento pessoal de Baudelaire com a causa *Wagner*, a estética simbolista, pela primazia que concedia à musicalidade na construção poética, compatibilizou-se e inspirou-se notavelmente nas idéias wagnerianas sobre a reintegração das artes.
- (2) Baudelaire, Charles. *Richard Wagner e "Tannhäuser" em Paris*. Edição Bilingue. Trad. Plínio Augusto Coelho, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo, Editora Imaginário/Edusp, 1990.p.18
- (3) *Idem, ibidem*.p.29.
- (4) *Idem, ibidem*.p.61
- (5) Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Trad. Pierre Klossowski. Paris, Gallimard,1961. Six faits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique.p. 75 a 89.
- (6) Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. Trad. Hans Hildebrand et Alex Lindenberg. Paris, Gallimard,1966. Os textos que compõem o ensaio foram escritos em Londres e Nova York, durante o outono de 1937 e a primavera de 1938.
- (7) Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. *Op.cit.* p.10
- (8) *Idem, ibidem*.p.26
- (9) *Idem, ibidem*.p.28
- (10) Em uma passagem do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche diz que , além de dramaturgo, Wagner é um intérprete das filosofias do passado, um mitólogo e um filósofo. Ver Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke*. *Op. cit* Band 1, *Richard Wagner in Bayreuth*. p.442.
- (11) Wagner, Richard. *Mein Leben*. (mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin) München:P. List, 1963. p. 69
- (12) Herrman Weiss era, segundo Wagner, um jovem professor de estética que lhe interessava mais pela sua pessoa do que pelo que ensinava. Era amigo de seu tio Adolfo Wagner, homem de uma cultura vasta que também teve influência sobre o sobrinho . *Idem, ibidem*.
- (13) *Idem, ibidem*
- (14) *Idem, ibidem*.p.501
- (15) Heidegger cita as seguintes passagens de Hegel para ilustrar sua argumentação: " Dans toutes ces relations, l'art est et demeure pour nous, quant à sa suprême destination, une réalité passée". "Les beaux jours de l'art grec, de même que les temps dorés du Moyen Age tardif, sont révolus." Hegel in Heidegger, Martin. *Nietzsche. Op.cit.* Six faits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique.p. 82 e 83.
- (16) *Idem, ibidem*. p.88
- (17) *Idem, ibidem*. p.75 a 89.
- (18) August Röckel (1814-1876) era assistente de Wagner na orquestra de Dresden (1843-49). Foi editor do revolucionário *Volksblätter* e, por seu envolvimento nos levantes de 48-49, passou treze anos na prisão.(vide *Wagner, um compêndio*.org. Barry Millington. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,1995. p.37)
- (19) Mikhail Bakunin (1814-1876), anarquista russo que se empenhou em espalhar a causa revolucionária por toda a Europa. Envolveu-se ativamente em várias insurreições políticas, vivia como fugitivo político de uma cidade a outra até ser preso após a insurreição de Dresden em 1849. (vide *Wagner, um compêndio*.org. Barry Millington. *Op.cit.*p.26)
- (20) Wagner, Richard. *Mein Leben*. *Op.cit.* p.454
- (21) *Idem, ibidem*.p.501
- (22) *Idem, ibidem*.
- (23) *Idem, ibidem*.502
- (24) *Idem, ibidem*.
- (25) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. Herausgegeben Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main, Insel, 1983. Band 6. *Das Kunstwerk der Zukunft*.p.30
- (26) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit* Band 5. *Die Kunst und der Revolution*.p.300
- (27) Georg Herwegh (1817-1875) "Poeta e ativista político alemão. Em 1839 escapou à corte marcial durante o serviço militar desertando para a Suíça. Foi ativista nos levantes de 1848-9 e posteriormente abrigou muitos refugiados políticos na sua casa em Zurique. Foi lá que Herwegh introduziu Wagner à filosofia de Schopenhauer" (*Wagner, um compêndio*. org Barry Millington, *Op. cit* p.32).
- (28) Wagner, Richard. *Mein Leben*. *Op. cit*, p.592.
- (29) *Idem, ibidem*.
- (30) Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. *Op.cit.*p.181 e188.

- (31) Malwida von Meysenbug (1816-1903) “Escritora e ativista política alemã; democrata de destaque, participou de campanhas pelos direitos das mulheres. Em consequência dos levantes de 1848-49, foi expulsa de Berlim em 1852, devido a suas ligações com revolucionários. Como resultado, estabeleceu-se primeiro em Londres, onde tornou-se governanta e correspondente estrangeira de um jornal, e em 1862 na Itália. Foi admiradora e amiga de Wagner, bem como de Nietzsche, Liszt, e de vários radicais, como Garibaldi e Mazzini” (*Wagner, um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.*, p.35).
- (32) Wagner, Richard. *Mein Leben*, *Op.cit.*, p.703 e 704
- (33) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op. cit* Band 5. *Die Kunst Und Revolution*. p.279
- (34) Os dados para esse panorama da produção teórica de Wagner têm como apoio o estudo de Jürgen Kühnel, *Wagners Schriften*, publicado em *Wagner Handbuch*, herausgegeben von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart, Kröner, 1986.p.472 a 588.
- (35) *Idem, ibidem*. p.540
- (36) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main, Insel, 1983. Band 9. *Beethoven*. p.73
- (37) *Idem, ibidem*. p.72

Capítulo 2: Wagner e os gregos

WAGNER E OS GREGOS

Em sua trajetória artística e intelectual, Wagner acrescentou muitas reflexões ao debate sobre o papel da cultura grega na história da arte e sobre as perspectivas que essa cultura poderia apresentar para uma transformação dos costumes e valores modernos. Sua contribuição é decisiva não apenas como pensador e artista, mas como alguém que imaginava ser possível colocar em prática suas idéias. Isto é, promover uma interpretação da Grécia vinculada a um projeto de efetiva repercussão social. Nesse sentido, a ligação de Wagner com os gregos se insere no contexto de uma reflexão histórica sobre a relação dos gregos com a modernidade. Não se trata em nenhum momento, para ele, de entender a Grécia de uma forma isolada e limitada exclusivamente aos aspectos artísticos. Sua reflexão avança no sentido de uma compreensão do homem grego na integridade de suas relações sociais, políticas e religiosas e na efetividade de sua existência.

Aspectos específicos da abordagem wagneriana

A orientação político-artística singulariza, em muitos aspectos, a abordagem wagneriana sobre os gregos. Devido ao caráter ativo de sua personalidade e ao papel social que veio a desempenhar como artista na sociedade europeia do século XIX, Wagner conseguiu superar os limites de uma reflexão erudita sobre a Grécia associando a cultura grega à vida prática da modernidade. Isto é, tentando mostrar como a Grécia poderia contribuir para a evolução dos costumes, da educação e do sentido geral da vida moderna.

Tentar desvendar em que consistia a valoração da vida para um grego dos tempos da tragédia, decifrar a finalidade da sua existência na sociedade, entender o modo como vivia sua arte não são, sem dúvida, tarefas fáceis e não se pode muito menos dizer que Wagner tenha realizado essas tarefas de uma forma objetiva. De um

ponto de vista mais rigoroso, a reflexão de Wagner sobre os gregos mantém-se numa perspectiva hipotética e imaginária. Os resultados e conclusões que apresenta são, por um lado, baseados em dados precisos colhidos nos estudos históricos, mas, por outro lado, representam os sonhos e as idéias, muitas vezes utópicas, de um artista profundamente motivado a empreender uma transformação da arte do seu tempo e, respectivamente, uma transformação da sociedade.

A reflexão de Wagner sobre os gregos tem, portanto, um objetivo claramente delineado e uma intenção político-social de amplo alcance. É preciso, no entanto, evitar alguns equívocos. Não se deve confundir a ação e a reflexão de Wagner com uma ação política e uma reflexão filosófica nos sentidos tradicionais. O interesse que dedicou à política teve constantemente um caráter artístico. Ele diz que, passando pela reflexão sobre a possibilidade de uma mudança fundamental na situação dos teatros modernos, foi naturalmente levado a reconhecer na indignidade das condições políticas e sociais a causa primeira das condições artísticas que denunciava. Essa descoberta teria sido decisiva para toda a sua vida⁽¹⁾. No que diz respeito à pesquisa filosófica, por outro lado, a preocupação com o rigor, com a fundamentação dos fatos e mesmo com a precisão dos dados históricos não era tão relevante para o compositor. Wagner se aproxima da Grécia de uma forma criativa e inovadora. Seu pensamento insinua-se em várias áreas da cultura (música, política, teatro, religião) e se enriquece com essa variedade. Seu ponto de vista é necessariamente o de um artista, mas de um artista preparado para o debate de idéias. O que há de original em Wagner é precisamente essa versatilidade de perspectivas e é nesse sentido que ele enriquece enormemente a estética dos tempos modernos. Sua ligação com Nietzsche é apenas uma das facetas de seu vínculo com a história da filosofia.

Cumplicidade entre Wagner e Nietzsche

Uma especial atenção deve ser dada aos reais motivos que viabilizaram a cumplicidade entre Wagner e Nietzsche. A ênfase no conflito entre os dois pode

obscurer um estudo mais detalhado dos possíveis méritos de Wagner, tanto no que diz respeito a sua influência sobre Nietzsche, quanto no que se refere a uma interpretação da cultura grega. E além desses dois aspectos, que marcaram definitivamente a presença de Wagner na história do pensamento ocidental, há também a sua relação com a política do século XIX e a tentativa de aplicação da estética de Schopenhauer. Enfim, como se pode notar, há um conjunto de motivos e de aspectos filosóficos sob os quais Wagner pode ser estudado independentemente da polêmica de seu rompimento com Nietzsche.

Antes de se colocar a questão do rompimento, procuraremos entender melhor as razões do vínculo entre o artista Wagner e o professor de filologia Nietzsche. A relação com a cultura grega é, sem dúvida, um dos núcleos fundamentais desse vínculo. Por outro lado, o intercâmbio entre o artista e o jovem pensador foi de intensa fertilidade tanto para um quanto para o outro. Wagner foi, para Nietzsche, a possibilidade de um contato amplo e fecundo com o mundo da arte e, mais que tudo, um contato com a realidade da prática artística em seu tempo. Através de Wagner, Nietzsche teve acesso aos bastidores da atividade criadora, conheceu o universo das relações entre os artistas, o mundo das vaidades, da nobreza ou pequenez de atitudes e dos conflitos privados. Teve contato com o processo criativo de um dos maiores artistas de seu tempo e conheceu também as superficialidades e intrigas com as quais a produção artística estava envolvida. A convivência com Wagner foi para Nietzsche uma experiência humana de grande significação. Não foi somente o artista Richard Wagner que enriqueceu o repertório de questões aos quais se dedicou o filósofo, mas sobretudo a pessoa humana de Wagner serviu para Nietzsche como paradigma psicológico a partir do qual foi possível penetrar e estudar “o labirinto da alma moderna” (das Labyrinth der modernen Seele)⁽²⁾, conhecer suas virtudes e seus vícios e fazer um balanço definitivo de seus valores.

É nesse contexto wagneriano que o pensamento nietzscheano começa a se formar. Nietzsche dedicou seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, 1872, ao amigo e compositor Richard Wagner e defendeu a tese de que a obra wagneriana era a

ressurreição do espírito artístico grego. Mais tarde, considerou essa tese como um terrível equívoco de juventude e empenhou-se arduamente em contradizê-la. Embora um dos traços fundamentais de Nietzsche, ao longo de seu percurso intelectual, seja precisamente esse confronto que travou com Wagner, não se pode passar ao largo das razões que geraram essa suposta apostasia nietzschiana se se quiser entender o que significa propriamente o confronto Nietzsche-Wagner no que diz respeito ao mundo grego. É necessário tentar entender quais os motivos que levaram Nietzsche a se confundir e quais as idéias que vinculam de forma tão definitiva e polêmica o nome do Richard Wagner à “época trágica dos gregos”. Somente uma compreensão histórica da reflexão sobre a arte no século XIX e um aprofundamento dos estudos dos textos teóricos de Wagner pode contribuir para a elucidação dessas questões.

O caráter passado da arte⁽³⁾

Como já foi mencionado no primeiro capítulo, nos seus cursos de estética em Berlim, Hegel apresentou a tese de que a arte perdera seu significado absoluto na sociedade moderna e fora substituída por formas de conhecimento mais elevadas como a religião e a filosofia. O papel da arte, enquanto atividade superior do espírito, foi relegado a um tema histórico, a arte não encontrava mais na modernidade uma ressonância viva e essencial ⁽⁴⁾. Em uma análise da história da estética, pode-se entender que a arte passou a ter necessidade de ser mediada por uma teoria, por uma explicação. Por exemplo, segundo as idéias de Heidegger a esse respeito, a reflexão estética só começa a acontecer, quando a grande arte chega ao seu fim. Teria sido assim na Grécia, a reflexão estética de Platão e Aristóteles só se iniciou quando a tragédia havia perdido sua essencialidade na vida grega. ⁽⁵⁾

Os tempos modernos seriam assim fecundos em teorias estéticas e carentes de autênticas realizações artísticas. A verdadeira arte, reveladora do absoluto, aconteceu nos áureos tempos gregos e não poderia mais se repetir no nosso mundo.

Seira possível estudá-la, conhecê-la, mas não seria mais possível reacender seu significado e sua força. A compreensão hegeliana do caráter passado da arte era, em muitos aspectos, uma constatação dos fatos⁽⁶⁾. Era inegável a insignificância à qual a arte havia-se reduzido, no contexto moderno, em comparação ao papel fundamental que desempenhara na sociedade grega. A imagem geral que o pensamento de Wagner fazia era a de que a arte era, para os gregos, uma força unificadora, um solo fértil onde se construía a nacionalidade e a identidade do povo grego; através da beleza artística e da coragem guerreira, o grego parecia justificar sua vida. Essa imagem dos gregos não encontrava paridade em nenhum outro momento da história do homem. A ascensão do Império Romano e, posteriormente, do cristianismo teria sufocado a possibilidade de ressurreição de um estilo grego de vida. A proposta renascentista de recuperação do homem antigo, de sua existência corpórea e sensível, de sua beleza física e de seu vigor, não parecia ser viável no contexto superficial em que a arte vinha sendo vivida na modernidade.

Os gregos como base para o renascimento da arte moderna

No âmbito da estética moderna, o pensamento de Wagner e o de Nietzsche não se enquadram na perspectiva de uma aceitação do caráter passado da arte. A questão da decadência artística da modernidade estava correlacionada, para eles, à questão geral da decadência da vida humana. Na nobreza do estilo de vida grego, Wagner e Nietzsche viam a possibilidade de transformação da vida moderna, de recuperação da realidade sensível e da atividade artística no sentido da instauração de um mundo mais fecundo, mais contente de si mesmo, mais pleno de sentido.

Richard Wagner e Nietzsche são nomes inseparáveis dessa tentativa de reencontrar o significado essencial para a arte em nossa civilização. Trata-se, para eles, de compreender como a arte foi vivida pelos gregos, por que alcançou tamanha essencialidade em sua cultura, quais os motivos de seu declínio, e quais as

possibilidades de sua ressurreição numa perspectiva moderna. Em *Ópera e Drama*, Wagner assinala que sua tarefa é descobrir as razões da esterilidade da arte de seu tempo e indicar as condições de fecundidade de uma criação artística no porvir. ⁽⁷⁾ Toda sua trajetória artística e intelectual, apesar dos muitos acidentes e contradições, é guiada por essa intenção. Desde os escritos de Zurique, passando por suas realizações dramáticas como *O navio fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *O anel dos nibelungos* e *Parsifal*, a intenção é a mesma: recuperar o sentido da arte na modernidade. E recuperar a arte, para Wagner, era reencontrar a verdade e possibilitar a regeneração da humanidade.

Wagner considera que essa tentativa de compreender um problema estético raramente é feita por artistas mas apenas por teóricos abstratos, cujas teorias, apesar de seu valor, sofrem de uma limitação essencial: a vivência interna da questão. ⁽⁸⁾ Nesse sentido, enquanto artista, considera-se autorizado a discutir, sob outra perspectiva, o problema da arte na modernidade. Não se trata de um esteta que discute, mas de um criador que sente em si mesmo a viva necessidade de encontrar alternativas e sentido para sua atividade. Essa passagem aproxima-se da crítica que Nietzsche faz, em *Para a Genealogia da Moral*, da estética discutida sob o ponto de vista do espectador. Para Nietzsche, somente o artista pode decidir sobre o significado da arte como fez Stendhal que diz ser o belo “*une promesse du bonheur*”⁽⁹⁾, definição essa a qual Nietzsche opõe a idéia de Kant de que o belo é o que agrada desinteressadamente. Sem ampliarmos os detalhes dessa discussão e dessa oposição entre artista e crítico-espectador, basta-nos apenas considerar que, em nenhum sentido, Wagner pode ser visto como um mero crítico, um mero espectador ajuizando sobre a beleza. Sua reflexão tem interesses próprios, definidos, claros. Arte é, para ele, contentamento em relação à existência presente, em relação ao contexto geral a que se pertence, manifestação da alegria de viver (*Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit*)⁽¹⁰⁾. Essa compreensão apresentada em 1849, no ensaio *A arte e a revolução*, antes do encontro de Wagner com a filosofia de Schopenhauer, era, no contexto idealista da estética do século XIX, uma visão polêmica no sentido de que não apontava para uma fundamentação

metafísica da arte e se contrapunha, não só ao significado idealista da atividade artística, como também ao modo frívolo como ele julgava que a arte vinha sendo praticada entre os europeus.

A cultura grega em oposição à cultura operística

Toda a reflexão wagneriana sobre a arte está associada a uma apreciação da cultura grega e a uma crítica à cultura operística que vigorava na Europa desde os séculos XVI e XVII. No Livro *Ópera e Drama*⁽¹¹⁾, Wagner sugere uma antinomia entre a história do nascimento da arte operística e a história do drama grego. A ópera não teve uma origem natural, no sentido de ter sido criada pelo povo, de uma forma genuína e comunitária. Seu aparecimento deve-se à decisão de intelectuais italianos que a elaboraram, artificialmente, na tentativa de ressuscitar o modelo da tragédia antiga. Os criadores da ópera, apesar de estarem bem intencionados, estiveram sujeitos a limites e equívocos inevitáveis. Não havia possibilidade de discernir como eram, efetivamente, as realizações dramáticas gregas e a ópera baseou-se, exclusivamente, em suposições. Para não cair no risco de uma caricatura da tragédia, a proposta wagneriana era a de investigar as condições gerais da criação do drama grego, conhecer os fatores e circunstâncias que o possibilitaram, não para tentar repeti-lo e restaurá-lo, mas para, a partir do conhecimento dessas condições, propor uma nova obra de arte. A obra de arte do futuro que, embora inspirada na cultura grega, não era, em seu sentido estrito, uma repetição, uma restauração copiada da tragédia.

Esse ponto distingue, essencialmente, o seu projeto do projeto dos criadores da ópera. É fazendo um levantamento crítico das condições artísticas de seu tempo, comparando-as com as condições do mundo grego e avaliando aspectos históricos, sociais e econômicos que Wagner imagina poder discernir e inaugurar um novo sentido para a arte. Ou, talvez, poder descobrir o real sentido da atividade artística que parecia perdido após a decadência da tragédia. Em *A arte e a revolução*, ele vincula

explicitamente a discussão da arte ao mundo social em que é gerada. Escreve: “A questão refere-se assim à arte e a sua própria essência. Mas não é de definições abstratas da arte que aqui devemos nos ocupar. Trata-se apenas de procurar o significado da arte enquanto resultado da vida social, de conhecer a arte enquanto produção social” (*Die Frage gilt also der Kunst und ihrem Weses selbst. Nicht eine abstrakte Definition derselben soll uns hier aber beschäftigen, denn es handelt sich natürlich nur darum, die Bedeutung der Kunst als Ergebnis des staatlichen Lebens zu ergründe, die Kunst als soziales Produkt zu erkennen.*)⁽¹²⁾. Com essa perspectiva, Wagner imagina também poder distinguir-se das reflexões puramente estéticas e metafísicas sobre a arte. Assim, a sua investigação dos tempos trágicos da Grécia adquiria uma tonalidade própria, tanto em seu ponto de partida quanto em suas conclusões.

O contraste entre a cultura grega e a arte moderna foi um dos temas mais fecundos da reflexão wagneriana sobre a arte em geral. Mas as suposições e hipóteses que criou, para a compreensão desse contraste, são, por vezes, pouco fundamenas . Em 1850, Wagner publica, sob pseudônimo, um ensaio polêmico intitulado *O Judaísmo na Música*⁽¹³⁾. Aliado aos preconceitos anti-semitas da época e movido por ressentimentos pessoais contra compositores judeus, Wagner faz uma crítica mordaz ao judaísmo identificando-o à especulação financeira e à ambição do lucro. Os judeus, na perspectiva de seu pensamento, ter-se-iam apropriado da música em um sentido totalmente contrário à vivência grega. A ópera, em seu sentido frívolo e artificial, e voltada exclusivamente para o lucro seria, essencialmente, uma forma de judaísmo. Judeus e gregos representam, dentro do contexto do pensamento wagneriano, um antagonismo extremo.

Essa visão anti-semita, cultivada por Wagner durante toda vida, ensejou posteriormente uma utilização de sua obra pela Alemanha nazista. Mas apesar de toda polêmica que isso possa suscitar, o anti-semitismo estético de Wagner tinha como objetivo definido opor criticamente duas visões de arte: uma arte moderna, cujo objetivo maior era o divertimento e o lucro, arte essa preconceituosamente identificada aos judeus, e uma arte mítica, sagrada, cuja possibilidade só podia ser vislumbrada na

Antigüidade e que só podia se instaurar no presente enquanto proposta de uma obra de arte do futuro⁽¹⁴⁾.

Nascida da consciência de um povo, vivida pelo povo, celebrada coletivamente, a tragédia grega era para Wagner o exemplo mais autêntico da realização dramática. A ópera moderna não tinha de modo algum a mesma essencialidade e o mesmo valor que a tragédia tinha para os gregos. Sua principal função era o divertimento de uma aristocracia entediada, não havia nenhuma profundidade, nenhuma autenticidade na sua realização. Para Wagner, o elemento popular é imprescindível à criação artística, o povo é condição, viva e fecunda da arte⁽¹⁵⁾. A ópera não teria nascido no seio desse elemento original, foi forjada em gabinetes e estava muito longe da viva autenticidade da tragédia.

Ao longo de toda sua reflexão sobre a Grécia, essa oposição entre ópera e tragédia é discutida, sob diversos pontos de vista, e, portanto, também sob uma ótica anti-semita. No ensaio *A arte e a revolução* (1849), no entanto, Wagner não menciona os judeus ao tratar da comercialização da arte. Ele explica, nessa obra, como o deus grego Hermes tornou-se, no Império Romano, o deus Mercúrio, patrono do comércio e do espírito industrioso e ativo dos comerciantes. Além disso, Mercúrio ter-se-ia tornado também o deus das atividades fraudulentas, o deus dos ladrões e dos impostores. Esse deus, segundo Wagner, associando-se posteriormente à hipocrisia cristã, acabaria por tornar-se o senhor do mundo e o senhor absoluto da arte moderna, uma arte servil e mercenária. Na seqüência dessas idéias, ele escreve:

“É esta a arte que atualmente enche todo o mundo civilizado! A real essência reside na indústria, a sua finalidade moral é o lucro financeiro e a eficácia estética é o entretenimento dos entediados”.p.285⁽¹⁶⁾

(Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten)

No início do ensaio, Wagner discorre sobre os prejuízos que os abalos revolucionários de sua época teriam causado aos artistas, no sentido de que a persistência da instabilidade política acarretava uma instabilidade econômica e

conseqüentemente uma séria ameaça para a atividade artística. Uma vez ligada aos fundamentos do lucro, da indústria e do comércio, a arte também via-se ameaçada quando esses fundamentos estavam em risco. Para Wagner, é possível reconhecer como legítimo o lamento desses artistas, pois perderam a tranqüilidade de sua subsistência, mas não se pode confundir essa situação de privação econômica com a situação geral da arte. Isto é, pareceu-lhe importante enfatizar que o vínculo entre a arte e as atividades lucrativas não faz parte do que se deve entender como o exercício de “querer, amar e praticar a arte por si mesma” (*der Kunst selbst willen liebten und trieben*)⁽¹⁷⁾. No sentido de uma discussão do que seria a prática da arte por si mesma, Wagner apresenta então a sua interpretação da Grécia.

Apolo e Dioniso na arte grega

O espírito grego teria colocado “o homem livre, belo e forte no topo de sua consciência religiosa” (... *den schönen und starken und freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewusstseins gestellt hatte...*)⁽¹⁸⁾. A expressão desse ideal era o deus Apolo que, através dos oráculos e de sua vitória sobre Píton, o dragão do caos, revelava a lei fundamental do espírito e da sociedade grega e que era tido como representante e executor da vontade de Zeus sobre a Grécia. Apolo era, para Wagner, a representação do próprio povo grego. O ideal de beleza, força e liberdade, personificado pelo deus, era o que havia de mais nobre e elevado na consciência da sociedade grega.

Apolo é por isso considerado por Wagner como o ponto fundamental da produção dramatúrgica grega. O papel inspirador de Dioniso é apenas mencionado ligeiramente: “este deus magnífico (Apolo) era visto na perspectiva do poeta trágico inspirado por Dioniso” (*Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter*)⁽¹⁹⁾. Em *A arte e a revolução* e nas demais obras teóricas, ele não aprofunda, no entanto, a análise do que seria essa inspiração dionisíaca. Entende-se apenas que, para ele, Dioniso inspira o autor dramático, é uma motivação para o drama, mas não apresenta sua

realização visível e principal.

“No drama grego, os feitos dos deuses e dos homens os seus sofrimentos e alegrias, anunciados de modo grave ou jubiloso na essência superior de Apolo sob a forma do ritmo eterno, da harmonia eterna de todo o movimento e de todo o existir, tornaram-se coisa real e verdadeira”.

(... Die Taten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie sie ernst und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Bewegung, alles Dasein in dem hohen Wesen Apollons verkündet lagen, hier wurden sie wirklich und wahr:) ⁽²⁰⁾

Apolo era então transformado pelos gregos em “arte real e viva” (*...das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon...*)⁽²¹⁾, e era essa sem dúvida, para Wagner, a essência do drama grego. Note-se então que a prática da arte por si mesma, na perspectiva wagneriana, era a prática da própria vida grega. A tragédia era uma celebração religiosa e a religião era o reencontro do grego consigo mesmo, com a sua humanidade mais elevada e com a sua nacionalidade. A Grécia, através da arte trágica, revelou a possibilidade de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*)⁽²²⁾ que unia poesia, dança, música e artes plásticas, uma arte mítica, intrinsecamente humana, que se celebrava enquanto religião. Mas, para Wagner, a unidade da tragédia não se resumia à comunhão entre as diversas manifestações artísticas, estende-se também à comunhão entre as artes, a religião e o mito e, conseqüentemente, gera uma integração entre o artista e o público, entre a arte e a política. Assim a prática da arte por si mesma no mundo grego é uma prática da arte em estreita harmonia com o mundo social, em profunda cooperação com a vida política. É um exercício da identidade da nação. O que houve de mais original na arte grega não teria sido, na visão de Wagner, obra de um artista isolado, mas obra de Atenas⁽²³⁾. Obra de um povo que vivia em si mesmo a missão divina da arte, um povo que criava para si próprio a visão mítica do mundo e que reconhecia na celebração artística a sua mais profunda identidade. Entre os gregos, o povo estava à altura de sua obra de arte porque participava dela e a criava.

“Na tragédia, o grego reencontrava-se a si mesmo, sobretudo, reencontrava a parte mais nobre de si próprio unida aos elementos da essência geral de toda a

nação. Através da obra de arte trágica, o grego exprimia a sua interioridade, dava voz ao oráculo da Pítia que transportava no íntimo de si mesmo; ao mesmo tempo deus e sacerdote, homem divino, magnífico, ele exprimindo-se no todo, o todo exprimindo-se nele”

(Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Teil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der ganze Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten, ihm bewusst werdenden Natur, sprach er sich durch das tragische Kunstwerk das Orakel der Pythia, Gott und Priester zugleich, herrlicher, göttlicher Mensch, er in Allgemeinheit, die Allgemenheit in ihm, ...)⁽²⁴⁾

Essa harmonia da obra de arte grega com a essencialidade e a totalidade da existência do homem grego, a indissolubilidade entre o sentimento individual e o sentimento da nação, a celebração coletiva da vida são características abundantemente discutidas por Wagner em sua reflexão sobre a Grécia. E são também as características que mais lhe fascinam na sua abordagem sobre os gregos. Foi essa a imagem que criou dos tempos luminosos da Grécia e é com essa imagem que enriquece e amplia a compreensão que o século XIX tem da Antigüidade.

O declínio da arte trágica e a decadência de Atenas

Ao discutir as causas do declínio da arte trágica, Wagner apresenta também um quadro político de declínio. Se a essencialidade da tragédia estava ligada ao povo grego, sua desagregação também coincide com a desagregação política desse povo⁽²⁵⁾. Assim, o declínio da tragédia aconteceu simultaneamente à desintegração do Estado ateniense, essa desintegração completou-se decisivamente com as investidas do Império Romano sobre a Grécia.

Quando o espírito de coletividade desintegrou-se, as artes também se dividiram e passaram a se desenvolver isoladamente. Para Wagner, o apogeu da escultura, por exemplo, não se explica senão por esse processo de divisão das artes. A representação de um homem isolado no mármore, sem voz e sem movimento foi interpretada por ele como a múmia do helenismo(die Mumie des Griechentums)⁽²⁶⁾. Teria sido a derradeira tentativa do homem grego de resistir à seqüência de uma morte inevitável.

A morte da tragédia representou também, para Wagner, a morte dos ideais mais nobres da cultura grega. Não havia mais lugar para o homem livre, belo e forte senão nas esculturas e nelas o homem grego era apenas a representação isolada, imóvel do que antes fora vivo e comunitário. A experiência coletiva da alegria de viver foi reduzida às experiências individuais, os valores e as artes se desintegravam. Para Wagner, os dois mil anos que se seguiram ao declínio da tragédia pertencem exclusivamente à filosofia e ao cristianismo e apenas em tentativas efêmeras e isoladas a arte conseguiu, algumas vezes, vencer “a noite desse pensamento insaciado”. (*die Nacht des unbefriedigten Denkens*)⁽²⁷⁾.

Os anfiteatros gregos onde se celebravam os mais importantes mitos da nação, onde deuses e homens se reuniam, onde o sentimento de beleza, liberdade e coragem comungavam de um mesmo destino, foram substituídos, no Império Romano, pelos anfiteatros cujo centro era o espetáculo da miséria humana dos escravos diante dos animais ferozes. Wagner descreve sucintamente os romanos nos seguintes termos:

“Esses brutais conquistadores só encontravam prazer na realidade mais positiva, a sua imaginação só se satisfazia nas realizações de sentido mais material. Aos filósofos que se apartavam timidamente da vida social, concediam confiadamente a liberdade de exercício das maiores abstrações, mas na vida pública gostavam de se entregar ao prazer concreto da morte, do assassinato, gostavam de ver perante si a realidade física absoluta do sofrimento humano”

(Diese brutalen Weltbesieger behagten sich nur in der positivsten Realität, ihre Einbildungskraft konnte sich nur in materiellster Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben schüchtern entflohenen, Philosophen liessen sie getrost sich dem abstraktesten Denken überliefern; in der Öffentlichkeit selbst liebten sie, sich der allerkonkretesten Mordlust zu überlassen, das menschliche Leiden in absoluter physischer Wirklichkeit sich vorgestellt zu sehen.)⁽²⁸⁾

Os romanos se distinguiam dos gregos, para Wagner, sobretudo por essa perspectiva física do sofrimento, por essa materialidade da crueldade, pelo embrutecimento da imaginação e sobretudo pelo estado de escravatura recíproca e generalizada. O Império Romano tornava todos os indivíduos escravos do imperador e o próprio imperador também não passava de um escravo. Segundo Wagner, esse estado

de escravatura generalizada preparou politicamente o advento do cristianismo. Suas palavras a esse respeito descrevem uma visão em que arte e cristianismo são essencialmente antagônicos:

“O rebaixamento, a infâmia pública de todos, a consciência do aniquilamento completo da dignidade humana, a náusea que afinal não podia deixar de se instalar frente aos prazeres materiais disponíveis, o desprezo profundo pela atividade, pelo empreendimento pessoal, que há muito perdera, juntamente com a liberdade, o impulso espiritual e artístico, toda essa miserável existência, destituída de vida autêntica e criativa, só podia encontrar uma forma de expressão que, embora geral, como geral era um tal estado de coisas, fosse contudo o oposto absoluto da arte”.

(Die offenkundigte Erniedrigung und Ehrlosigkeit aller, das Bewusstsein des gänzlichen Verlustes aller Menschenwürde, der endlich notwendig eintretende Ekel vor den einzig ihnen übriggebliebenen materiellsten Genüssen, die Tiefe Verachtung alles eigenen Tuns und Treibens, aus dem mit der Freiheit längst aller Geist und künstlerische Trieb entwichen, diese jämmerliche Existenz ohne wirklichen, taterfüllten Lebens konnte aber nur einen Ausdruck finden, der, wenn auch allerdinges allgemein, wie der Zustand selbst, doch der geradeste Gegensatz der Kunst sein musste.)⁽²⁹⁾

O cristianismo em oposição à visão grega do mundo

Essa forma de expressão oposta à arte era, para Wagner, o cristianismo. A religião cristã serviu como justificativa para a miséria em que a vida humana foi lançada, uma miséria que seria compensada postumamente pela misericórdia divina. Contrariamente, na visão de Wagner, os gregos imaginavam terem sido criados para a plenitude da vida consciente e sensível, para o exercício da beleza e da força. A morte era para eles um destino cruelmente suportado e como não podiam fugir dela transformaram-na também em obra de arte.

Na perspectiva cristã e na filosofia que dela se nutriu, Wagner vê o desapego pela realidade e pela vida sensível. O corpo e a beleza deixam de ser vividos em sua essencialidade e são relegados ao âmbito das coisas transitórias e perecíveis. A arte, por sua vez, enquanto experiência do corpo e da beleza, perde seu valor educativo

e deixa de ter sentido enquanto uma realização humana superior. Nesse ponto, nota-se que Wagner, tanto quanto Hegel, admite o caráter passado da arte, sua essencialidade teria cedido lugar à filosofia e à religião. Mas diferentemente de Hegel, Wagner não irá se resignar com essa superação histórica e não a entenderá como uma evolução da humanidade. O conflito entre a arte e o cristianismo é amplamente discutido por Wagner no ensaio *A arte e a revolução*. É nesse ensaio que se encontram as palavras mais incisivas do compositor em seus antagonismo à religião cristã. A título de ilustração, pode-se acrescentar uma outra passagem em que o compositor não deixa dúvidas sobre a sua posição:

“O cristianismo oferece justificação para uma existência miserável dos homens sobre a terra, destituída de honra e de utilidade. Vai buscar uma tal justificação à maravilha de um amor divino que, ao contrário do que erradamente pensavam os belos gregos, não criou o homem para uma existência terrena de alegria consciente, antes o teria colocado num catre repugnante, preparando-lhe assim para, depois da morte, um esplendor eterno de comodidade e inação como recompensa do desprezo por si próprio interiorizado nesta vida”.

(Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keineswegs – wie die schönen Griechen irrthümlich wähten – für ein freudiges, selbstbewusstes Dasein auf der erde geschaffen, sondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe, um ihm, zum Lohne seiner darin eingesogenen Selbstverachtung, nach dem Tode einen endlosen Zustand allerbequemster und untätigster Herrlichkeit zu bereiten.) ⁽³⁰⁾

De acordo com essa compreensão, o cristianismo seria, portanto, necessariamente inimigo da arte. Uma vez que a arte, tal como Wagner entende, fundamenta-se no mundo sensível. Assim, para ele, todas as tentativas cristãs de apropriação da arte pagã foram hipócritas e conflituosas. A arte cristã não poderia expressar uma visão harmônica do mundo uma vez que estava envolvida numa cisão irreparável entre a imaginação e a realidade, entre o pensamento e a vida. Wagner prossegue argumentando que o renascimento das artes só pôde ter lugar quando a Igreja começou a entrar em decadência. O Renascimento foi, para ele, um movimento de restituição dos sentidos aos seus respectivos direitos (*...und so den Sinnen wieder ihr Recht*

wiederfahren...)⁽³¹⁾. Era, portanto, o renascimento do próprio homem sufocado sob o peso dos séculos cristãos.

No entanto, esse renascimento ainda estava inevitavelmente subordinado ao poder da Igreja e ao poder econômico dos príncipes. A arte e o homem não puderam libertar-se inteiramente. A prática artística ainda não era, no Renascimento, para Wagner, a expressão de uma comunidade livre e independente. E ele analisa que, historicamente, depois de subordinar-se à Igreja e aos príncipes, a arte acabou se rendendo a um poder bem pior: a indústria⁽³²⁾. Essa subordinação da arte à indústria seria, segundo Wagner, o aspecto central da prática artística da época moderna. E é nesse contexto que considera Mercúrio, entendido como deus romano da impostura e da fraude, o patrono da arte moderna⁽³³⁾.

O contraste entre os gregos e a modernidade

Assim como no auge da cultura grega, o teatro também será, na época moderna, o lugar principal de realização da arte e de expressão da vida pública mas, de acordo com Wagner, o florescimento da arte na cultura moderna é “um florescimento da podridão de uma ordem de coisas e de relações humanas vazia, sem espírito e antinatural” (*aber diese ist die Blüte der Fäulnis einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse*)⁽³⁴⁾. Ou seja, a arte seria um espelho fiel da decadência, da corrupção, da falta de nobreza dos homens modernos. Desse modo, a crítica de Wagner estende-se principalmente ao público e à sociedade em que essa arte foi gerada. Mercúrio seria então não apenas o patrono da arte moderna, mas o senhor absoluto do mundo moderno. Um mundo de corrupção e fraude, ganância, ambições mesquinhas, atividades enganosas, cujo único objetivo é o lucro, a acumulação de dinheiro.

Os chamados escritos estéticos de Zurique, 1849-1851, operam não apenas na perspectiva de um paralelo crítico entre a arte grega e a moderna, mas também no sentido de uma revolução da cultura moderna, através desse olhar crítico

para a cultura grega. Na tentativa de superar o que considerava a decadência da modernidade, “a decadência civilizada”(*zivilisierte Versunkenheit*)⁽³⁵⁾. Wagner cotejará o homem cristão e o grego, a ópera moderna e a tragédia, a sociedade industrial e a sociedade escravocrata da Antigüidade. A questão colocada por ele é como os gregos podem contribuir para uma revolução, não só da arte, mas do homem do nosso tempo. Além disso, trata-se de saber onde os gregos erraram pois as causas do declínio da tragédia e da sociedade gregas não são, para Wagner, apenas exteriores e acidentais e sim explicadas por motivos sociais e políticos bem definidos.

É importante entender que Wagner não tinha uma visão ingênua da Grécia, por mais hipotética que fosse, o compositor soube reconhecer limites e aspectos falhos na sociedade ateniense. Reconhecia, por exemplo, que a escravidão e a barbárie, tal como os gregos a entendiam, isto é, a exclusão da dignidade, da cidadania e da liberdade, o elitismo e a desigualdade com que viam os bárbaros e escravos acabou se voltando contra a própria Grécia. Esse é, para ele, um dos aspectos mais problemáticos da sociedade grega. Portanto, o modelo grego de cultura inspira-o apenas parcialmente e ele discutirá criticamente os aspectos em que é possível e desejável inspirar-se nos gregos e os aspectos em que se deve rejeitá-los.

Na discussão central de *A arte e a revolução*⁽³⁶⁾, Wagner traça sucintamente um paralelo crítico entre a arte grega e a moderna. Nessa altura, faz como que um resumo de tudo que vinha discutindo até então sobre o contraste entre os gregos e a modernidade. Em sua visão, a arte pública dos gregos era a expressão do que havia de mais elevado na consciência popular. A representação de uma tragédia era uma celebração religiosa, nela, o próprio homem grego se reconhecia, transfigurado nas imagens dos deuses e heróis. A nação grega se reconhecia nas representações trágicas e a totalidade do povo livre participava dessas representações. O artista grego não criava isoladamente, sua genialidade era realização de um povo e o mito trágico era resultado de uma concepção coletiva da vida. Além disso, desde a infância, o homem grego era educado para fazer de si mesmo e de seu corpo uma obra de arte, ou seja, a atividade

artística era para ele a realização de sua própria existência e simultaneamente de sua cidadania. “O grego era ensinado a representar, a cantar e a dançar e portanto a sua participação no espetáculo trágico proporcionava-lhe um profundo prazer interior à obra de arte; estar a altura desse prazer pela beleza e pela formação pessoais, era muito justamente uma honra” (*So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuss an dem Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung, durch Schönheit und Bildung zu diesen Genüssen berechtigt zu sein*)⁽³⁷⁾. A arte era então entendida por ele como exercício da dignidade, de beleza, da liberdade e também da força. O indivíduo e a comunidade se integravam na prática artística, integração essa que se estendia também aos deuses e homens, aos artistas e ao público. Tudo na obra de arte grega era entendido por Wagner na perspectiva da união e da realização conjunta .

Ao contrário, para ele, a arte pública praticada na Europa não correspondia em nada a esse modelo grego. Enquanto no anfiteatro grego a totalidade do povo livre participava das representações, nos teatros atuais se encontram apenas os ricos. A educação moderna é voltada quase que exclusivamente para a indústria e para fins utilitaristas. Não sendo educado, desde a infância, para ver em si mesmo e em seu corpo a realização da beleza, o homem moderno tem, segundo Wagner, uma experiência estética completamente exterior, a arte lhe vem de fora, torna-se um espectador passivo diante dela. Wagner compara essa experiência estética exterior ao prazer comprado que se obtém junto a uma prostituta⁽³⁸⁾. Para ele, a arte cultivada na Europa é, como já foi mencionado, copiada e vendida, e seu único objetivo é divertir os ricos entediados e dar lucro aos empreendedores.

Enquanto o artista grego exercia sua atividade pelo prazer, pela satisfação interior de realizar sua própria existência, o artista moderno, tal como Wagner entende, exerce a arte como um trabalho , recebe um salário para garantir sua subsistência e está estreitamente vinculado ao resultado lucrativo do empreendimento artístico. No entanto, para que o homem grego pudesse exercer a liberdade e a beleza, precisou escravizar outros homens. A escravidão é considerada por Wagner o grande desastre grego. De um

lado, ela possibilitou a nobreza dos homens livres que não precisavam sujar suas mãos em atividades mesquinhas, braçais e cotidianas e podiam dedicar-se inteiramente à política e à arte. Por outro lado, Wagner julga que justamente essa concepção elitista da vida teria causado a decadência da Grécia.

O grego entendia que somente ele era digno da beleza e da liberdade⁽³⁹⁾. Bárbaros e escravos estavam destinados historicamente a não terem participação na beleza e a não serem livres. Segundo Wagner, os gregos não entenderam que “a beleza e a força só conseguem desempenhar duradouramente o papel de fundamento da vida social se puderem pertencer a todos os homens(... *Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn sie allen Menschen zu eigen sind*)⁽⁴⁰⁾. A existência do escravo e do bárbaro era a expressão mais clara da fragilidade e da transitoriedade do ideal grego. Não havia uma consciência, entre as nações, de respeito absoluto pelo homem. A Grécia foi então vítima de seus próprios ideais, quando a situação histórica inverteu-se, isto é, quando os bárbaros subjugarão os gregos, eles perderam, além da liberdade, a beleza e a força. Na seqüência dessa argumentação, ele acrescenta:

“Pouco tardaria para que duzentos milhões de seres humanos, na mais profunda sujeição, brutalmente reunidos no Império de Roma, pudessem experimentar por si que, quando não subsiste a possibilidade de todos os homens serem igualmente livres e felizes, todos os homens se tornam igualmente escravos e miseráveis”.

(und in tiefer Zerknirschung sollten zweihundert Millionen im römischen reich wüst durcheinander geworfener Menschen gar bald empfinden, daß – sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können – alle Menschen gleich Sklave und elend sein müssten.)⁽⁴¹⁾

A crítica de Wagner às sociedades escravocratas da Antigüidade insere-se na mesma perspectiva de sua crítica à sociedade industrial. A escravidão não se restringe, para ele, ao mundo antigo e a formas explícitas de dominação da vida humana, mas persiste de forma latente no mundo industrial moderno. O operário, ainda que oficialmente livre, não passaria de um escravo. A orientação industrial da vida moderna aprisiona as pessoas, inviabiliza a liberdade, o escravo não se libertou e os

homens livres foram feitos escravos. Escravos a quem se ensina que o único objetivo de vida é ganhar o pão de cada dia através do trabalho assalariado. Para Wagner, o homem só deixará de ser escravo se se tornar livre para dedicar-se à beleza, se puder exercer atividades criativas, se o trabalho deixar de ser a única justificativa de sua existência.

A divinização e a honra que foram atribuídas, modernamente, à noção de trabalho seriam, de acordo com Wagner, formas de opressão, formas de manter uma escravidão generalizada e de submeter todas as pessoas aos ideais da economia e do lucro. No auge da sociedade industrial, trabalho e vida são considerados sinônimos e os aspectos lúdicos e criativos do homem relegados ao âmbito das superficialidades.

A crítica a esse conceito de trabalho é um ponto de grande convergência entre o pensamento de Wagner e o de Nietzsche. Nietzsche refere-se à chamada “dignidade do trabalho” (*Würde der Arbeit*)⁽⁴²⁾ como uma das grandes mentiras do mundo moderno. A divinização do trabalho não seria apenas uma fatalidade e uma mentira históricas às quais foram submetidas as classes oprimidas, mas também um valor que passou a ser considerado absoluto, um valor moderno vivido e assumido tanto pelos oprimidos quanto pelos opressores. Em *Assim falava Zaratustra*, ele apresenta nitidamente sua visão crítica a esse respeito:

“Vós todos que amais o trabalho selvagem e tudo que é rápido, novo, desconhecido é porque tendes dificuldade em vos suportar, vossa dedicação ao trabalho é uma fuga e uma vontade de esquecimento em relação a vós próprios”.

(Ihr Alle, denen die wilde Arbeit lieb ist und das Schnelle, Neue, Fremde, - ihr ertragt euch schlecht, euer Fleiss ist Flucht und Wille, sich selber zu vergessen.)⁽⁴³⁾

O apego exagerado ao trabalho seria, na visão de Nietzsche, uma forma de fugir e esquecer o tédio que surge quando se é incapaz de criar um sentido mais nobre e mais livre para a vida. Tanto Nietzsche quanto Wagner, em momentos diferentes de suas respectivas obras, criticam abertamente a negação e o empobrecimento da vida humana no mundo moderno. Em sua discussão sobre esse tema, Wagner acrescenta que o cristianismo foi necessariamente cúmplice da sociedade industrial. O cristianismo,

segundo ele, adaptou-se como uma luva às necessidades da indústria⁽⁴⁴⁾. De acordo com os valores cristãos, a razão da existência é transferida para um outro mundo e a vida terrestre passa a ser encarada apenas como passagem e transição para uma vida eterna e póstuma. Wagner entende que esse ideário acabava por convencer as pessoas de que elas não estavam perdendo nada se passassem todos os seus dias sufocadas pelo trabalho. Afinal, essa vida transitória não poderia oferecer nada de essencial. A ilusão da recompensa, a esperança e o sonho de um outro mundo atenuavam as revoltas e amorteciam os ânimos. Assim, o cristianismo cumpria, para Wagner, um papel fundamental à coesão da sociedade moderna e impossibilitava, tanto por seu ideário quanto por seu papel social, o renascimento das artes, a redescoberta da realidade.

Wagner reconhecia limites e deficiências no mundo grego, mas, apesar disso, acreditava que somente uma recuperação dos valores gregos tornaria viável a independência dos homens em relação à indústria e ao cristianismo. Essa recuperação, no entanto, é apenas parcial. Do mesmo modo, as objeções ao cristianismo também não eram completas. Wagner diferenciava a figura de Jesus de Nazaré do restante do mundo cristão. Ou seja, ele distinguia entre o que pensava ser a figura autêntica de Jesus e a apropriação que a Igreja fez de seus ensinamentos. Em *A arte e a revolução*, depois de relatar o desprezo do pensamento cristão pela vida sensível e criativa do homem, ele escreve:

“O historiador não pode saber com segurança se esse era também o pensamento de certo pobre homem, filho de um carpinteiro da Galiléia. Perante a miséria de seus irmãos, ele levantou a voz para lhes dizer que vinha trazer não a paz ao mundo, mas sim a espada. Frente à hipocrisia dos fariseus, covardemente bajuladores do poder romano para, de modo mais impiedoso, manipularem e submeterem o povo, ele fazia soar sua indignação repleta de amor, um amor que, certamente, não poderia esperar de gente que houvesse de se desprezar a si própria”.

(Der Historiker weiss nicht sicher, ob dieses die Ansicht jenes armen galiläischen Zimmermannssohnes ebenfalls gewesen sei, welcher beim Anblicke des Elends seiner Mitbrüder ausrief, er sei nicht gekommen, den Frieden in die Welt zu bringen, sondern das Schwert, der in liebevoller Entrüstung gegen jene heuchlerischen Pharisäer donnerte, die feig der römischen Gewalt

schmeichelten, um desto herzloser nach unten hin das Volk zu knechten und zu binden, der endlich allgemeine Menschenliebe predigte, die er doch unmöglich denen hätte zumuten können, welche sich selbst alle verachten sollten⁽⁴⁵⁾

Data também desta mesma época o esboço de um drama inacabado, intitulado *Jesus de Nazaré*, em que Wagner apresenta Jesus como um revolucionário, portador de idéias socialistas e anarquistas. Não é, portanto, de se estranhar que, no final de *A arte e a revolução*, Wagner conclame Apolo e Jesus como patronos da revolução cultural a ser empreendida. Para o Wagner desse período, somente uma revolução social poderia devolver à arte o seu papel na civilização e oferecer-lhe um público vivo e autêntico, um verdadeiro povo cúmplice da arte como teria sido, na sua visão, o povo de Atenas.

O aspecto revolucionário do pensamento de Wagner sobre os gregos

Wagner distingue o seu empreendimento como uma revolução (Revolution) e não como uma restauração (Restoration)⁽⁴⁶⁾. Não se trata de propor um retorno aos gregos. Segundo ele, com a visão histórica atual, os modernos sabem o que os gregos não sabiam e o que precisamente resultou no declínio do mundo grego. Para evitar a decadência será preciso, segundo Wagner, reconhecer a dignidade de todos, reconhecer que todos têm direito ao exercício da liberdade, da beleza e da força. O trabalho, que antes era delegado aos escravos, passará a ser feito pelas máquinas. “Se a indústria deixar de ser a dona de nossos destinos para passar a estar a nosso serviço será natural que o homem coloque a alegria de viver como objetivo de sua vida (...)” (...ist die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen, ...)⁽⁴⁷⁾ Através dessa alegria de viver, como sentido da existência, Wagner imagina a redescoberta de uma humanidade estética, uma humanidade cujos ideais são necessariamente contrários aos ideais do mundo industrial e aos valores idealistas do cristianismo.

A cultura grega, segundo Wagner, concebia um homem completo que se

manifestava exteriormente por sua beleza e sua força, não havia cisão entre interior e exterior⁽⁴⁸⁾. O cristianismo, ao contrário, buscando revelar uma alma e uma interioridade não considerava de modo algum o corpo como um caráter essencial do ser humano. Ao buscar essa interioridade, procedia de forma anatômica, em sentido metafórico, dissecando as entranhas do organismo, partes feias que assim o eram precisamente porque não foram feitas para serem vistas⁽⁴⁹⁾. A beleza exterior do corpo foi explicitamente subestimada. Em sentido oposto, o homem grego teria criado sua arte a partir da alegria de estar vivo, colocava-se a si mesmo como razão de sua existência. Wagner usa uma metáfora da navegação: o homem grego navegava costeiramente, sua arte e sua cultura nunca perdiam de vista as margens da vida. O homem cristão, ao contrário, navegou em um oceano nebuloso, sem ver a terra, apartando-se e distanciando-se da realidade sensível⁽⁵⁰⁾. É portanto no sentido da exterioridade, da valorização da natureza corpórea, da afirmação da realidade sensível que Wagner imagina que os gregos podem e devem inspirar a cultura do futuro.

Ele prevê que suas idéias serão consideradas uma utopia, um belo ideal que a imperfeição dos homens torna inalcançável, mas acredita que os que pensam assim estão mentindo e caluniando afundados numa mentalidade repugnante, essa sim utópica e incapaz de realizar-se porque é o produto de uma imaginação doente⁽⁵¹⁾. Para Wagner, a verdadeira utopia é o cristianismo e foi com essa mentira que se enfeitiçou a humanidade. Os ideais do cristianismo não poderiam tornar-se vivos, porque se voltam juntamente contra a própria vida, porque “negam e condenam tudo o que é vivo” (*das Lebendige verleugneten und verdammen*)⁽⁵²⁾.

A cultura tornou-se inimiga do homem. Agora o único projeto possível de afirmação da vida humana só pode basear-se, segundo Wagner, nas forças da própria natureza:

“Quando o médico e seu saber acadêmico não encontram remédio, o nosso desespero costuma levar-nos de volta à natureza (...) Se a cultura procedeu à negação dos homens, com base na crença cristã na indignidade humana, criou ao mesmo tempo o inimigo

que a há de aniquilar na exata medida em que ela não dispõe de lugar para o homem. Esse inimigo é a natureza, a única fonte perpétua da vida.”

(Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiss, da wenden wir uns endlich verzweifelnđ wieder an – die Natur. Die Natur und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Crhistentums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen feind erschaffen, der sie notwendig einst so weit vernichten muss, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur)⁽⁵³⁾

Nessa passagem, Wagner se afasta de uma visão ingênua da noção de natureza, afirma que a cultura criou tanto a crença cristã da negação do homem quanto o inimigo dessa crença – a natureza. Entende-se que os limites entre cultura e natureza não estão definidos. A cultura por vezes oprime a natureza, por vezes, a liberta. Assim a expressão de uma natureza livre como Wagner imagina ter sido a dos gregos será também acionada pela cultura.

“ Neste desenvolvimento de uma cultura inimiga do homem é então simultaneamente visível o fator que age contra ela. A cultura, ao fazer crescer desmesuradamente a pressão e os limites que exerce sobre a natureza – uma natureza que, por mais oprimida que seja, não se deixa liquidar –, acaba por lhe imprimir a força de aceleração necessária para que subitamente toda a opressão seja projetada à distância. Assim o amontoado cultural limitar-se-á a dar a conhecer à natureza a terrível força que encerra em si mesma. Ora, o movimento que essa força desencadeia é a Revolução ”

(In dem menschenfeindlichen Fortschreiten der Kultur sehen wie jedenfalls dem glücklichen Erfolge entgegen, daß ihre Last und Beschränkung der Natur so reisenhaft anwachse, daß sie der zusammengepressten unsterblichen Natur endlich die nötige Schnellkraft gibt, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung hätte somit die Natur nur ihre ungeheure Kraft erkennen gelehrt: die Bewegung dieser Kraft aber ist – die Revolution)⁽⁵⁴⁾

Chegando ao seu limite de opressão, a cultura acaba provocando seu próprio rompimento, sua implosão. É isso que Wagner imagina estar acontecendo com a concepção cristã da vida, considerando-se um dos representantes da nova concepção de mundo que surgirá a partir disso. Independentemente dos desvios e alterações que o seu pensamento sofrerá mais tarde, nos tempos em que escreveu *A arte e a revolução*,

Ópera e Drama, e A obra de arte do futuro, ele apresentou uma visão coerente de suas idéias e uma concepção profunda e completa do que julgava ser a cultura grega como base para uma revolução dos valores estéticos e sociais de seu tempo.

Notas:

- (1) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde.* p.286
- (2) Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Op.cit.* Band 6. *Der Fall Wagner,* p.12.
- (3) A expressão “ o caráter passado da arte” foi tomada de empréstimo da dissertação de mestrado de Eduardo Ramalho Rabenhorst intitulada “Hegel e o caráter passado da arte”, defendida no Mestrado em Filosofia da UFPB em 1991. Rabenhorst cita como fonte dessa expressão o ensaio de Hans-Georg Gadamer “Ende der Kunst? Von Hegel Lehre von Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute” em uma edição de 1985.
- (4) A meu ver, embora isso seja discutível, uma estética de orientação hegeliana encara o processo de superação da arte como uma necessidade histórica e não considera que um resgate da essencialidade da atividade artística esteja vinculado a um enobrecimento da vida do homem moderno. Para ele, a religião e a filosofia seriam sucessoras legítimas da arte e representariam um progresso do espírito em seu percurso fenomenológico. A decadência da arte não seria, portanto, para Hegel, sinônimo da decadência do homem. O corpo, a sensibilidade e a arte pertencem ao mundo dos fenômenos e ocupam um lugar hierárquico nesse mundo, esse lugar é modestamente inferior à realidade do Espírito e não há nisso nada de degradante, ao contrário, matéria e espírito estão dispostos em harmonia em um mundo regido pela lei do progresso e da espiritualidade. Para Hegel, portanto, a questão da decadência da arte não era um problema que demandasse solução. Em seu ponto de vista, não havia solução e esse crepúsculo da arte era propriamente entendido como uma evolução histórica do espírito.
- (5) “L’esthétique ne commence chez les Grecs qu’au moment où le grand art, mais aussi la grande philosophie concordante (qui suit le même cours) touchent à leur fin. A cette époque, celle de Platon et d’Aristote, s’élaborent, en fonction du développement de la philosophie, les concepts fondamentaux qui délimiteront à l’avenir la sphère de toute interrogation concernant l’art.” Idéias apresentadas por Heidegger no curso sobre Nietzsche no item *Six faits fondamentales de l’histoire de l’esthétique* in Heidegger, Martin *Nietzsche* Vol.1. Trad. Pierre Klossowski. Paris, Gallimard, 1961. p. 78
- (6) “On ne saurait infirmer ces propositions(ver as proposições de Hegel citadas por Heidegger transcritas na nota de número 15, no primeiro capítulo) et tous ce qu’elles sous-entendent en tant qu’histoire et événements, en objectant à Hegel que depuis 1830 nous saurions indiquer maintes oeuvres d’art remarquables. Hegel n’a jamais prétendu nier que dans les temps ultérieurs différentes oeuvres d’art aient été encores produites et aussi appréciées.
Le fait que de telles oeuvres isolées ne valent pour des oeuvres que dans la seule sphère du goût artistique propre à quelques couches sociales, ne contredit point mais corrobore précisément les propositions de Hegel. Ce fait prouve que l’art a perdu la puissance de l’absolu, a perdu son absolue puissance. C’est a partir de là que la position de l’art et le genre de connaissance dont il est l’objet seront déterminés au XIXe siècle.” Heidegger, Martin *Nietzsche* Vol.1. *Op.cit.* p. 83.
- (7) Wagner, Richard. *Oper und Drama* . Herausgegeben und Kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart, Reclam, 1994 . p.7
- (8) Essas idéias são expressas na dedicatória feita a Constantin Frantz à segunda edição de Ópera e Drama em 1869. Só dispomos dessa dedicatória na edição francesa *Opera et Drame*. Trad. J.-G. Prod’homme. Paris, Éditions d’Aujourd’hui, 1982. O trecho mencionado aparece na página 52.
- (9) Em francês no original. Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Op. cit* Band 5. *Zur Genealogie der Moral.* Dritte Abhandlung: Was bedeuten asketische Ideale? p.347
- (10) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op. cit* Band 5. *Die Kunst und die Revolution.* p.279
- (11) Wagner, Richard. *Oper und Drama. Op.cit.* p.19 e20
- (12) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op. cit* Band 5. *Die Kunst und die Revolution.* p. 274
- (13) Esse texto de Wagner é largamente comentado por Adorno no primeiro item de *Essai sur Wagner* intitulado “ Caractère social ”. Consultamos uma edição em francês desse ensaio publicada em 1869 em Bruxelas por J.Sannes
- (14) Das Kunstwerk der Zukunft, título de um ensaio de Wagner já citado.
- (15) Wagner, Richard. *Oper und Drama. Op.cit.* p.61
- (16) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op. cit* Band 5. *Die Kunst und die Revolution.* p.285
- (17) *Idem, ibidem.* p.274
- (18) *Idem, ibidem.*
- (19) *Idem, ibidem.* p.275
- (20) *Idem, ibidem.*
- (21) *Idem, ibidem.* p.276
- (22) *Idem, ibidem.* p.277
- (23) *Idem, ibidem.* p.289
- (24) *Idem, ibidem.* p.277
- (25) *Idem, ibidem.*
- (26) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op. cit* Band 6. *Das Kunstwerk der Zukunft.* p.113
- (27) *Idem.* Band 5 *Die Kunst und die Revolution.* p.278

- (28) *Idem, ibidem*.p.279
 (29) *Idem, ibidem*.
 (30) *Idem, ibidem*.p.280
 (31) *Idem, ibidem*.p.283
 (32) *Idem, ibidem*.p.284
 (33) *Idem, ibidem*.p.285
 (34) *Idem, ibidem*.p.286
 (35) *Idem, ibidem*.p.287
 (36) *Idem, ibidem*.p.290
 (37) *Idem, ibidem*.p.291
 (38) *Idem, ibidem*.p.290
 (39) *Idem, ibidem*.p.293
 (40) *Idem, ibidem*.
 (41) *Idem, ibidem*.p. 294
 (42) “A dignidade do trabalho (entre aspas no original) é um fantasma moderno da pior espécie. É um sonho de escravos. Todos se colocam na tortura para continuar a vegetar miseravelmente. E a esgotante miséria necessitada que se chama trabalho deveria ter “dignidade”? Seria necessário que a existência ela mesma tivesse dignidade. Só o trabalho realizado por um sujeito com a vontade livre tem dignidade.” “Die Würde der Arbeit ist eine moderne Wahnvorstellung der dümmsten Art. Sie ist ein Traum von Sklaven. Alles quält sich um elend weiter zu vegetieren. Und dier verzehrende Lebensnoth, die Arbeit heißt, soll ‘würdevoll’ sein? Dann müßte das Dasein selbst etwas Würdiges sein. Nur die Arbeit, die vom willfreien Subjekt gethan wird, ist würdevoll.”Nietzsche,F. *Nachgelassene Fragmente*. Ende 1870-April 1871.*Op. cit* 7[16] p.140
 (43)Nietzsche, F. *Also Sprach Zarathustra*. *Op.cit*. Von den Predigern des Todes.p.56
 (44) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*.*Op. cit* Band 5.*Die Kunst und die Revolution*. p.292
 (45) *Idem, ibidem*.p.280
 (46) *Idem, ibidem*.p.297
 (47) *Idem, ibidem*.p.302
 (48) Wagner, Richard. *Oper und Drama*.*Op. cit* p.110 e 111
 (49) *Idem,ibidem*.
 (50) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*.*Op. cit* Band 6. *Das Kunstwerke der Zukunft*.p. 54 e55
 (51) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*.*Op. cit* Band 5.*Die Kunst und die Revolution*. p. 303
 (52) *Idem, ibidem*.p.304
 (53) *Idem, ibidem*.p.298
 (54) *Idem, ibidem*.p.299

Capítulo 3: A obra de arte wagneriana

A OBRA DE ARTE WAGNERIANA

Em 1851, no ensaio *Uma comunicação a meus amigos*, Wagner faz um balanço geral de suas idéias e da maneira como elas vinham sendo aplicadas em sua arte:

“Escrevi essa ‘comunicação’ porque me pareceu necessário explicar uma contradição – aparente ou real – entre, de um lado, a forma literária dos textos de ópera que eu escrevi até aqui e a forma musical das composições que surgiram delas e, de outro lado, as teses que publiquei recentemente sob o título Ópera e Drama.”

(Die Veranlassung zu dieser ausführlichen “Mitteilung” entsprang mir daraus, daß ich die Notwendigkeit fühlte, mich über den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch zu erklären, in welchem die dichterische Eigenschaft und künstlerische Gestaltung meiner bisherigen Opern-Dichtungen und der aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen, mit den Ansichten und Behauptungen Opern-Dichtungen und der aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen, mit den Ansichten und behauptungen stehen, die ich kürzliche ausführlicher niederschrieb und unter dem Titel “Oper und Drama” der Öffentlichkeit vorlegte. ⁽¹⁾

Com esse objetivo e a pretexto de explicar o nexo entre sua arte e suas idéias, Wagner amplia e desenvolve uma tentativa de compreender-se a si mesmo, enquanto artista e enquanto homem, e de se fazer compreender pelos outros. No início do ensaio, ele deixa claro essa dupla perspectiva: para que se possa entendê-lo como artista é preciso também entendê-lo como homem, sua arte deve ser compreendida através de sua vida e sua vida através de sua arte. E, tanto na vida quanto na arte, sua tentativa de autoconhecimento passará necessariamente pelo reconhecimento e pela compreensão que os outros têm dele. É importante perceber essa necessidade que Wagner sentia de elaborar e apresentar um sentido para sua realização artística e, sobretudo, perceber também essa necessidade fundamental de se sentir compreendido por seus contemporâneos. Trata-se de um artista que está, a todo tempo, em busca de um contato com a realidade que o cerca.

Apesar de reconhecer que a arte se dirige ao sentimento (*Gefühl*) e não ao entendimento (*Verstand*)⁽²⁾, Wagner reconhece também a necessidade de justificar a arte

através do entendimento e de defendê-la através de um ponto de vista teórico. Ele confessou, posteriormente, ter uma verdadeira aversão pelos seus escritos teóricos mas afirmou também a inevitabilidade dessa sua atividade em um tempo em que não podia, por uma série de motivos pessoais e circunstanciais, expressar-se artisticamente ⁽³⁾. Ou seja, apesar da aparente contradição entre teoria e realização artística, o artista devia também submeter-se aos exercícios teóricos e é, nesse sentido, que Wagner justifica, para si mesmo e para os outros, o desejo de tornar sua obra compreendida teoricamente.

Arte monumental e arte como moda

Para Wagner, as duas alternativas que se ofereciam à arte de seu tempo eram ambas estéreis. De um lado, uma arte “monumental” (*Monumentale*)⁽⁴⁾ profundamente arraigada ao passado e sem poder desvencilhar-se dele. Uma arte que se condenava à repetição e a uma imitação estéril das realizações artísticas anteriores. E, de outro lado, a arte como “moda” (*Mode*)⁽⁵⁾, como uma reação do novo ao monumental mas que, no entanto, não atingia nenhuma profundidade e se apresentava como um modo frívolo e efêmero de atividade artística. Entre a arte monumental e a arte da moda, era preciso encontrar uma alternativa que restituísse à arte sua profundidade e seu sentido.

A partir de uma reação a essa dupla esterilidade de seu tempo, Wagner imagina compreender o papel da arte grega no que diz respeito à revitalização da cultura moderna e, nesse sentido, busca esclarecer o lugar e o objetivo de sua atividade artística. Com essa perspectiva, ele analisa, em *Uma comunicação a meus amigos*, toda a sua produção até então. Com exceção de *Tristão e Isolda*, *Parsifal* e das três primeiras partes da tetralogia *O anel dos nibelungos*, todas as outras obras de Wagner são mencionadas nesse ensaio. Essa exposição serviu como prefácio a uma publicação conjunta dos libretos de *O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin* e, nesse momento, Wagner discute sobretudo a gênese e o sentido dessas três obras. Mas, antes disso, faz uma referência à sua evolução, avaliando seus primeiros trabalhos como *As fadas*, *A*

proibição de amar e *Rienzi*. Na seqüência, faz ainda referências significativas a respeito de obras que ainda estão apenas sendo vislumbradas como *Os mestres cantores* e *A morte de Siegfried*, posteriormente intitulada *Crepúsculo dos deuses*. Enfim, apresenta uma visão geral de seu trabalho e das possibilidades teóricas e artísticas que imagina poder inaugurar com sua arte.

Ao se referir a uma contradição aparente ou real entre as suas realizações e a teoria expressa, por exemplo, em *Ópera e Drama*, Wagner coloca sua obra em discussão, ou seja, ele próprio passa a questionar-se sobre a possível coerência entre as idéias que defende para uma arte do futuro e o que se apresenta efetivamente em suas obras musicais e dramatúrgicas. A principal contradição, aparente ou real, discutida por ele, diz respeito à relação de sua obra com o cristianismo, como é sobretudo o caso de *Tannhäuser*. Além dessa discussão acerca do cristianismo, dois outros temas essenciais são abordados em *Uma comunicação a meus amigos*: a questão da crítica à modernidade e a distinção entre lenda e história nas composições dramatúrgicas. Assim, pode-se resumir em quatro aspectos a reflexão de Wagner nesse ensaio: a proposta de uma arte wagneriana como alternativa ao monumental e à moda, a justificativa e a discussão acerca do cristianismo, o confronto com a modernidade e o papel fundamental dos temas míticos nas realizações artísticas. E tanto nesse ensaio, como nos outros textos, a discussão tem como meta uma recuperação da arte no sentido da essencialidade com a qual era vivida na Grécia trágica.

A obra de arte absoluta

Outro fio condutor, que perpassa a reflexão de Wagner nesse ensaio, é a relação inevitável tematizada por ele entre o homem e o artista, a vida e a obra, a arte e a realidade dos homens. Além de renunciar à arte monumental e à arte como moda, a estética da obra de arte absoluta também não será aceita por ele.

“ A obra de arte absoluta , isto é, a obra de arte que não deve estar ligada a nenhum tempo ou lugar, cuja representação não depende de nenhuma pessoa nem de nenhuma circunstância particulares e não se dirigindo a nenhum público particular, é um não-senso completo, um fantasma produzido por uma imaginação presa a idéias estéticas. ”

(Das absolute Kunstwerk, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, - ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie.)⁽⁶⁾

E acrescenta:

“ Seria necessário que uma época fosse muito pouco artística para fazer nascer a crença nesta obra de arte na cabeça e não naturalmente no coração dos homens. Nós a vemos aparecer pela primeira vez na história na época alexandrina, após o declínio da arte grega. ”

(Nur in einer wahrhaft unkünstlerischen Zeit konnte der Glaube an jenes Kunstwerk in den Köpfen – natürlich nicht in den Herzen – der Menschen entstehen. Die Vorstellung von ihm gewahren wir in der Geschichte zuerst Zeit der Alexandriner, nach dem Ersterben der griechischen Kunst;)⁽⁷⁾

Contudo, segundo Wagner, na época alexandrina ainda não haveria o rigor, a crueldade, a obstinação e o gosto da repressão que acomete a crítica de arte dos dias modernos, que viveria exclusivamente do que é velho e morto. Com essa reflexão, ele indica o sentido real de seu entendimento sobre a arte, isto é, o fato de que não quer se colocar diante da questão da arte de uma forma absoluta e abstrata. Fazer isso, para ele, seria uma absurdo. Como já havia dado a entender em outros momentos, uma reflexão estética, em sua visão, deve dar conta de uma arte viva, situada no tempo e no espaço, voltada para um certo tipo de público e de sociedade e feita por artistas também situados no tempo e no espaço. “ Eu digo que a vida é , antes de tudo, a primeira condição do aparecimento da obra de arte...” (*Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen das Kunstwerkes in allererster Stelle das Leben...*)⁽⁸⁾. Parece ser nesse sentido que ele defende a compreensão de sua arte através da compreensão de sua vida. Essa perspectiva exprime claramente a orientação feuerbachiana seguida por Wagner nesse momento. Trata-se de

entender a arte como uma realização humana ligada a circunstâncias reais e não como atividade metafísica. Entender a vida do artista não significa entender suas idiossincrasias e suas particularidades biográficas, isso até pode ser importante para uma visão mais aprofundada da gênese de uma determinada obra ou da evolução de um determinado artista, mas o que Wagner parece querer dizer é que a arte deve ser entendida em sua dimensão humana. Embora não mencione isso literalmente, a seqüência da discussão, apresentada por Wagner no início do ensaio, parece ser um diálogo com estetas de orientação hegeliana.

“A ciência estética torna-se uma atividade de fanáticos que em sua crueldade dogmática querem verdadeiramente a morte da arte, porque, em favor de uma quimera de conservadores, a obra de arte absoluta, da qual não podemos nunca mais ver a realização pela simples razão dela já ter acontecido na história há muito tempo, eles querem, com a amargura do reacionário, sacrificar a realidade dos inícios naturais de obras de arte novas.”

(Hierdurch gerät die ästhetische Wissenschaft in eine wahrhaft kunstmörderische, bis zur dogmatischen Grausamkeit fanatisierte Tätigkeit, indem sie dem konservativen Wahngebilde des absoluten Kunstwerkes, das sie aus dem einfachen Grunde nie verwirklicht sehen kann, wil seine Verwirklichung bereits in der Geschichten längst hinter uns liegt, die Wirklichkeit der natürlichen Anlagen zu neuen Kunstwerken mit reaktionärem Eifer aufgeopfer wissen will.)
(9)

Em oposição à tese da obra de arte absoluta, Wagner afirma, como foi mencionado, que a condição de aparecimento de uma obra de arte é a própria vida, a arte deve ser conquistada a partir da vida⁽¹⁰⁾. Mas a noção de vida também não é, para ele, um conceito absoluto. A vida dos gregos, por exemplo, não é a mesma vida dos modernos. O que importa é perceber em que circunstâncias a vida é propícia à arte e em que circunstâncias ela não o é. O que acontece na modernidade é que a vida não está favorecendo o surgimento e o desenvolvimento da arte como favorecia entre os gregos. Ou seja, determinadas circunstâncias sociais, determinadas condições históricas e filosóficas como, por exemplo, o desapego cristão à vida sensível, estão inviabilizando o surgimento de uma arte nova e autêntica. Para que a arte reapareça, em todo seu

esplendor, é preciso discutir a vida moderna e transformá-la. Esse é um dos sentidos fundamentais do vínculo entre vida e arte no pensamento de Wagner e é nesse contexto que ele imagina, como foi abordado no capítulo anterior, que uma investigação das condições que tornaram possível a arte trágica grega pode ser de intensa fertilidade para a cultura moderna.

Arte como recepção, criação e comunicação

Só depois dessa breve apresentação de sua posição em relação à estética de seu tempo, Wagner começa, em *Uma comunicação a seus amigos*, a analisar suas obras. Dos primeiros trabalhos artísticos ele diz ter pouco a considerar, sobretudo, porque esses primeiros trabalhos pertencem a uma fase em que o artista recebe mais do que produz. Isto é, a primeira vontade do artista é, para Wagner, uma necessidade de imitar as coisas que mais fortemente lhe impressionam ⁽¹¹⁾. Nesse momento, o artista cultiva uma força de recepção que pode se transformar numa necessidade de comunicação a partir do transbordamento das impressões acumuladas. A força artística seria então a vontade de comunicar esse excesso, essa plenitude recebida. Essa força poderia tomar duas direções: de acordo com o impulso que toma nas impressões exclusivamente artísticas ou nas impressões suscitadas pela vida.

Se as impressões exclusivamente artísticas absorvem toda a força de recepção, o artista tornar-se-á um artista absoluto e Wagner chama essa orientação de feminina ⁽¹²⁾ porque ela inclui apenas o elemento passivo e feminino da arte, isto é, a realização artística seria uma receptividade em relação ao que já existe, onde a arte joga apenas com ela mesma e com sua própria história, estando apartada da vida, não só da realidade presente como da realidade em geral.

A direção masculina ⁽¹³⁾ da arte seria, ao contrário, uma aptidão para a procriação a partir da vida e da realidade e a essa orientação Wagner chama de verdadeiramente poética, uma força autenticamente produtiva como a que aconteceu na

cultura grega. Os artistas criadores seriam o que chamamos de gênios(*Genies*)⁽¹⁴⁾, mas o sentido de genialidade não está vinculado a um capricho divino ou da natureza. O gênio existiria em épocas em que todas as forças contribuem para uma comunhão natural entre criação e vida.

Wagner considera, por exemplo, que nas épocas pré-históricas, quando nascem a linguagem, a arte e as concepções míticas do mundo, ninguém seria considerado um gênio individualmente porque todo mundo o era⁽¹⁵⁾. Também a respeito da tragédia grega, ele já dissera, em *A arte e a revolução*, que não era obra de indivíduos isolados, mas de Atenas como um todo. Assim, somente na época moderna o gênio seria um indivíduo que se desvencilha do Estado e dos dogmas dominantes para manter a pulsão da vida, evitando a monumentalização ou petrificação das velhas obras artísticas. Ele atua como promotor, oxigenador da cultura e, como se opõe aos valores dominantes, atua, por sua vez, de forma mais solitária. No entanto, as direções novas da cultura não dependeriam apenas da personalidade de um indivíduo. O que existe, segundo Wagner, é uma pluralidade de indivíduos que atuam juntos, conscientemente ou não, no sentido da construção do novo através da superação das formas antigas, tanto na arte quanto na vida.

Para explicitar o sentido do gênio na cultura, o compositor narra a seguinte lenda : a bela Wachhilde deu um filho ao rei Wiking e as três Nornas vieram trazer presentes ao recém-nascido. A primeira lhe deu a força física, a segunda lhe deu a sabedoria e o pai, feliz e cheio de gratidão, fez com que elas se sentassem ao seu lado em lugares de honra. A terceira chegou finalmente e ofereceu à criança “o espírito que nunca está satisfeito e procura sempre o novo” (“*den nie zufried'nen Geist, der stets auf Neues sinni*”)⁽¹⁶⁾. Esse dom, diz Wagner, causou medo ao rei e ele se absteve de agradecer o presente. A Norna, aborrecida com a ingratidão, tomou o presente de volta. A criança cresceu então cultivando a força física e a sabedoria, aprendendo tudo o que é possível saber, mas sem sentir a mínima necessidade de criar algo de novo. Em toda e qualquer circunstância, o filho do rei Wiking se sentia satisfeito, adaptava-se e acomodava-se em

relação a tudo. Não amava, nem odiava. Se estivesse diante do mar, jamais teria a idéia de construir um barco e navegar. Dessa forma, acabou virando alvo da zombaria de todas as pessoas do reino. Essa criança sem genialidade cresceu, teve um filho e o enviou para o aprendizado junto a anões instrutivos. Um certo dia, resolveu ir à caverna dos anões para saber se seu filho estava bem na aprendizagem. A caverna estava fechada por uma rocha pois os anões tinham maus desígnios a respeito do menino e queriam evitar a visita do pai. Como este, por sua vez, não se inquietava com nada e se sentia sempre satisfeito, acabou adormecendo na entrada da caverna. Ao dormir, os ruídos de sua respiração eram tão fortes que impulsionaram a pedra e esta rolou sobre ele e o matou. Assim tinha sido a vida limitada e estéril do filho do rei Wiking a quem tinha sido negado o espírito da genialidade.

Wagner pensa que é exatamente isso que está acontecendo em seu tempo e que a educação gera pessoas eruditas mas sem aptidão para a criação do novo. Ele argumenta que “o espírito que nunca está satisfeito e que procura sempre o novo” é um dom oferecido a todos e, graças a esse dom, todos poderiam tornar-se gênios. Mas, em um mundo “maníaco de educação” (*erziehungssüchtigen Welt*)⁽¹⁷⁾, somente o acaso poderia proporcionar essa dádiva e impedir que o excesso de educação, informação e sabedoria esterilizasse a criatividade.

Depois dessa argumentação, ele analisa sua particularidade biográfica em relação a isso. Não teria precisado enfrentar os cuidados de um pai, uma vez que tanto seu pai quanto seu padrasto morreram quando ele era criança. Pôde, dessa forma, receber o dom da terceira Norna e, numa anarquia completa, a arte, a vida e ele mesmo teriam sido os únicos responsáveis por sua formação. Acrescenta que não foi uma criança prodígio e que tinha até um certo desprezo pelos estudos oficiais. É essa liberdade que imagina ser necessária ao desenvolvimento do homem criador. Mas ele não nega que passou pela fase normal em que a primeira vontade do artista é apenas imitar o que mais fortemente lhe impressiona nas obras artísticas já realizadas. Analisa a influência que recebeu de Beethoven, Weber e começa a considerar um dos seus

primeiros trabalhos artísticos concluídos: *As fadas*.

As fadas: a pergunta proibida e a redenção pelo amor

O conto do dramaturgo veneziano do século XVIII, Carlo Gozzi, que inspirou *As fadas* chama-se *La donna serpente*. Essa primeira realização artística, analisada por Wagner em *Uma comunicação a meus amigos*, é uma *Grand opéra* romântica em três atos cujo texto e música foram criados por ele entre 1833 e 1834. O trabalho, no entanto, só foi levado ao palco pela primeira vez, após a sua morte. A primeira apresentação aconteceu em Munique em 1888.

Wagner situa a composição de *As fadas* como um trabalho pertencente à fase de imitação do que mais fortemente lhe impressionava:

“ Me inspirando em um conto de Gozzi, eu fiz por mim mesmo um libreto de ópera: As fadas. A ópera romântica com Weber e também Marschner, que acabava de ficar conhecido nesses anos em que eu estava em Leipzig, serviram de modelo à minha imitação. O texto que eu produzi correspondia, nem mais nem menos, ao que eu queria fazer: um libreto. Guiando-me pelas impressões que eu tinha recebido de Beethoven, Weber e Marschner, eu coloquei música no texto. No entanto, não era somente a possibilidade do libreto que me atraía ao conto de Gozzi; o tema, por si mesmo, interessava-me vivamente. ”

(Nach einen Gozzischen Märchen dichtete ich mir einen Operntext “die Feen”; die damals herrschende “romantische” Oper Webers und auch des gerade na meinen Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden marschner, bestimmte mich zu Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchhaus nichts anderes, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners auf mich setzte ich ihn in Musik. Dennoch reizte mich an dem Gozzischen Märchen nicht bloss die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der stoff selbst sprach mich lebhaft an . (18)

O enredo de *As fadas* exprime uma divisão entre o mundo dos imortais e dos mortais e pode ser relacionado a trabalhos posteriores de Wagner como , por

exemplo, *Lohengrin* e *A valquíria*. O contexto inicial é o seguinte: O príncipe de Tramond, Arindal, sai para caçar e é levado para o reino mágico da fada Ada. Eles se envolvem amorosamente e ela concorda em casar-se desde que ele não pergunte, por oito anos, quem ela é, mas, da mesma forma que acontecerá com Elsa em relação a Lohengrin, o príncipe é dominado pela inquietação e curiosidade e acaba fazendo a pergunta proibida. Com isso, o reino mágico se desfaz subitamente. Depois, Arindal será encontrado em um deserto de rochas e convencido, por pessoas de sua corte, a voltar ao seu reino para governar e lutar contra os inimigos após a morte de seu pai. Ada deseja segui-lo mas um decreto fatal a impede. Se ela quiser seguir o homem que ama, precisa renunciar à imortalidade e, para tornar-se mortal, precisa ainda submeter seu amado às mais cruéis provações. Se ele fracassar nessas provações, um destino terrível ameaça Ada. Ela pede a seu amado que prometa suportar qualquer coisa que aconteça sem amaldiçoá-la e ela própria começa a lhe causar uma série de aflições insuportáveis. Arindal não resiste e a amaldiçoa. Ada então revela-lhe o mistério: será transformada em uma estátua de pedra por cem anos⁽¹⁹⁾. Arindal desespera-se mas, cantando e tocando uma lira, consegue libertar sua amada do feitiço e trazê-la de volta à vida. O rei das fadas recompensa o príncipe, aceitando-o no reino dos imortais. Ada e Arindal passam a viver juntos no país mágico. Ocorre, por assim dizer, uma redenção amorosa onde o príncipe redime a amada de seu aprisionamento na pedra e é, por sua vez, redimido de sua mortalidade sendo admitido no reino das fadas.

Esse tema do amor conflituoso entre mortais e seres sobrenaturais, que é inequivocamente de inspiração grega, será encontrado também em obras posteriores de Wagner, não só em *Lohengrin* e na tetralogia dos Nibelungos, como também em *O navio fantasma* e *Tannhäuser*. Além disso, o tema da redenção, sem dúvida, perpassa toda a evolução da obra wagneriana. A respeito do desfecho redentor de *As fadas*, ele comenta:

“Esse traço hoje não me parece sem importância. Ainda que somente a música e uma concepção habitual de ópera me tenham inspirado, ele contém o gérmen de um momento importante de toda minha evolução.”

(*Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon in Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben.*)⁽²⁰⁾

Embora não façam parte das dez obras oficiais⁽²¹⁾, desde *O navio fantasma* até *Parsifal*, que são as únicas apresentadas no Festival de Bayreuth, os primeiros trabalhos wagnerianos oferecem pistas para uma compreensão da gênese de sua obra e de seu pensamento. Portanto, é interessante entender o significado de *As fadas* e de dois outros trabalhos que se seguiram: *A proibição de amar* (1834-36) e *Rienzi* (1837-40). Essas primeiras obras apresentam modelos e estilos diversos e dão conta da formação de um artista que se encontrava diante da necessidade de decidir entre fazer fama, seguindo os estilos convencionais, ou criar o seu próprio estilo com originalidade. *As fadas*, *A proibição de amar* e *Rienzi* seguem, respectivamente, três estilos convencionais: a ópera romântica alemã, a ópera italiana e a *Grand Opéra* parisiense. Nessas obras ainda estão presentes as formas tradicionais da ópera dividida em recitativo, ária e coro. Somente a partir de *O navio fantasma*, apresentada pela primeira vez em 1843, Wagner começa a apresentar um estilo característico e diferente. Mas além das diferenças de estilo musical, as duas primeiras obras de Wagner – *As fadas* e *A proibição de amar* – ligam-se coerentemente às idéias subseqüentes desenvolvidas por ele. *As fadas*, além de iniciar o tema da redenção, antecipa o conteúdo mitológico dos trabalhos posteriores de Wagner e *A proibição de amar* ilustra perfeitamente sua tendência revolucionária, em particular no que diz respeito à afirmação da vida no sentido grego e pagão, com a defesa dos direitos da vida sensual e corpórea em oposição à hipocrisia moral instaurada pelo autoritarismo político e religioso.

A proibição de amar: afirmação da vida sensível

O segundo trabalho do jovem Wagner, *A proibição de amar* ou *A noviça de Palermo*, é uma *Grand opéra* cômica em dois atos inspirada em *Medida por medida*

de Shakespeare. A primeira apresentação aconteceu em Magdeburgo em 1836. Wagner menciona que se dedicou a essa obra sob o impacto e o entusiasmo que teve ao conhecer uma personalidade exuberante: a atriz /cantora Schröder-Devrient. Ele conta que o menor contato com essa mulher excepcional tinha o efeito de um choque elétrico, diz ainda que é sempre ela que vê, escuta e sente toda vez que se sente tomado pelo desejo de criação artística⁽²²⁾. Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-60), soprano alemã, foi uma das mais famosas cantoras da época e exerceu, ao longo de toda carreira de Wagner, um fascínio absolutamente inspirador. Uma de suas características mais extraordinárias era unir o talento para o canto ao talento dramático e, por isso, adaptava-se com perfeição aos desígnios wagnerianos de unir, como ele imaginava acontecer na arte grega, de modo intrínseco e essencial, e não apenas por justaposição, a música ao drama. A partir de *Rienzi*, no papel de Adriano, Wilhelmine Schröder-Devrient começa a participar dos trabalhos de Wagner. Assume ainda o papel de Senta em *O navio fantasma* e de Vênus em *Tannhäuser*.

A trama de *A proibição de amar* se passa no século XVI. Wagner diz ter situado as cenas na capital da Sicília, por causa do temperamento mais ardente das pessoas do sul. Friedrich, um alemão puritano, estrangeiro na cidade e governante provisório, proíbe os envolvimento amorosos, sobretudo os envolvimento não sacramentados pelo casamento, e decreta pena de morte para os que descumprirem a lei. A noviça Isabella sofre ao ver seu irmão Cláudio sendo o primeiro a ser condenado pelo novo decreto e se convence a fazer um apelo pessoal ao governante. Isabella consegue encontrar argumentos precisos e expõe seu pensamento de uma forma tão emotiva que o governante puritano acaba se apaixonando por ela, descumprindo seu próprio decreto. Friedrich pede, em troca da liberdade de Cláudio, os favores amorosos de Isabella. Ela, indignada, finge aceitar e prepara uma armadilha para desmascarar o regente hipócrita. Marca um encontro com ele em um baile de máscaras clandestino. Em seu lugar, envia a ex-esposa de Friedrich, Mariana, que havia sido repudiada por ele. Durante o baile, o rei é desmascarado e a sua hipocrisia libidínica é exposta diante de todos. Ele aceita ser castigado por sua própria lei, todavia, com a volta do governante

legítimo, o povo o libera e inaugura um novo tempo de liberdade sensual, prazeres permitidos, alegrias físicas e amorosas. Isabella renuncia ao convento e aceita casar-se com um novo amigo, herói da festa de carnaval.

Wagner analisa com cuidado a diferença entre o conteúdo de *As fadas* e o dessa segunda obra. Segundo ele, na primeira, exprime-se uma gravidade ligada ao sentimento do sagrado (*heiligen Ernste*)⁽²³⁾, que parece estar em flagrante contradição com a tendência da segunda, a saber, um gosto pela sensualidade e pela alegria insolente. (...*eine kecke Neigung zu wilden sinnlichen Ungestüme, zu einer trotziger Freudigkeit...*)⁽²⁴⁾. Ele pensa que um equilíbrio entre essas duas direções é a verdadeira tarefa de sua evolução.

A principal inspiração de Wagner, em *A proibição de amar*, foi o movimento literário e político conhecido como *Junges Deutschland*⁽²⁵⁾, que defendia a liberdade dos sentidos, a liberdade política e religiosa e a exaltação da natureza. Esse movimento considerava-se sucessor do *Sturm und Drang*⁽²⁶⁾, do século XVIII, com sua defesa das emoções espontâneas, românticas e naturais. A composição de *A proibição de amar* marca, assim, um momento relevante do pensamento inicial de Wagner em sua oposição à moralidade dominante. A busca de equilíbrio entre o sentimento do sagrado e a vida dos sentidos, que já em 1851 ele pensa ser sua tarefa, será percebida na evolução da obra do compositor. No tempo de *A proibição de amar*, 1836, suas idéias ainda não tinham atingido muita clareza. Mas o que se nota ao longo de sua obra é que ele defende os sentidos, não de uma forma luxuriosa e inconseqüente, mas em considerável harmonia com a natureza, como se a existência física fosse elevada ao nível do sagrado ou como se o que é sagrado pudesse encarnar-se na vida sensível. Isso é o que se percebe, pelo menos, na maneira como ele se analisa até 1851, antes do encontro com a filosofia de Schopenhauer.

Estadia em Paris(1839-42) e concepção de *Rienzi*

Depois da estréia de *A proibição de amar*, Wagner casa-se, em novembro

de 1836, com a atriz Minna Planner⁽²⁷⁾. Um casamento acidentado e tempestuoso que marcará a vida do compositor como algo muito diferente da união feliz que contraiu com Cosima von Bülow⁽²⁸⁾, vinte e três anos depois. União essa que, apesar de harmoniosa, enfrentou escândalos e uma não menos difícil odisséia sentimental. Com Minna, Wagner enfrentou os tempos de dificuldades econômicas da juventude, a primeira estadia em Paris entre 1839 e 1842, quando tentou buscar um lugar ao sol no mundo da ópera e, por fim, o exílio depois de 1849. Ela foi a companheira de infortúnio e de aventuras. Com Cosima, viveu os tempos subsidiados pelo rei da Baviera, o empreendimento de Bayreuth e a glória do festival. Foi a companheira amada e cúmplice de projetos razoavelmente bem-sucedidos.

A partida com Minna para Paris, em 1839, marcou um momento difícil da vida do compositor em que precisou enfrentar o desânimo, o silêncio e o descaso. Em *Minha Vida*, Wagner narra a estadia na França como uma fase de profunda incerteza em que lhe foi necessária toda coragem para continuar acreditando em seu destino como artista. Ele se refere à essa época como os seus anos de miséria parisiense⁽²⁹⁾. Nos dois anos e meio que passou na França, não conseguiu o seu lugar ao sol. Seu anonimato só não era completo porque escrevia artigos para a *Gazette musicale* do editor Schlesinger⁽³⁰⁾. Destacam-se, entre os seus escritos dessa época, duas novelas já citadas: *Uma peregrinação a Beethoven* e *O fim de um músico estrangeiro em Paris*. Nessa última, ele narra, com toques autobiográficos, as suas próprias atribulações na capital da arte. O protagonista, um músico estrangeiro em busca do reconhecimento, acaba morrendo em total abandono.

No tempo de Paris, Wagner concluiu *Rienzi*, que começara a esboçar alguns anos antes e escreve o poema de *O navio fantasma*, concluindo também a partitura dessa ópera. *Rienzi* é aceita em Dresden e, em abril de 1842, Wagner e Minna deixam Paris de volta à Saxônia. Essa volta significou, praticamente, o início da carreira de Wagner como um compositor aclamado publicamente. Em outubro do mesmo ano, a ópera *Rienzi* é levada ao palco pela primeira vez com absoluto sucesso. O músico, aos

29 anos, conquistava enfim o reconhecimento tão ardentemente almejado.

Rienzi é uma *Grand opéra* trágica em cinco atos, inspirada no romance de Edward Bulwer-Lytton *Rienzi, o último dos tribunos*, publicado em 1835. Wagner leu esse romance em 1837 e, imediatamente, esboçou um roteiro para uma ópera. O enredo se passa em Roma, em meados do século XIV, e tematiza a rivalidade e a disputa pelo poder entre duas famílias os *Orsinni* e os *Colonna*. Os Orsinni planejam raptar a irmã de Rienzi, Irene, mas são impedidos pelos seus rivais, os Colonna. O líder dos Colonna, Adriano, está apaixonado por Irene e suplica a Rienzi o direito de protegê-la. Rienzi, cujo irmão foi assassinado por um Colonna, desiste de vingar-se em troca da proteção e fidelidade de Adriano. Aclamado pelo povo para dirigir a cidade e celebrar a paz, Rienzi aceita a missão, mas recusa o título de rei, deseja apenas ser o tribuno do povo. Os Orsinni e os Colonna conspiram juntos contra o novo tribuno, tentam assassiná-lo, mas são frustrados em seus desígnios. O povo exige a punição dos traidores com a pena de morte. Rienzi, no entanto, perdoa as duas famílias. Seguem-se novas conspirações e traições. Adriano consegue convencer o povo de que Rienzi fez uma aliança com ele em troca da irmã Irene. A multidão se exaspera contra o tribuno, seus partidários o abandonam, o povo tenta apedrejá-lo e, por fim, atea fogo no capitólio onde Irene e Rienzi se encontravam. Adriano ainda tenta salvar Irene, mas, com o incêndio, a construção desmorona, soterrando os dois irmãos.

Do ponto de vista do estilo musical, apesar de ópera seguir ainda a tradição italiana e francesa, a partir do terceiro e do quarto atos, Wagner já demonstra uma inovação: não há mais uma distinção exata entre ária e recitativo como nas óperas tradicionais⁽³¹⁾. No entanto, permanece o estilo suntuoso das representações da *Grand opéra* francesa com cenas extraordinárias, multidão em delírio, acontecimentos trágicos tais como incêndios e desmoronamentos. A esse respeito, Wagner comenta:

“ Fazer qualquer coisa de verdadeiramente grande, escrever uma ópera cuja execução exigisse os meios mais consideráveis(...) , eis o que me fez decidir então retomar o plano de Rienzi e levá-lo até o final. Nesse momento ainda, redigindo o texto, eu não tinha outra

coisa na cabeça senão escrever um libreto de ópera com grande efeito. Eu via diante de mim a 'Grand opéra' em todo seu esplendor cênico e musical, rica em efeitos, se impondo em massa, com a paixão e o fogo, e não se tratava somente de imitar este modelo mas de superar, por uma prodigalidade sem limites, todas as manifestações conhecidas até então."

(Etwas recht Grosses zu machen, eine Oper zu schreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendsten Mittel geeignet sein sollten(...), das entschied mich nun, den Plan zum Rienzi mit vollem Eifer wiederaufzunehmen und auszuführen. Auch hier fiel mir bei der Textverfertigung im wesentlichen noch nichts anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die "grosse Oper", mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloss nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz)⁽³²⁾

O navio fantasma. O mito do homem errante: Ulisses e Ahasverus

Seguindo a via operística tradicional que apresenta em *Rienzi*, Wagner sabia que teria um caminho traçado para o sucesso definitivo. No entanto, pouco mais de dois meses após a estréia bem-sucedida de *Rienzi*, ele apresenta, em Dresden, *O navio fantasma* que, por muito pouco, não foi um fiasco absoluto. Segundo Wagner, apenas a interpretação magnífica de Willemine Schröder-Devrient, no papel de Senta, salvou a obra da incompreensão total⁽³³⁾.

O navio fantasma é uma ópera romântica em três atos, baseada na versão que Heinrich Heine deu à lenda do holandês errante em *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, publicada em 1834. A lenda vinha se espalhando pela Europa desde o início do século XVIII e passava de geração a geração. No início do século XIX, começou a receber uma elaboração literária em versões inglesas e alemãs. É uma estória típica de um povo de navegadores, os holandeses, nos tempos das grandes conquistas marítimas. Tratava-se de uma superstição referente a uma embarcação fantástica, supostamente avistada pelos marujos em suas viagens. Essa embarcação sobrenatural se distinguia das embarcações normais por exhibir todas as suas velas

alçadas ao vento quando as condições de tempo estavam totalmente desfavoráveis e não permitiam aos navios comuns levantar o menor pedaço de pano. Dizia-se que um marinheiro holandês, em punição pela audácia de ter afrontado o diabo durante uma tempestade, foi condenado por este último a errar eternamente pelo mar, sem sossego, sem paz e sem poder morrer. O holandês só se libertaria dessa maldição se uma mulher o amasse e se sacrificasse, sendo-lhe fiel até a morte. A cada sete anos ele tinha o direito de atracar em terra firme em busca de sua redentora.

A trama se passa na costa da Noruega, não há especificação do século, mas provavelmente se situa na época das grandes conquistas marítimas. Daland, um marinheiro norueguês, acaba de atracar seu navio depois de uma intensa tempestade. Aparece então no porto o navio fantasma, com suas velas cor de sangue. O holandês errante conta, em monólogo, o seu destino de, a cada sete anos, tentar buscar a redenção para uma determinada maldição que ele não especifica. Ele oferece a Daland uma enorme riqueza em troca de hospedagem por uma noite e demonstra interesse em conhecer a filha do marinheiro. Este, lisonjeado e também interessado nas riquezas do holandês, leva-o para sua casa onde se encontra sua filha Senta. No segundo ato, Senta observa um quadro pendurado na parede com a figura de um homem pálido, de barba escura e todo vestido de preto, ela canta a balada do holandês errante. Seu noivo, Erik, chega e se espanta quando ela lhe conta o sonho que teve. No sonho, seu pai trazia à sua casa um homem extremamente parecido com o marujo do quadro. Logo após esse diálogo, o sonho de Senta se realiza: Daland entra com o misterioso marujo. Quando se encontra sozinha com o holandês errante, Senta lhe revela o desejo de amá-lo e de redimi-lo. O marinheiro aceita, revelando no entanto que ela também será amaldiçoada se quebrar o voto de fidelidade. Segue-se a promessa de lealdade de Senta e a cerimônia do noivado. No terceiro ato, Erik lamenta-se e lembra a Senta que ela também já lhe havia prometido fidelidade. O holandês, ao tomar conhecimento das ambigüidades de sua noiva, resolve liberá-la de sua missão e de sua promessa para que ela também não tenha um destino trágico como o seu. Voltando ao seu barco, o marinheiro amaldiçoado levanta âncora. Senta, em nome da fidelidade ao holandês,

joga-se de um penhasco e cai no mar. Subitamente, o navio fantasma afunda com toda a tripulação e o holandês encontra, enfim, a morte tão almejada.

Wagner comenta que essa lenda exprime uma característica geral dos homens muito antiga: o desejo de tranquilidade diante das aflições e tempestades da vida. Segundo ele, há duas outras versões muito conhecidas desse tema. No mundo grego, a lenda do holandês se equipara à vida errante de Ulisses em sua nostalgia da pátria e do lar e, no mundo cristão, à lenda do judeu que foi condenado a vagar eternamente sobre a terra, sem direito à morte e ao descanso. Na estória do holandês haveria, segundo Wagner, uma curiosa mistura dos traços da lenda de Ulisses e da lenda do judeu.

“ Tanto como Ahasverus, o holandês deseja a morte para dar um fim a seus sofrimentos. Ora, esta libertação, recusada ao judeu errante, ele pode obter pela mediação de uma mulher que se sacrifique por ele em nome do amor. O desejo de morte o coloca assim à procura dessa mulher; mas não é mais a Penélope da Odisséia, guardiã do lar, e tomada há muito tempo como esposa; é a mulher ainda ausente, desejada, pressentida, infinitamente feminina... para dizer tudo em uma palavra: a mulher do futuro.”

(Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrt Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch – ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weiblich Weib, - sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.)⁽³⁴⁾

Pode-se considerar também o vínculo pessoal de Wagner com a lenda do holandês. O compositor, em sua atribulada juventude, mudando-se sempre de uma cidade a outra, e, depois de uma estadia de miséria em Paris, também ansiava por terra firme e por uma redenção. A volta à Alemanha significava essa redenção, a volta à pátria, ao lar, a um futuro pressentido e desejado. Ou seja, sua volta à Alemanha não era apenas a volta a uma terra conhecida e a uma esposa abandonada, como é o caso de Ulisses. Wagner estaria voltando não para o passado, mas para um futuro cheio de

promessas e realizações.

A opção pelo mito. Possível ressurgimento do modelo dramático grego.

A composição de *O navio fantasma* marca ainda, segundo o próprio Wagner, um momento decisivo de sua evolução. Seria o início de sua carreira como poeta dramático e o fim de sua história como libretista de ópera. Ele pensa que isso não teria acontecido bruscamente e de modo consciente mas como uma pulsão natural de sua originalidade e do seu modo particular de encarar a arte. Era o amadurecimento de um artista na descoberta de seu próprio caminho. Como já foi dito, seguindo a trilha tradicional, ele garantiria a continuidade do sucesso. Rompendo com esse modelo, correu riscos e expôs sua obra a um destino incerto. *O navio fantasma* foi uma decepção para o público de Dresden que, pouco tempo antes, havia aclamado calorosamente a ópera *Rienzi*. Wagner compreendeu o quão difícil seria encontrar espectadores amadurecidos e sensíveis a suas inovações.

O drama musical surge, de forma embrionária, na abordagem da lenda do holandês errante. Wagner se afasta, como já foi feito nos últimos atos de *Rienzi*, do modelo tradicional da ópera dividida em ária, recitativo e coro. Em vez de uma “ópera de números”⁽³⁵⁾, como se chama convencionalmente a ópera assim dividida, *O navio fantasma* seria uma ópera de cenas em que há um acompanhamento musical intrínseco ao enredo de cada ação, prefigurando a técnica do *Leitmotiv* que será largamente desenvolvida a partir de *O anel dos nibelungos*. Ou seja, o que começa a importar para Wagner é uma música intrinsecamente vinculada aos motivos do texto dramático. Música e drama passam a ser considerados de modo conjunto e inseparável. Nesse sentido, já em 1842, ele estaria iniciando, ainda sem uma lucidez particularmente teórica, o projeto de reintegração das artes. Projeto que vinha sendo esboçado, a partir de 1849, em *A arte e a revolução*, de acordo com o modelo da tragédia grega e em confronto com a orientação da ópera moderna.

Wagner comenta ainda que *O navio fantasma* ganhou também uma representação em Berlim, representação essa um pouco mais calorosa que a de Dresden mas que nem por isso pôde ser considerada um êxito. Ele diz que a direção do teatro de Berlim considerou que esta obra, mesmo agradando, não convinha a um repertório de ópera. Essa indicação, segundo o compositor, seria realmente justa uma vez que ele estava rompendo com as expectativas habituais do público para quem a ópera era um meio de divertimento em que o que mais importava era a execução musical ligada às manifestações de virtuose. O público não buscava na ópera o despertar de emoções e de sentimentos particulares. Não poderia assim, segundo a própria visão de Wagner, ser capaz de entender a sua proposta em *O navio fantasma*. Ele tentara criar uma obra de arte inovadora, oposta ao modismo e à arte monumental, manifestando-se como uma arte que surge a partir da própria vida em tudo que ela tem de essencial. Na época de *O navio fantasma*, ele diz que ainda não tinha uma idéia clara sobre isso, mas seu sentimento já se encaminhava, mesmo não conscientemente, nessa direção⁽³⁶⁾.

Ele conta que , após a apresentação de Berlim, um homem e uma mulher desconhecidos vieram até ele falando espontaneamente das expressões e emoções suscitadas pela obra. Esse episódio marca, para Wagner, uma compreensão mais nítida daquilo que se chama “público” (*Publikum*)⁽³⁷⁾ . Mais importante do que se fazer entender por uma multidão de espectadores, seria atingir a sensibilidade de algumas pessoas, em particular, que poderiam servir como referência para se perceber se sua mensagem foi transmitida ou não.

“ Fazer compreender minha intenção era sempre, antes de tudo, minha preocupação principal e para me assegurar desta compreensão, eu me dirigia instintivamente não mais à massa que me era estrangeira, mas a indivíduos particulares que me faziam apreender distintamente a emoção e o sentimento que eles tinham experimentado. A precisão exata da minha relação com eles exerceu, a partir de então, uma forte influência sobre meu trabalho. ”

(Das Verständnis meiner Absicht ward mir immer deutlicher zur Hauptsache, und um dies Verständnis mir zu versichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben

nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren. Diese bestimmtere Stellung zu denen, an die ich mich mitteilen wollte, übte von nun an auch einen sehr wichtigen Einfluss auf mein künstlerisches Gestaltungswesen aus.)⁽³⁸⁾

Guiado por esse tipo de apreciação, Wagner diz ter confirmado sua intenção de continuar na mesma trilha mítica com *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Seu trabalho ligou-se definitivamente às concepções míticas e o papel do mito, como tema constitutivo do drama, será amplamente assumido por ele. *Rienzi* tinha sido uma ópera de natureza histórica e política e tornou-se singular em relação a suas realizações posteriores, cujas fontes são poemas populares, lendas e mitos. A distinção entre a natureza histórica ou lendária dos enredos tem um especial significado e, em *O navio fantasma*, a opção pela lenda tornará Wagner inteiramente coerente com os princípios teóricos que defendeu a partir de 1849.

Em 1861, no seu escrito sobre a presença de Wagner em Paris, Baudelaire comenta a opção wagneriana pelo aspecto lendário dos roteiros dramaturgicos:

“(...) Tannhäuser, lenda; o Lohengrin, lenda; lenda O Navio Fantasma. E não é somente uma propensão natural a todo espírito poético que conduziu Wagner a essa aparente especialidade, é um parti pris formal extraído do estudo das condições mais favoráveis ao drama lírico. Cuidou ele próprio de elucidar a questão em seus livros. Todos os temas, com efeito, não são igualmente próprios para fornecer um vasto drama dotado de um caráter de universalidade”⁽³⁹⁾.

Em Uma comunicação a meus amigos, Wagner explica a decisão pela lenda no sentido em que ela revela o que há de puramente humano na ação, independentemente das circunstâncias particulares em que está inserida. A lenda, segundo o compositor, diferencia-se da história porque se coloca acima da excepcionalidade de um determinado contexto, atingindo a universalidade da ação humana⁽⁴⁰⁾. Essa seria a justificativa fundamental da opção pelos mitos na composição dramaturgica e, nesse sentido, Wagner se sente justificado e autorizado a perseverar no

caminho inaugurado pela lenda de O navio fantasma. Sendo também a opção pelo mito a característica essencial da presença da arte grega na obra wagneriana.

***Tannhäuser* : traços míticos da ligação entre Ulisses e a deusa Calipso. Polêmica sobre um possível cristianismo wagneriano.**

Ainda em meados de 1842, ele começa a rascunhar o poema dramático de *Tannhäuser*. A primeira apresentação acontecerá em Dresden em outubro de 1845. *Tannhäuser* é uma *Grand opéra* romântica em três atos. O drama é contextualizado na Turíngia⁽⁴¹⁾, no início do século XIII. Tannhäuser é um cavaleiro medieval que vive preso ao mundo pagão e fantástico da deusa Vênus. O primeiro ato mostra a vida em Venusberg, a montanha onde a deusa mora ao lado de seres mágicos, sátiros, faunos, bacantes e dançarinas. Todos vivem em um permanente encantamento, entregando-se a danças e atividades libidinosas, é um mundo de sensualidade, prazer e excitação. Saturado dessa vida sensual, Tannhäuser pede para ser libertado e a deusa acaba permitindo a liberação do cavaleiro. Este, ao invocar a virgem Maria, faz com que o reino de Vênus desapareça subitamente. Depois desse desaparecimento, que indica propriamente uma mudança no estilo de vida do cavaleiro, ele se encontra em um vale ensolarado diante de um coro de peregrinos que o reconhecem e o recebem calorosamente. No segundo ato, Tannhäuser está de volta à sua cidade, reencontra-se com sua noiva, Elizabeth, e participa de um torneio de canções sobre o amor. Nesse torneio, torna-se nítida a disputa de pontos de vista entre o amor espiritual e puro e o amor carnal e pecaminoso. Tannhäuser, ainda inspirado em suas vivências em Venusberg, canta o elogio dos desejos carnis e dos pensamentos libidinosos, chocando a todos e sendo tomado, ele próprio, pelo remorso. Advertem-lhe de que a única possibilidade de salvação para sua vida lasciva é seguir junto com os peregrinos para Roma e pedir perdão ao papa. No terceiro ato, Tannhäuser narra seu encontro com o papa e a intransigência deste quanto ao perdão dos seus pecados. O papa havia dito que,

do mesmo jeito que não pode brotar nenhuma folha verde do seu cajado, o ex-habitante de Venusberg não pode ser perdoado, não há remissão para seus erros, sua alma está perdida. Tannhäuser pretende então voltar para Vênus, Elizabeth tem uma morte súbita e, com essa morte, salva a alma pecadora de seu noivo, que também morre diante do corpo da amada. No final do ato, o coro de peregrinos anuncia um milagre: brotaram folhas verdes do cajado do papa, a alma do cavaleiro está salva.

O enredo de *Tannhäuser* exprime o conflito antológico entre carne e espírito, bem e mal, sensualidade e pureza. Um conflito essencialmente medieval e cristão. Na época da composição dessa obra, houve quem suspeitasse, segundo Wagner, de uma encomenda dos partidos católicos. Ele se defende claramente do suposto cristianismo latente nesse enredo, afirmando que a aspiração por uma pureza espiritual tinha como único objetivo criticar a frivolidade e a corrupção dos tempos modernos⁽⁴²⁾. Sentia-se completamente fora desse mundo. Imaginava que, através de *Tannhäuser*, poderia exprimir a conquista de um amor real, gerado no solo da mais pura sensualidade e totalmente oposto à repugnante sensualidade moderna. A esse respeito, escreve:

“Que asneira essa dos críticos que têm apenas o espírito que o deboche moderno lhes dá e que querem descobrir em meu Tannhäuser uma tendência especificamente cristã, dirigida ao céu da impotência. É o poema de sua própria incapacidade que escrevem, no lugar daquele que não podem compreender.”

(Wie albern müssen mir nun die moderner Lächerlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinen “Tannhäuser” eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen sie einzig im Gedichte dessen, den sie eben nicht begreifen können.)⁽⁴³⁾

Essa reflexão original de Wagner contextualiza sua arte como uma revolta contra a modernidade. A noção de morte, por exemplo, é encarada por ele como uma revolta contra o mundo opressor. Os personagens não conseguem suportar as condições dessa opressão e acabam morrendo. Na seqüência da argumentação, ele comenta que não há saída para o indivíduo isolado diante de um mundo corrupto senão a morte⁽⁴⁴⁾ e que lhe parecem ridículos e imbecis todos os que imaginam que nesse

desejo de morrer há qualquer coisa de um mistério cristão. E conclui:

“ Se, no meu desejo de escapar à ignomínia moderna, fui um cristão, então fui um cristão mais honesto que todos esses arrogantes devotos que me acusam hoje de ter abandonado o cristianismo. ”

*(Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, - nun so war ich ein ehrlicher Christ als alle die, die mir jetzt den Abfall vom Christentume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen.-
(45)*

Quanto ao uso de mitos ligados ao mundo cristão, Wagner apresenta um esclarecimento importante. Segundo ele, não se pode achar que uma tema tratado em uma lenda cristã tenha efetivamente nessa versão cristã a sua primeira e única elaboração. O que acontece é que o conteúdo geral de um mito se apresenta em várias versões no decorrer da história. Como ele já havia indicado, por exemplo, em *O navio fantasma*, o conteúdo geral da lenda – o homem em busca de paz e repouso para suas aflições e incertezas – foi expresso na cultura grega pelas aventuras errantes de Ulisses e seus anseio de voltar à pátria. No cristianismo, o mesmo conteúdo foi expresso na lenda do judeu errante. Em *Tannhäuser*, a antinomia entre a deusa Vênus e a noiva Elisabeth, a necessidade de uma emancipação da vida sensual em nome de um retorno à vida familiar e à pureza, também seria uma versão cristã de um conteúdo já elaborado na cultura grega⁽⁴⁶⁾. Wagner compara o tema de *Tannhäuser* ao momento da *Odisséia* em que Ulisses vive sensualmente junto à deusa Calipso em uma ilha e sente a necessidade de libertação, de voltar ao lar, de reencontrar sua esposa em uma vida tranqüila e comedida. Na lenda de *Lohengrin*, Wagner também irá fazer uma associação com a cultura grega. Ele entende que o uso de temas supostamente cristãos não é incompatível com seus pontos de vista contrários ao cristianismo. E, nesse sentido, reafirma a coerência entre suas idéias teóricas e suas realizações artísticas.

Lohengrin: traços míticos da ligação entre Zeus e Semele, Eros e Psyche.

Lohengrin é uma ópera romântica em três atos, a primeira apresentação aconteceu em Weimar, dirigida por Litz, em 1850. Wagner encontrava-se exilado em Zurique e não pôde assistir. O enredo se passa em Antuérpia⁽⁴⁷⁾, na primeira metade do século X. Elsa é a sucessora legítima do ducado depois do desaparecimento de seu irmão Gottfried. Ambicionando o lugar da sucessão, Friedrich von Telramund acusa Elsa de ter assassinado o próprio irmão. Pressionada, Elsa invoca um cavaleiro desconhecido que aparecia em suas visões. Ela não sabe, mas esse cavaleiro é Lohengrin, filho de Parsifal e membro da comunidade do Graal. Invocado por Elsa, ele aparece magicamente em um barco puxado por um cisne. Apresenta-se como defensor de Elsa, os dois se envolvem amorosamente e se casam, sob a condição de que ela nunca pergunte quem é ele e qual a sua origem. No entanto, a esposa de Telramund, Ortrud, consegue fazer insinuações a Elsa, criando hipóteses sombrias a respeito do misterioso cavaleiro e persuadindo-a a indagá-lo sobre sua origem. Elsa não resiste e questiona Lohengrin. Este explica-lhe ser um servidor do Santo Graal, cavaleiro de Montsalvat, filho de Parsifal, e lhe diz que os cavaleiros do Graal têm um poder invencível se permanecerem no anonimato, mas, se o segredo de sua origem for revelado, serão obrigados a voltar a Montsalvat. Assim, Lohengrin terá de partir e abandonar sua recente esposa. Ele explica ainda que, se tivessem vivido juntos durante um ano sem que ela descumprisse a promessa, Gottfried retornaria. Ortrud então revela que o cisne do barco é o próprio irmão de Elsa que ela, Ortrud, havia enfeitiçado. O cisne volta a ser Gottfried, Lohengrin vai embora e Elsa morre.

Wagner esclarece que o tema de *Lohengrin* não é específico da concepção cristã e é tão antigo quanto a humanidade. Como já foi mencionado, ele diz que é um erro acreditar que a concepção especificamente cristã é a origem primeira das expressões míticas aparentemente ligadas ao cristianismo:

“ Nenhum dos mitos cristãos mais marcantes e mais emocionantes pertencem originalmente ao espírito cristão, ele os recebeu das concepções puramente humanas de épocas anteriores e apenas os

remodelou à sua maneira. Desembaraçar esses mitos de suas contradições, de tal maneira que possamos reconhecer o poema puramente humano, eterno, é a tarefa dos novos pesquisadores, que o poeta deve levar a termo.”

“Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: er hat sei alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seine besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. Von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses sie so zu läutern, daß wir das rein menschliche, ewig Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dies war die Aufgabe des neueren Forschers, die dem Dichter zu vollenden übrigbleiben musste.”⁽⁴⁸⁾

Há no mundo grego uma versão do traço fundamental desse mito que, segundo ele, nem mesmo seria a versão mais antiga. Entre os gregos, a lenda de Zeus e Semele exprime o mesmo tema do amor entre um imortal e uma mortal e a questão da pergunta proibida. O deus se apaixona por uma mulher e, para poder viver seu amor, aparece-lhe sob a forma humana. Semele, no entanto, deseja ardentemente conhecer a essência completa de seu amado e pede-lhe que se revele plenamente em sua própria natureza. Zeus sabe que, se isso acontecer, Semele será aniquilada pela visão da realidade divina. Mas, devido às instâncias de sua amante, é forçado a revelar-se e ela morre fulminada.

Simbolicamente, o tema de *Lohengrin* exprime também, para Wagner, a solidão e o isolamento do artista na modernidade, a inviabilidade de sua ação entre pessoas ávidas de entendimento e espírito crítico e destituídas de um sentimento original, propício à fruição da arte. Lohengrin não quer ser entendido, deseja apenas ser amado sem questionamentos teóricos, sem indagações, sem perguntas. O enredo apresenta, portanto, o desejo wagneriano de ser aceito e compreendido como artista através do sentimento⁽⁴⁹⁾ (- das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden;). O fato de que Wagner se sinta obrigado a esclarecer teoricamente sua arte indica, não uma contradição de sua parte, mas a compreensão de uma inviabilidade de se comunicar apenas pelo sentimento. A modernidade, na visão de Wagner, sempre fará a pergunta proibida, sempre desejará saber a origem e a verdade, através da abstração e do intelecto. *Lohengrin* exprimiria,

então, esse aspecto trágico da situação do artista no mundo moderno, em outros termos, a situação em que o próprio Wagner acreditava se encontrar. Ele escreve:

“ Estou hoje convencido de que o caráter e a situação de Lohengrin expõem o único tema que é, atualmente e propriamente falando, trágico, o trágico elementar de nossa vida moderna, e isso tem para a época presente a mesma importância que pôde ter ”Antígona“ – em um contexto totalmente outro – para a vida pública da Grécia.”

(Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die ” Antigone “ – in einen allerdings anderen Verhältnisse – für das griechische Staatsleben es war.)⁽⁵⁰⁾

Wagner acrescenta uma nota a esse trecho onde diz que a situação do homem do Estado ateniense que, sobre a influência imediata da obra de arte, simpatizava seguramente com Antígona e que, no dia seguinte, na vida real do tribunal, pronunciava-se contrariamente à emoção suscitada pela heroína, é comparável à crítica que ele faz naquele momento a respeito da situação do artista no mundo moderno. Artista esse com o qual todos simpatizam, mas que nem por isso recebe apoio na vida real. Essa é, em suma, a situação trágica expressa pela cisão do personagem de Lohengrin entre o seu mundo e o mundo que o cerca. Ele acrescenta que, para além desse momento trágico, que é o mais verdadeiro e expressivo da vida moderna, só há a plena unidade entre o espírito e a sensualidade (*die volle Einheit von Geist und Sinnlichkeit*)⁽⁵¹⁾. E essa unidade constitui o real e único elemento *alegre* (*heitere Element*)⁽⁵²⁾ da vida e da arte do futuro em suas mais altas possibilidades.

Siegfried e o homem grego

Depois de *Lohengrin*, cuja primeira apresentação o autor nem mesmo pôde assistir, Wagner enfrentará ainda duros anos de exílio, inseguranças e incertezas econômicas, antes de ver suas obras realizadas. Em 1851, no tempo de *Uma*

comunicação a meus amigos, Lohengrin era a última realização de Wagner. *Os mestres cantores* e *O anel dos nibelungos* estavam sendo vislumbrados e esboçados. *Tristão e Isolda* e *Parsifal* ainda não tinham aparecido como possibilidades dramáticas e musicais. Wagner comenta no ensaio a concepção do personagem de Siegfried. Ele diz que, após *Lohengrin*, dois temas se apoderaram de sua imaginação: Siegfried e Frederico Barba Roxa.

Com esses dois temas, ele ilustra o confronto entre mito e história e diz que é nesse momento que passa a ter uma consciência cada vez mais clara da verdadeira natureza dessa questão. Fazer uma opção consciente, descartar a via histórica e assumir o mito, considerado como visão puramente humana não vinculada a nenhum convencionalismo, foi o passo com o qual Wagner diz ter inaugurado um novo período de sua evolução, o período da “vontade artística consciente de si mesma” (*des bewussten künstlerischen Willens*)⁽⁵³⁾. Essa consciência voluntária em favor do mito vinha se formando, segundo ele próprio, desde seu retorno de Paris à Alemanha em 1842. Nesse momento, comenta que seus estudos favoritos passaram a ser a Antiguidade germânica e que buscava nas imagens do passado aquilo que o presente lhe recusava. O olhar wagneriano para o passado mítico era conscientemente, a busca de um futuro, de uma arte e de uma vida do futuro. É nessa perspectiva que ele se depara com os mitos primitivos da Alemanha situados na Idade Média como *Tannhäuser* e *Lohengrin*. O compositor esclarece que vê no mito o próprio homem, o homem verdadeiro sem as vestes históricas, sem conjecturas, sem circunstâncias políticas, o homem puramente humano. Os personagens Siegfried e Frederico Barba Roxa exprimiam, para Wagner, duas visões da arte e do mundo completamente diferentes. O caminho mítico, inconscientemente inaugurado com o holandês errante, adquire, com a concepção de Siegfried, um auto-esclarecimento. Wagner escreve:

“A idéia de Siegfried tinha despertado diante de mim, sob uma aparência sensível, a figura mais natural, mais alegre do homem, nenhuma vestimenta histórica lhe envolvia, nenhuma conjectura exterior freava a liberdade de seus movimentos, nascida de uma fonte

profunda, a alegria de viver. O erro e a desordem, alimentados pelo jogo selvagem das paixões, podiam se acumular em torno dele e preparar aparentemente sua perda, sem que o herói sentisse um só instante, mesmo diante da morte, desacelerar a efervescência da fonte interior e sem que ele acreditasse dever reconhecer outra lei que esse necessário transbordamento da vida”.⁽⁵⁴⁾

(Ich war mit der Konzeption des “Siegfried” bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus den innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinen offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergüsse nach aussen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebesbrunnens.”

A figura de Siegfried também se concilia com o tipo de homem que Wagner imaginava ser o homem grego. Siegfried seria a versão nórdico-germânica para o modelo de homem belo, forte e livre, realizado na plenitude de sua natureza cujo objetivo da vida não é outro senão a alegria de estar vivo e expandir intensamente essa alegria. Siegfried é a realização artística, a imagem sensível das idéias defendidas por Wagner em seus escritos teóricos. O que havia de essencial no personagem de Siegfried foi, portanto, concebido por Wagner antes de seu encontro com a obra de Schopenhauer, em 1854. Embora a tetralogia de *O anel dos nibelungos* só tenha sido apresentada integralmente em 1876, quando Wagner já era um schopenhauriano convicto, a obra não perdeu alguns dos traços essenciais dos tempos em que o autor se inspirou em Feuerbach e na vida exuberante do homem grego. O que ocorrerá, em *O anel*, é uma espécie de ambigüidade entre duas orientações aparentemente divergentes. Na versão schopenhauriana da saga, nota-se tanto a afirmação do amor e da vitalidade como o desejo de apaziguamento e de redenção através da morte e da negação da vontade de viver. Não apenas essa obra acentua o que será uma das características mais marcantes e mais polêmicas da obra wagneriana: a hibridez de perspectivas. Max Graf, em *O caso Nietzsche-Wagner*, define com muita clareza essa situação da obra wagneriana de um modo geral: “Cristandade e paganismo, misticismo e heroísmo,

langor e força, romantismo e helenismo: os mundos mais estranhos e mais contraditórios oscilam, frente a frente, na alma de Wagner.”⁽⁵⁵⁾ E foi, com certeza, essa hibridez e ambigüidade que acionou tanto fervor, tanta agressividade, tanta discussão a respeito desse artista diante do qual a posteridade pode dizer tudo, mas não pode ser indiferente.

***Tristão e Isolda* : a redenção pelo amor**

Antes de passarmos a um comentário da tetralogia, optamos por considerar, seguindo a cronologia da apresentação de estréia, e não da concepção das obras, dois outros trabalhos de Wagner: *Tristão e Isolda* e *Os mestres cantores de Nuremberg*. Cerca de quinze anos separam a estréia de *Lohengrin*, em Weimar, em 1850, da primeira apresentação de *Tristão e Isolda* em Munique, em 1865. Durante todo esse período, Wagner não teve oportunidade de levar ao palco seus novos trabalhos. As dificuldades não foram poucas. Somente com a anistia e com o apoio de rei Ludwig II da Baviera, a partir de 1864, o compositor voltou a ter perspectivas de estrear obras inéditas.

Tristão e Isolda é uma drama musical⁽⁵⁶⁾ em três atos, cujo primeiro esboço data de 1854. Essa primeira versão foi perdida e o poema foi terminado apenas em 1857, a música foi concluída dois anos depois. Wagner usou como fonte para o seu drama a versão dada por Gottfried Von Strassburg, no início do século XIII, à lenda de Tristão e Isolda. Essa é a primeira obra levada ao palco em que o autor parece conscientemente inspirado pela visão schopenhauriana do mundo. Há, inclusive, um aspecto cronológico significativo pois o ano de 1854, em que ele fez o primeiro esboço em prosa da lenda, é também o ano que marca seu encontro com as idéias do filósofo pessimista.

O enredo começa numa travessia marítima da Irlanda para a Cornuália⁽⁵⁷⁾. Isolda está sendo levada por Tristão como noiva prometida ao tio dele, o rei Mark.

Morold, ex-noivo de Isolda, tinha ido a Cornuália cobrar impostos e acabou sendo assassinado por Tristão. Ela sabe que ele é o assassino e deseja vingar-se, lançando mão de poções encantadas que lhe foram legadas por sua mãe. Desolada por ser forçada a casar-se com um homem que não ama e desejando vingar-se do assassino de seu noivo, Isolda planeja tomar e dar a Tristão uma bebida que provocaria a morte dos dois. Mas Brangâne, dama de companhia de Isolda, não desejando sua morte, troca as bebidas encantadas. Os dois acabam tomando uma poção do amor e se apaixonando súbita e perdidamente um pelo outro. Quando chegam à Cornuália, surgem violentos conflitos emocionais no que diz respeito à traição que Tristão teria cometido ao seu tio. Melot, companheiro de Tristão, também está apaixonado por Isolda e entra em duelo com o rival, ferindo-o mortalmente. Tristão não morre durante o duelo, é levado ferido para seu castelo na Bretanha⁽⁵⁸⁾ e morrerá somente com a chegada de Isolda. Após a morte do amado, Isolda bebe a poção fatal e desfalece. O rei Mark, a par de tudo, chega em um barco disposto a perdoar os amantes, mas já era tarde demais.

Ao descrever, dramaticamente, a paixão intensa entre Tristão e Isolda e o modo como os amantes só conseguiram realizar-se no amor através da morte, Wagner nos faz entender a sua própria versão para o pensamento abnegativo de Schopenhauer. Em sua visão, o envolvimento amoroso não se opõe necessariamente ao apaziguamento da vontade de viver. Não sendo puramente físico, o amor seria uma forma de ir além da existência sensível, além da vontade de viver. Pelo amor e pela morte da existência individual, Tristão e Isolda encontrariam a pacificação da vontade. Eles negam um mundo em que o amor que sentem um pelo outro não pode ser realizado, negam as condições de um mundo que inviabiliza a paixão entre os dois. Emancipando-se desse mundo, eles dão um passo além da vida, superam a própria vida e se unem, com a dispersão de suas identidades, em uma realidade metafísica superior. Na versão de Wagner para o pensamento de Schopenhauer, o amor que se realiza através da morte ou a morte que se realiza através do amor é o caminho para o estado do Nirvana. Está claro que existe um amor físico entre Tristão e Isolda, no entanto, não haveria efetivamente uma oposição excludente entre sensualidade e espiritualidade. Tristão e Isolda não se

libertam dos sentidos de uma forma castradora, o que acontece é uma transfiguração do amor físico, uma espécie de sublimação da sensualidade.

Em *Uma comunicação a meus amigos*, Wagner comentou a diferença de orientação na concepção de amor apresentada em *As fadas* e *A proibição de amar*. Na primeira obra, destaca-se um amor de cunho mais espiritual e, na segunda, um sentimento de maior plenitude física da vida. A possibilidade de unir essas duas orientações diferentes, de reconciliar as divergências entre elas, foi entendida por ele como uma tarefa de sua obra. *O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin* são momentos de uma concepção cada vez mais elevada e sublimada do amor entre um homem e uma mulher. Com *Tristão e Isolda*, a concepção wagneriana do amor ultrapassa definitivamente a esfera do amor físico, mas isso não acontece como uma simples negação e sim como uma superação e uma emancipação no sentido mais rigoroso termo.

Os mestres cantores: o homem criativo e as regras formais

Depois de *Tristão e Isolda*, Wagner apresenta em 1868, no teatro de Munique, o drama musical *Os mestres cantores de Nuremberg*. Para a composição dessa obra, ele usou, entre outras fontes, a *História da Literatura Poética Nacional dos Alemães*, de Georg Gottfried Gervinus, publicada em 1835-42, e *Sobre as antigas canções dos mestres alemães*, de Jacob Grimm, publicada em 1811. O primeiro rascunho em prosa é de 1845, seguem-se outros rascunhos e o texto só foi concluído em 1862; a música, iniciada nesse mesmo ano, foi concluída em 1867. Originalmente, Wagner pensou *Os mestres cantores* como um apêndice cômico a *Tannhäuser*⁽⁵⁹⁾. Seguiu assim uma idéia do teatro grego onde era comum que, depois de uma tragédia, fosse apresentada uma peça satírica. Mas efetivamente, em termos cronológicos, *Os mestres cantores* serviu de apêndice a *Tristão e Isolda*.

A ação se inicia em uma igreja diante de toda a congregação cantando em

coral. O jovem Walter está encantando por uma moça chamada Eva e tenta aproximar-se para saber se é comprometida. Fica sabendo que ela se casará com o vencedor de um concurso de canto que acontecerá no dia seguinte. Com o objetivo de ganhar o concurso, Walter começa então a aprender as regras dos mestres. Os segredos da arte do canto deixam-no embaraçado mas ele sabe que só poderá conseguir a mão de Eva se fizer uma apresentação no estilo tradicional. No entanto, não consegue prescindir de sua originalidade e causa indignação aos mestres que não querem nem aceitar a entrada do rapaz no concurso. Somente um homem chamado Hans Sachs acredita nas possibilidades de Walter como cantor. No segundo ato, Walter conta a Sachs que sonhou com a canção que poderia ganhar o prêmio e Sachs o ajuda a compô-la. A partir dessa inspiração onírica e com a colaboração técnica de Sachs, Walter consegue ganhar o concurso e a mão de Eva em casamento. Hans Sachs faz um discurso final com um elogio da sagrada arte alemã e o coro se junta a ele na celebração do espírito alemão.

O enredo é, essencialmente, a expressão do conflito entre o jovem Walter e as regras da escola. O ponto de vista defendido por Wagner é o de que é preciso conciliar o espírito inovador e as regras formais. Walter é a representação da originalidade e da espontaneidade em oposição às regras e ao pedantismo dos mestres. Mas, apesar de sua originalidade criativa, ele só ganha o concurso submetendo-se a uma certa formalização. Além disso, na mesma época da estréia de *Os mestres cantores*, Wagner fez republicar o seu ensaio *O judaísmo na música*. Pode-se notar no drama de *Os mestres* uma defesa acentuada do espírito alemão, da arte alemã, no sentido de libertá-la de elementos estranhos, o que, para Wagner, significava libertar a arte da influência judaica. Assim, *Os mestres cantores*, além de ser um elogio à arte alemã e à tese da conciliação entre inspiração natural e cultura, é também a expressão de um sentimento altamente nacionalista. Com o seu anti-semitismo estético, Wagner reafirmava sua campanha no sentido de uma recuperação do valor da arte. Seus pontos de vista contrários ao judaísmo, embora fizessem parte de uma argumentação preconceituosa e sem fundamentação, tinham uma razão significativa no conjunto de seu pensamento. Paralelamente a suas realizações artísticas, Wagner continuava

atuando no âmbito das idéias, intencionando uma reforma do modo como se fazia arte na modernidade. Para ele, como já foi mencionado, livrar a arte do judaísmo significava precisamente tornar a arte livre da banalidade e da busca pelo dinheiro. Esse era o seu modo de ver a purificação⁽⁶⁰⁾.

A realização de uma nova visão de arte inspirada nos gregos

A concepção da tetralogia *O anel dos nibelungos*, cuja duração desde o primeiro rascunho até a versão final, é de cerca de 25 anos, será acompanhada da intenção de criação de um novo espaço teatral adaptado às exigências de um novo público e de uma nova concepção de arte. Desde 1851, Wagner era claro em sua insatisfação quanto às condições práticas dos teatros em sua época, assim como em relação ao público que freqüentava esses teatros. Atentou para o fato de que as pessoas iam à ópera como a qualquer outro evento de salão. O teatro era apenas uma extensão da vida luxuosa e superficial das camadas mais altas da sociedade, nada havia de sagrado, nenhum ambiente de respeito e de atenção autêntica. Havia conversas durante as apresentações, a iluminação do recinto não era apagada, as pessoas transitavam livremente pelo auditório e apenas algumas vezes se concentravam no palco para ouvir uma ária ou a performance mais expressiva de algum cantor. O mundo da ópera era a caracterização mais transparente da frivolidade e da superficialidade do público moderno, chamado por Wagner de filisteu, denominação retomada por Nietzsche para indicar os homens de cultura artificial e pedantemente medíocre. Nas palavras de Wagner:

“A ópera conseguiu então produzir uma população refinada, uma elite vulgar e, mais ainda, conseguiu fazer do espectador em geral um filisteu vulgarmente refinado que, de agora em diante, sob os modos de público de teatro, assalta com as suas exigências confusas o pobre homem que assume a direção de um instituto consagrado à arte.”

(*Der Oper ist es so gelungen, den Pöbel raffiniert, den Vornehmen pöbelhaft raffinierten Philister zu machen, der sich in der Gestalt des Theaterpublikums jetzt nun mit seinen verwirrten Anforderungen dem Manne gegenüber stellt, der die Leitung eines Kunstinstitutes übernimmt*)⁽⁶¹⁾

Wagner denuncia ainda que a platéia era dividida economicamente. As salas de teatro mostravam distintamente a importância de dinheiro desembolsada pelos espectadores. Os mais ricos ficavam nos camarotes, os medianamente ricos ocupavam o auditório central e os menos ricos se espremiavam nas galerias. Todo o pensamento crítico de Wagner em relação ao mundo da ópera contribuiu para a formação de sua nova visão de arte, inspirada no modo como os gregos viviam. Era preciso que o teatro cultivasse uma arte livre e sagrada, mas para isso era necessário transformar tanto o seu espaço físico, quanto os conteúdos dramaturgicos e reeducar os atores/cantores e o público.

O plano de uma reforma física do teatro moderno remonta aos tempos revolucionários de Dresden, em que Wagner era amigo do arquiteto Gottfried Semper⁽⁶²⁾. Semper é autor de um projeto inicial, encomendado pelo rei da Baviera, Ludwig II, em 1860, para um teatro de festivais em Munique. Nesse projeto, já se encontram as idéias de um auditório em forma de anfiteatro como era na Grécia e da orquestra oculta no poço, idéias essas que iriam depois caracterizar o teatro de Bayreuth. Os planos de Semper, naquela época, não foram realizados. Mas, em 22 de maio de 1872, no dia de seu aniversário, Wagner lança a pedra de fundação do teatro de Bayreuth em que grande parte das inovações de Semper serão concretizadas.⁽⁶³⁾

Wagner teve apoio dos políticos da pequena cidade de Bayreuth, do rei Ludwig II e recebeu contribuições das sociedades *Wagner* em todo o mundo. Em 1876, o teatro é inaugurado com a apresentação da tetralogia *O anel dos nibelungos*. Mudanças como o auditório em anfiteatro, a orquestra invisível no poço e a ausência de iluminação na platéia durante a apresentação indicavam uma direção nova para o mundo teatral. No entanto, devido a compromissos econômicos e sociais, o público que foi a Bayreuth não se diferenciava essencialmente do público filisteu criticado pelo compositor. Wagner não conseguiu manter a idéia de um teatro gratuito. O público de Bayreuth era tão elitizado e viciado quanto o público convencional. Isso ficou muito

ouro, desiste de seus intentos, lança uma maldição ao amor e se apodera do ouro do Reno em meio ao desespero das ninfas.

Em um segundo momento, a ação se transfere para uma montanha onde Wotan, o senhor dos deuses, dorme ao lado de sua esposa Fricka. Uma fortaleza magnífica reluz por trás deles. Quando acordam, Fricka lembra que sua irmã Freia, a deusa do amor, foi oferecida aos gigantes como pagamento pela construção da fortaleza e para que Wotan exercesse o poder. Os irmãos gigantes, Fasolf e Fafner, sabem que, sem Freia, os deuses não vão mais comer as maçãs da juventude e irão morrer. Enquanto estão para levar Freia, Loge, o deus do fogo, aparece e conta a estória do ouro do Reno, do roubo cometido pelo anão Alberich e das faculdades ilimitadas conferidas a quem possuir um anel forjado com esse ouro. Os gigantes aceitam trocar Freia pelo ouro. Wotan e Loge partem ao encontro do anão Alberich. Encontram-no forçando um outro anão, seu irmão Mime, a entregar-lhe o Tarnhelm, um capacete mágico que ele obrigara o próprio irmão a fabricar. Esse capacete torna as pessoas invisíveis e confere a quem o possuir o poder de se transformar em qualquer coisa. Alberich, com o anel e o capacete, dominou toda a raça dos anões nibelungos e fez com que todos se tornassem seus escravos. O anão diz ainda que pretende estender seu domínio ao mundo dos deuses. Wotan e Loge, astuciosamente, pedem a Alberich uma demonstração das faculdades do capacete, perguntando-lhe, por exemplo, se ele poderia transformar-se em algo bem pequeno como um sapo. Alberich atende ao pedido e, transformando-se em um sapo indefeso, acaba dominado e preso pelos deuses.

A ação volta à montanha onde Wotan e Loge zombam dos desejos do anão de dominar o mundo. Alberich é forçado a entregar o ouro, o capacete e o anel. Inconformado, ele lança uma maldição: todos aqueles que possuírem o anel serão atormentados por todo tipo de aflição, ninguém poderá desfrutar de felicidade e haverá muitas mortes e crimes por causa da cobiça pelo poder conferido por ele. A cena continua com o ouro sendo entregue aos gigantes em troca da deusa Freia, mas Wotan se recusa a dar o anel e só muda de idéia quando Erda, a deusa da terra, aparece saindo

de uma caverna rochosa. Ela lembra a maldição que paira sobre quem possuir o anel e aconselha-o a desistir dele. Wotan resolve ceder. Assim que os gigantes Fafner e Fasolf se apoderam do anel, começam a disputá-lo encarnecidamente e Fafner mata o próprio irmão. Wotan, com um sentimento de horror, entende o poder da maldição. A ação termina com os deuses entrando na fortaleza e com o lamento distante das ninfas do Reno chorando o ouro roubado.

Com *O ouro do Reno*, Wagner apresentou uma crítica à ganância e à ambição do mundo moderno. Quando os deuses trocam o ouro pela deusa Freia, percebe-se uma antinomia significativa entre o poder, a propriedade e a dominação, representados pelo ouro, e a juventude, a beleza e o amor, representados pela deusa. Ao entregar o ouro em nome da restituição de Freia, os deuses estão optando pela sua própria vida, pela felicidade. Se perdessem Freia, perderiam a juventude, a beleza e a imortalidade, se ficassem com o ouro, como Erda advertiu, seriam amaldiçoados e cairiam em perdição.

A valquíria: um castigo no estilo de Prometeu ⁽⁶⁴⁾

Depois do prelúdio, a tetralogia prossegue com *A valquíria*, um drama musical em três atos. A primeira apresentação isolada aconteceu em Munique em 1870, como parte do ciclo, *A valquíria* foi apresentada na noite seguinte à apresentação de *O ouro do Reno*, em 14 de agosto de 1876. A cena começa com o idílio entre Sieglinde e Siegmund: dois irmãos, criados separadamente, apaixonam-se um pelo outro sem se saberem irmãos. Sieglinde é a esposa de Hunding e vive com ele em uma cabana. Siegmund, que até então não é chamado por esse nome, é um homem ferido que aparece diante da cabana do casal em busca de abrigo. Sieglinde está sozinha, recebe e cuida do forasteiro. Os dois se sentem atraídos um pelo outro. Siegmund, temendo complicações, resolve ir embora, mas a infeliz esposa de Hunding pede que ele fique e lhe diz que não pode trazer mais infortúnio do que o que já existe em sua casa. Quando o marido chega,

ela explica-lhe a situação do forasteiro. Enquanto os três fazem a refeição, Hunding nota a extrema semelhança entre sua mulher e o misterioso desconhecido. O marido busca saber mais sobre o seu hóspede. Ele diz chamar-se Wehwalt⁽⁶⁵⁾ e conta sua vida. Quando criança saiu para caçar com o pai e, ao voltar, sua mãe fôra assassinada e sua irmã gêmea raptada. Depois, perdeu-se do pai e viveu sempre como um estranho na sociedade. Nos últimos dias, tentara salvar uma mulher de um casamento sem amor, mas não foi bem-sucedido, ela acabou assassinada e ele brutalmente perseguido. Hunding se dá conta que os perseguidores de seu hóspede são seus parentes e decide não poder abrigar um inimigo. O forasteiro terá de partir com o alvorecer. Sieglinde prepara uma bebida do sono para Hunding e fica sozinha com o irmão que ela não reconhece. Os dois se sentem apaixonados. Ela lhe conta que, no dia de seu casamento, um homem esquisito, com um chapéu na cabeça cobrindo um dos olhos, apareceu na festa e enfiou uma espada em um tronco ao redor do qual foi construída a sala da cabana. Ninguém conseguiu mover a espada cravada no tronco. Siegmund conta também que seu pai lhe prometera que, um dia, em hora de necessidade, ele encontraria uma espada protetora. Ele consegue tirar a espada do tronco, Sieglinde lhe dá o nome de Siegmund, guardião da vitória⁽⁶⁶⁾. Eles se abraçam apaixonadamente e a cortina desce sobre o casal.

O segundo ato começa com a conversa entre o deus Wotan e sua filha Brünhilde. Ele pede à valquíria que proteja Siegmund na contenda que ele terá com Hunding e que lhe conceda a vitória. Quando Brünhilde se afasta, Fricka aparece furiosa exigindo reparação e justiça para os crimes de adultério e incesto cometidos pelos dois irmãos. Wotan, embora intimamente contrariado, acaba vencido pelos argumentos morais de Fricka e, em uma nova conversa com Brünhilde, diz que ela precisa proteger Hunding em lugar de Siegmund, ameaçando-a com os piores castigos se ela lhe desobedecer. No entanto, na luta entre os dois homens, Brünhilde, em nome do amor e da liberdade, desobedece ao pai e protege Siegmund. Wotan aparece, destrói a espada de Siegmund, Hunding mata o amante-irmão de Sieglinde e, por sua vez, é morto também por Wotan. O deus parte em seguida em busca da filha desobediente.

No terceiro ato, a valquíria se refugia na montanha junto a suas irmãs e traz consigo a infeliz Sieglinde que está grávida e fugirá para a floresta para gerar seu filho. Ela recebe os pedaços da espada de Siegmund, a partir dos quais, um dia, seu filho poderá fabricar uma nova arma. Wotan aparece e profere o castigo de Brünhilde por ter descumprido suas ordens. Ela ficará presa e adormecida no pico da montanha sem proteção, entregue a qualquer homem que aparecer. Brünhilde suplica misericórdia e pede ao pai que, pelo menos, coloque um círculo de fogo em torno da montanha para que somente um homem corajoso possa descobri-la. Wotan atende a esse pedido e, entristecido, efetiva o castigo da valquíria.

Siegfried: o herói e o transbordamento da vida

Em 16 de agosto de 1876, no festival de Bayreuth, acontece a primeira apresentação de *Siegfried*, a terceira parte da tetralogia. No primeiro ato, o anão Mime, irmão de Alberich, está numa caverna rochosa da floresta, ele martela arduamente em uma bigorna e se lamenta pelo trabalho exaustivo de tentar forjar uma espada que Siegfried não possa partir ao meio. Mime conta como o gigante Fafner, que se transformou em dragão, é agora o guardião do anel. Ele pretende forjar uma nova arma com os pedaços da antiga espada de Siegmund. Com essa arma, Siegfried poderia matar o dragão e dar ao anão Mime a posse do anel. A cena prossegue com a entrada de Siegfried zombando de Mime e quebrando novamente a espada forjada pelo anão. Ele deseja saber sua origem verdadeira e Mime lhe conta que recolheu a mãe dele na floresta, abrigou-a na caverna e que ela morreu ao dar-lhe à luz. Mime diz que a mãe de Siegfried se chamava Sieglinde, mas não conta o nome do pai. Siegfried exige que o anão fabrique a nova arma com os fragmentos da espada de seu pai, mas Mime já não tem esperanças de conseguir isso.

Aparece então, à entrada da caverna, o deus Wotan, disfarçado de andarilho, com a aba do chapéu cobrindo seu olho perdido. É o mesmo andarilho que

aparecera para Sieglinde no dia do casamento. Wotan encontra o anão sozinho e o desafia, dizendo ser capaz de responder todas as perguntas que ele possa fazer. Mime pergunta quais são as três raças que habitam o interior da terra, a superfície e as alturas. O andarilho responde que, no subterrâneo, vivem os anões nibelungos, dominados por Alberich; na superfície, os gigantes e, nas alturas, vivem os deuses, governados por Wotan. Por sua vez, o andarilho também pergunta a Mime qual o nome da tribo que, apesar de maltratada, é a predileta de Wotan. Mime responde: os Wälsung⁽⁶⁷⁾. Depois responde ao andarilho qual o nome da espada herdada por Siegfried: Nothung. Finalmente, Wotan repreende o anão quando este não consegue responder quem será capaz de fabricar a espada. Segundo o deus, somente aquele que não conhece o medo será capaz de realizar tal feito. Em seguida, deixando Mime perplexo e amedrontado, o andarilho vai embora. Mime percebe então que Siegfried não conhece o medo, poderá forjar a espada e, por esse motivo, o anão teme tornar-se seu refém. Mas Mime tem um plano: depois que Siegfried matar o dragão, ele irá embebedá-lo com um sonífero e matá-lo com sua própria espada, passando a ser o dono do anel.

No segundo ato, Siegfried consegue matar Fafner com a espada e, ao sujar suas mãos com o sangue do dragão, sente um terrível ardor que o obriga a levar os dedos à boca. Ao experimentar o sangue do monstro, Siegfried torna-se capaz de decifrar a canção de um pássaro que lhe orienta a tomar posse do anel e do capacete mágico. Na caverna, Alberich e Mime discutem sobre a legitimidade da posse do anel. Advertido pela canção do pássaro a respeito dos maus designios de Mime, Siegfried mata o anão com um golpe de sua espada. Depois disso, decifra novamente a canção do seu pequeno amigo alado que lhe mostra o caminho para um montanha cercada pelo fogo.

No último ato, no cume da montanha onde Brünhilde está adormecida, acontece um diálogo entre Wotan e Erda, a deusa da terra. O deus narra suas angústias e o modo como foi obrigado a castigar a própria filha, diz ainda que não teme mais o fim dos deuses, chega mesmo a desejar que tudo termine, tal é o seu cansaço e

desencanto. Erda volta para as entranhas da terra e Siegfried aparece vencendo os empecilhos que Wotan coloca para dificultar seu acesso à montanha. Quando consegue encontrar e acordar Brünhilde, os dois se apaixonam subitamente. Ela conta que sempre o amou, mesmo antes de seu nascimento, quando tentou proteger o amor de seus pais, desobedecendo a Wotan e sendo castigada por isso. Apaixonada por Siegfried, Brünhilde passa a desejar a mortalidade e a ação termina com os dois invocando a “morte sorridente”⁽⁶⁸⁾.

O crepúsculo dos deuses : apaziguamento da vontade de viver

A última parte da tetralogia, *O crepúsculo dos deuses*, originalmente intitulada *A morte de Siegfried*, foi apresentada pela primeira vez em 1876, em 17 de agosto, última noite do festival. Apenas *O ouro do Reno* e *A valquíria* tiveram apresentações anteriores a Bayreuth e isoladas do ciclo. A última parte começa com um prólogo no mesmo cenário do final de *Siegfried*. No alto da montanha, três Nornas, filhas de Erda, tramam o fio do destino e contam como a fortaleza dos deuses um dia será consumida pelo fogo. Elas voltam para o interior da terra e Siegfried e Brünhilde aparecem com o amanhecer. Os dois fazem juras de amor, Siegfried dá o anel a Brünhilde, em sinal de fidelidade, e Brünhilde dá ao amado o seu cavalo, Grane. Com ele, o herói começa a descer o Reno.

No primeiro ato, a ação se transfere para o palácio do clã dos Gibichungs onde Günther, o chefe do clã, ao lado de sua irmã Guttrune, conversa com Hagen, este último é filho de um estupro cometido pelo anão Alberich. Hagen tenta convencer Günther de que sua reputação seria muito elevada se ele se casasse e se encontrasse também um marido para sua irmã. Conta sobre Brünhilde, adormecida no alto de um penhasco cercado pelo fogo, e sobre Siegfried, o único herói digno de conquistá-la. O plano de Hagen é o de que Brünhilde seja conquistada pelo herói e oferecida em casamento a Günther e que Siegfried, por sua vez, ao beber uma poção mágica, apaixone-se por Guttrune e se case com ela. Siegfried aparece, pede hospitalidade aos

Gibichungs, é induzido a beber a poção do amor e se apaixona imediatamente por Guttrune, pedindo-a em casamento. Sob o efeito da poção mágica, ele não lembra mais de seu amor por Brünhilde e se oferece para conquistá-la em nome de Günther. Enquanto isso, uma irmã de Brünhilde aparece no penhasco, alertando-a sobre a maldição do anel e sobre o desejo de Wotan de que ele seja devolvido às ninfas do Reno. Brünhilde não acredita na malignidade de um anel que lhe foi dado pelo homem amado e não admite, de jeito nenhum, desfazer-se do símbolo do seu amor. Diz à irmã que volte e comunique isso a todos os deuses. Em seguida, Siegfried, usando o poder mágico do capacete, aparece transfigurado na pessoa de Günther, conquista violentamente Brünhilde, toma-lhe o anel e passa a noite com ela na caverna.

No segundo ato, depois de ter destrocado secretamente sua identidade com Günther, Siegfried aparece no palácio dos Gibichungs trazendo Brünhilde e seu novo pretendente. Quando Brünhilde percebe o que está acontecendo, amaldiçoa os deuses por terem permitido a traição de Siegfried, ocorre uma discussão entre ela e o herói. Incoformada, Brünhilde acaba revelando a Hagen o ponto fraco de Siegfried: as costas. Ela explica que ele não tem proteção nessa parte do corpo porque jamais daria as costas a um inimigo. Hagen e Günther, para possuírem o anel, tramam uma caçada em que planejam matar Siegfried pelas costas e fingir que houve um acidente, dizendo a Guttrune que ele teria sido morto por um javali.

No último ato, às margens do rio Reno, Siegfried é advertido pelas ninfas a entregar o anel, mas se recusa a compreender as ameaças. Ao grupo de caçadores, ele conta sua vida, sua educação com o anão Mime na floresta, a morte do dragão, o modo como entendeu a canção do pássaro que acabou levando-o a matar o anão e a conquistar Brünhilde no alto do penhasco. Nos momentos que se seguem, ele começa a se lembrar de tudo, mas Hagen o surpreende e o mata pelas costas. Siegfried morre murmurando o nome de Brünhilde. A cena se transfere para o palácio. Quando o cortejo chega com Siegfried morto, Guttrune acusa o irmão de tê-lo matado. Günther revela o crime de Hagen. Há uma disputa entre os dois pelo anel e Hagen o mata. Guttrune cai sobre o

irmão, desolada. Brünhilde lamenta a traição que sofreu do mais valoroso e fiel dos homens e afirma que, através dessa dor, encontrou a iluminação. Finalmente, devolve o anel às ninfas do Reno. Acende uma pira para a cremação de Siegfried e o fogo toma conta de todo o palácio. A montanha e a fortaleza divinas também são incendiadas e acontece então o crepúsculo, o fim dos deuses.

Como o ciclo dos nibelungos demorou cerca de 25 anos para ser concluído e efetivamente apresentado, a evolução do pensamento de Wagner fica bem explícita na tetralogia. O anel é uma saga onde se define claramente o conflito entre poder e amor, ouro e beleza, velhice e juventude, deuses e homens. O tema da maldição lançada à propriedade e à ganância, a supremacia do amor sobre o desejo de poder, a concepção humana das divindades são características ligadas ao pensamento antropológico de Feuerbach. Por outro lado, em um mundo corrompido por valores mesquinhos e ambições, a morte funciona como libertação, como redenção. Mesmo antes de conhecer o pensamento de Schopenhauer, Wagner já havia escrito, em *Uma comunicação a meus amigos*, que a morte “é o ato de destruição que nós exercemos sobre nós mesmos porque não podemos, enquanto indivíduos, exercer sobre os vícios do mundo que nos oprimem” (*er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn – als Einzelne – nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können.*)⁽⁶⁹⁾. O rompimento com o mundo, o modo como Wotan aspira ao final dos deuses, é um rompimento com a vida de aviltamento e impotência. Esse traço é o que há de mais schopenhauriano nas realizações artísticas de Wagner. Quando Brünhilde, no final, diz-se iluminada pela dor, está se apresentando como discípula de Schopenhauer.

***Parsifal*: regeneração ou decadência?**

Com *Tristão e Isolda*, a versão final de *O anel dos nibelungos* e *Parsifal*, Wagner apresenta sua obra vinculada, de forma consciente, ao pensamento do filósofo pessimista. Segundo ele, essa orientação já estava presente, de forma velada, em *O*

navio fantasma, *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Com *Parsifal*, a última obra wagneriana, no entanto, o vínculo com Schopenhauer torna-se mais polêmico. Isto porque há em *Parsifal* uma atitude de contraposição ao mundo sensível e, ao mesmo tempo, uma perspectiva de cura, regeneração e de superação que não passa necessariamente pela negação do mundo e por um pessimismo sem remissão⁽⁷⁰⁾.

Em 1857, Wagner faz o primeiro esboço em prosa de *Parsifal*, o texto só recebeu uma versão definitiva vinte anos depois, em abril de 1877. A música, iniciada em 1879, foi concluída em 1882. Nesse mesmo ano, acontece a apresentação de estréia no Festival de Bayreuth. A principal fonte usada por Wagner foi o poema épico *Parsifal* de Wolfran Von Erchenbach, escrito no início do século XIII. Na versão dramática de Wagner, a ação se inicia numa floresta habitada pelos cavaleiros do Graal que são os guardiões das relíquias sagradas: o cálice da última ceia e a lança que feriu Cristo durante o Calvário. O senhor do castelo, Amfortas, foi seduzido por Kundry, uma moça dominada pelo terrível Klingsor. Amfortas foi ferido gravemente e não há cura para o seu mal⁽⁷¹⁾. Além disso, ele perdeu a posse da lança sagrada para Klingsor. Este era um antigo cavaleiro da irmandade que, por não conseguir conter sua lascívia, optou pela autocastração, sendo rejeitado pela comunidade. Ele se estabeleceu em um castelo, criou um jardim de delícias e enfeitiçou as moças-flores para que seduzissem os cavaleiros e o ajudassem a se vingar. Kundry é uma dessas prisioneiras. Ela é uma personagem totalmente dividida entre os dois mundos, ora servindo aos cavaleiros do Graal para redimir-se de seus pecados, ora sendo cúmplice das estratégias malignas de Klingsor.

Parsifal é um jovem ingênuo, criado na floresta sem contato com o mundo civilizado. Ele se aproxima do castelo do Graal e mata, em sua inocência, um cisne sagrado. Os cavaleiros prendem e questionam o criminoso, ele não sabe responder nada sobre seu nome e origem, conta que abandonou sua mãe em busca de aventuras. Kundry lhe diz que sua mãe está morta. Com a revelação dessa notícia, *Parsifal* a agride e precisa ser controlado. Ele acaba sendo expulso dos domínios do Graal. No segundo

ato, Parsifal se aproxima do castelo maligno de Klingsor e Kundry tenta seduzi-lo com alusões à sua mãe e com carícias íntimas. Ele resiste a Kundry e consegue defender-se de Klingsor que lhe atira a lança sagrada. Ao apanhar essa lança no ar, Parsifal faz o sinal da cruz destruindo o castelo maldito e fazendo desaparecer o jardim das delícias. No último ato, o jovem ingênuo volta ao território sagrado do Graal, como um homem transformado, envolvido em uma armadura e trazendo a lança. Cura Amfortas, tocando sua ferida com essa lança e é consagrado o novo senhor do castelo. Parsifal retira o Graal do sacrário e todos os cavaleiros celebram o cálice em adoração.

O enredo de *Parsifal* exprime um certo otimismo, ausente nas outras obras, em que o bem finalmente vence o mal, onde há possibilidade de cura, onde a redenção acontece sem a morte do protagonista do drama. A redenção schopenhauriana através da renúncia à sexualidade, o conceito budista de compaixão por todos os seres da natureza e o sofrimento de Amfortas compartilhado por Parsifal são aspectos essenciais dessa obra. Mas Wagner dá um passo além, compreendendo a redenção, através da regeneração. É possível fazer uma comparação entre o apelo ao cristianismo em *Parsifal* e o apelo ao cristianismo em *Tannhäuser* no sentido de que, em ambos os casos, Wagner estaria buscando uma imagem de redenção da sociedade moderna em relação a um mundo vicioso e corrompido.

Todas as obras oficialmente apresentadas até hoje no festival de Bayreuth, ou seja, desde *O navio fantasma* até *Parsifal*, são conduzidas por essa perspectiva da redenção. Os diferentes e às vezes contraditórios modos como essa questão foi abordada por Wagner é que trazem à tona as discussões mais significativas a respeito da coerência ou incoerência do compositor. Com uma visão panorâmica de sua obra artística e de suas teorias, o estudioso de Wagner se depara com questões cruciais: há possibilidade de se entender o conteúdo de *Tannhäuser* e o de *Parsifal* sob a mesma perspectiva de crítica ao mundo moderno? Siegfried, em sua afirmação sensível da vida, e Parsifal, em sua castidade, são personagens diametralmente opostas? Wagner, a partir de seu vínculo com a estética de Schopenhauer, abandonou efetivamente a concepção

de uma vida alegre e afirmativa baseada na arte e no exemplo dos gregos? Tornou-se cristão? Que significam os mitos cristãos no que diz respeito à oposição wagneriana à modernidade? A recorrência a uma concepção cristã de mundo seria uma forma de superar a corrupção dos tempos modernos ou seria a confirmação inevitável da decadência?

São questões dessa natureza que inquietaram Nietzsche. Entender o modo como o filósofo respondeu a essas questões em sua obra; discutir a visão que ele teve do autor de *Parsifal* no que diz respeito à Grécia, à música, ao vínculo com Schopenhauer, com o cristianismo, com a metafísica; entender o caso Wagner através de Nietzsche e entender os gregos através da cumplicidade e da posterior hostilidade entre esses dois homens é o objetivo da segunda parte dessa tese. Esse entendimento proporciona, por sua vez, uma abordagem mais ampla dos vários modos como a Grécia foi interpretada no século XIX e da relevância que essas interpretações ainda podem ter para a posteridade.

Notas:

- (1) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op.cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.199
- (2) *Idem, ibidem.* p.200
- (3) Esse comentário é feito por Wagner em sua *Carta sobre a música* escrita ao Sr. Frédéric Villot. Só dispomos da edição francesa dessa carta incluída na edição de *Une communication à mes amis*. Trad. Jean Launay. Paris, Mercure de France, 1976. O trecho mencionado se encontra na página 168.
- (4) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op.cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.210
- (5) *Idem, ibidem.*
- (6) *Idem, ibidem.* p.203
- (7) *Idem, ibidem.* p.204
- (8) *Idem, ibidem.* p.208
- (9) *Idem, ibidem.* p.205
- (10) *Idem, ibidem.* p.208
- (11) *Idem, ibidem.* p.216
- (12) *Idem, ibidem.* p.217
- (13) *Idem, ibidem.* 218
- (14) *Idem, ibidem.* p.219
- (15) *Idem, ibidem.*
- (16) *Idem, ibidem.* p.220
- (17) *Idem, ibidem.* p.221
- (18) *Idem, ibidem.* p.223
- (19) Wagner aqui faz uma alteração no enredo do conto de Gozzi em que a fada é transformada em serpente. *Idem, ibidem.* p.224
- (20) *Idem, ibidem.*
- (21) Segundo Barry Millington, em *Wagner um compêndio*, o cânone aceito das obras wagnerianas apresentadas no Festival de Bayreuth incluem as dez obras desde *O navio fantasma* até *Parsifal*. *As fadas, A proibição de amar* e *Rienzi* não fazem parte desse cânone. Cf. *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op.cit.* p.305
- (22) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op.cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.225
- (23) *Idem, ibidem.* p.226
- (24) *Idem, ibidem.*
- (25) “Jovem Alemanha”, movimento literário e político que criticava a moralidade reacionária e o catolicismo em favor de “uma fruição sensual da vida”. Cf. *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op.cit.* p.309
- (26) “Tempestade e Ímpeto”. Os membros do movimento “Jovem Alemanha” se consideravam sucessores desse movimento que defendia “uma rousseauiana exaltação da liberdade e da natureza.” *Idem, ibidem.*
- (27) Christine Wilhelmine Planner (1809-66), atriz alemã, casou-se com Wagner em 1836.
- (28) Cosima Wagner (1837-1930), filha de Franz Listz. Em 1857, casou-se com o regente e pianista Hans von Bülow com quem teve duas filhas Daniela e Blandine. Em 1863, iniciou um romance extraconjugal com Wagner do qual nasceram três filhos Isolde, Eva e Siegfried. Casou-se com Wagner em 1870.
- (29) Wagner, Richard. *Mein Leben.* *Op.cit.* p.203 a 257
- (30) Maurice Schlesinger (1797-1871). Editor de música alemão. Em 1821 passou a ser proprietário e editor do jornal *Gazette Musicale de Paris*. A partir de 1835, esse jornal passou a chamar-se *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Cf. *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op.cit.* p.38
- (31) *Idem, ibidem.* p.312
- (32) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op.cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.230
- (33) *Idem, ibidem.* p.251
- (34) *Idem, ibidem.* p.238
- (35) *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op.cit.* p.305
- (36) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften. Op.cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde.* p.257
- (37) *Idem, ibidem.*
- (38) *Idem, ibidem.*
- (39) Baudelaire, Charles. *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris.* *Op.cit.* p.55
- (40) Adorno afirma que Wagner se mostrou um perfeito burguês no sentido de que, para ele, a profundidade estética da representação coincide com a omissão do papel histórico. A idéia wagneriana da invariabilidade da natureza humana se confirmaria como uma ilusão ideológica. Essa busca pela universalidade parecerá a Adorno uma reincidência do idealismo em Wagner (Cf. Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner.* *Op. cit.* p.156 e 157). Por outro lado, parece também uma contradição com as idéias apresentadas em *Uma comunicação a meus amigos* em que Wagner insiste no enraizamento da arte em determinadas condições sociais e históricas. Assim é possível também dizer que, no entendimento de Wagner, o fato da arte estar vinculada a circunstâncias particulares em suas raízes,

isto é , no que diz respeito ao artista criador e à vida que o cerca, não impede esse mesmo artista de buscar transcender essas particularidades no resultado final de sua obra.

(41) Cf. *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.* p.317

(42) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.270

(43) *Idem, ibidem*. p.253

(44) *Idem, ibidem*. p.281

(45) *Idem, ibidem*.

(46) *Idem, ibidem*. p.264

(47) *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.* p.322

(48) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.264

(49) *idem, ibidem*. p.275

(50) *idem, ibidem*. p.273

(51) *Idem, ibidem*. p.273

(52) *Idem, ibidem*. p.273

(53) *Idem, ibidem*. p.299

(54) *Idem, ibidem*. p.308

(55) Graf, Max. *Le cas Nietzsche-Wagner*. Trad. do alemão por François Dachet e Marc Dorner Paris, Buchet-Chastel, 1999. p. 22.

(56) “ ‘ Drama musical’ foi o termo com que Wagner designou, originalmente, as obras a partir de *O ouro do Reno*; mais tarde, no ensaio de 1872, *Über die Benennung “Musikdrama”*, ele desautorizou a expressão, porém ela continuou sendo usada.” *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.* p.306. Entre o inverno de 1869 e a primavera de 1870, Nietzsche anotou: Nome: Drama musical rejeitável (segundo Richard Wagner). “Name: *Musikdrama verwerflich (nach Richard Wagner)*.” N.F. *Nachgelassene Fragmente*. 1869-70. *Op. cit.* 3[70].p 79

(57) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde*. p.344

(58) *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.* p.345

(59) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p. 259

(60) Ver Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. *Op. cit.* p.28

(61) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.283

(62) Gottfried Semper (1803-79), arquiteto alemão, construtor do teatro da Ópera de Dresden, inaugurado em 1841, destruído por um incêndio em 1869 e refeito por Semper em 1878. Seus projetos para um teatro de festivais em Munique, encomendados pelo rei Ludwig na década de 1860, nunca chegaram a se realizar. Cf. *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.* p.39

(63) O teatro foi desenhado por outro arquiteto chamado Otto Brückwald.

(64) No texto *Wagner und die Antike*, Ulrich Müller compara o castigo de Brünhilde por desobediência a Wotan ao castigo de Prometeu. Cf. *Wagner Handbuch*. *Op. cit.* p.15

(65) “o pesaroso”. Cf. *Wagner um compêndio*. Org. Barry Millington. *Op. cit.* p.332

(66) “guardião da vitória”. *Idem, ibidem*. p.333

(67) Cf. *Idem, ibidem*. p.336

(68) “...dans l’*Anneau*, et dans *Tristan*, l’idéal ascétique est confondu avec l’instinct sexuel. Satisfaction instinctuelle et négation du vouloir-vivre se mêlent dans l’ivresse dans cette ‘mort riieuse’ de Siegfried e Brünhilde, dans la nuit d’amour qui doit apporter l’oubli de la vie”. Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. *Op. cit.* p.197

(69) Wagner, Richard. *Dichtungen und Schriften*. *Op. cit.* Band 6. *Eine Mitteilung an meine Freunde* p.312

(70) Adorno comenta que essa doutrina de regeneração acabou por ser desenvolvida em *Parsifal* como uma doutrina de casta dos senhores. Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. *Op. cit.* p.178

(71) No mesmo texto citado na nota 63, Ulrich Müller compara o sofrimento de Amfortas ao castigo de Prometeu.

Segunda Parte

Capítulo 4: Nietzsche e a interpretação da época trágica dos gregos

NIETZSCHE E A INTERPRETAÇÃO DA ÉPOCA TRÁGICA DOS GREGOS

A possibilidade do renascimento de uma cultura trágica, em contraposição aos valores modernos, foi uma das perspectivas fundamentais do pensamento de Wagner nos tempos em que escreveu *A arte e a revolução*, *A obra de arte do futuro* e *Ópera e Drama*. Durante esse período, Wagner cultivava uma visão não-metafísica da atividade artística inspirada no princípio de que a arte deve ser júbilo pela existência presente e afirmação da alegria de viver. Essas idéias, cultivadas a partir de uma visão do mundo grego, estavam também associadas a um projeto de transformação política e de superação do cristianismo. A partir de 1854, no entanto, inspirado pelas leituras de Schopenhauer, Wagner passou a considerar a arte de um ponto de vista metafísico, como meio de ascese, exercício de resignação e renúncia, possibilidade de acesso a um mundo superior e supra-sensível. Em 1870, o seu ensaio sobre Beethoven registrou, de modo mais definitivo, essa mudança teórica. A arte, que até então tinha-se revelado para ele como força política e revolucionária, passa a ser compreendida como uma forma idealista de redenção em relação ao mundo.

Sob vários aspectos, o ideário apresentado por Wagner em textos diversos dos tempos de exílio repercute e coincide, significativamente, com as idéias iniciais de Nietzsche sobre a Grécia. Nietzsche, no entanto, parece operar uma síntese entre essa primeira fase “feuerbachiana” do compositor e a fase posterior em que Wagner passa a entender a arte por uma perspectiva schopenhauriana. Isto significa dizer que a visão afirmativa da arte grega, como expressão de prazer pela existência, potencialização e celebração da vida se associa, na primeira versão de interpretação nietzscheana sobre a Grécia, a uma concepção metafísica do mundo, entendida por ele como uma metafísica de artista. Esse passo marca definitivamente o vínculo do jovem Nietzsche com o idealismo estético do século XIX, particularmente com o idealismo schopenhauriano. Nesse momento, não há para Nietzsche contradição entre o pensamento de Schopenhauer e a visão dionisíaca da vida celebrada pela tragédia grega.

Tragédia e metafísica no sentido wagneriano

No início de sua trajetória intelectual, Nietzsche não se separa radicalmente do curso tradicional da filosofia, ao contrário, sob muitos aspectos, compactua com a tradição, trazendo-lhe no entanto, uma abordagem nova, uma visão estética do mundo contraposta à identidade entre o ser e o pensamento, divergindo nesse sentido da metafísica tradicional sem, no entanto, negá-la. O vínculo inicial de Nietzsche com Wagner se insere nesse contexto idealista e o rompimento que ocorrerá, entre o artista e o filósofo, estará estreitamente associado ao rompimento de Nietzsche com o idealismo. Para se entender essa trajetória e as diferentes perspectivas através das quais a “época trágica” grega é vislumbrada por Nietzsche, é necessário compreender também o pensamento de Wagner, sua trajetória, sua evolução e contradições. Por isso, a primeira parte dessa tese foi integralmente dedicada a Wagner.

Ao se investigar o papel fundamental de uma interpretação do mundo grego, no que diz respeito ao relacionamento entre Nietzsche e Wagner, tenta-se elucidar, não só um dos principais vínculos que uniu o jovem professor ao fundador do teatro de Bayreuth, como também a enorme significação dos gregos para a estética do século XIX e o sentido da arte grega para a posteridade. Compreender a “época trágica dos gregos”, para Nietzsche e Wagner, não era um mero exercício histórico, uma simples contribuição à erudição de sua época. Eles estavam fortemente convencidos da força transformadora que a Grécia poderia representar para a modernidade. Tratava-se, para eles, de uma tarefa ampla de revalorização e renascimento da cultura trágica e de uma crítica à cultura moderna. Não se pode compreender a crítica de Nietzsche aos tempos modernos sem se entender de onde ela vinha, em que se apoiava e ao lado de quem se colocava. A Grécia, Wagner e Schopenhauer são seus pontos de partida. Com Wagner e Schopenhauer, compactuou uma metafísica estética; com a Grécia, descobriu Dioniso e o socratismo e distinguiu o que se pode entender como um dos antagonismos

mais fecundos de sua filosofia: a oposição entre a concepção trágica e a concepção teórica do mundo.

Antes de se passar a uma explicitação dessas idéias nietzscheanas, restam ainda algumas considerações. A presença de Wagner na vida e obra de Nietzsche já é marcada, desde o início, por um viés idealista. Assim, ao publicar suas reflexões sobre os gregos, em 1872, Nietzsche não vê contradição entre tragédia e metafísica e não percebe os equívocos em que poderiam estar lançadas as idéias wagnerianas. Schopenhauer e Wagner são considerados ali como companheiros no difícil caminho de restaurar o sentido da cultura trágica na modernidade.

No prefácio de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche refere-se a Wagner como precursor e companheiro e diz ter estado em comunhão com o compositor em tudo que escreveu e concebeu naquele livro. Refere-se ainda à contemporaneidade de suas questões com aquelas abordadas no ensaio wagneriano de 1870, sobre Beethoven⁽¹⁾. Esses livros são vizinhos no tempo e também, de certa forma, no conteúdo e na proposta; ambos foram gerados à luz da teoria schopenhauriana. Tanto o ensaio sobre Beethoven como o livro sobre *O nascimento da tragédia* apresentam a música como objetivação primeira da vontade, do mundo em si. Os dois livros esboçam um projeto de transformação, renascimento e futuro para a cultura moderna, particularmente, para a cultura alemã. São, em todo seu contexto, livros de crítica e de esperança e testemunham, de forma marcante, a cumplicidade existente entre o projeto de Nietzsche e o de Wagner.

Note-se, como já foi mencionado no primeiro capítulo, que, apesar da fundamentação schopenhauriana, Wagner não abandonara a idéia de agir sobre seus contemporâneos. Tratava-se, para ele, de libertar, redimir e emancipar os homens através da arte. Essa concepção de redenção e libertação será, mais tarde, duramente criticada por Nietzsche. No entanto, nos limites do que agora é exposto, é preciso examinar como o filósofo e o compositor compartilharam inicialmente suas reflexões.

Tanto Wagner quanto Nietzsche se empenham, veementemente, em desvincular a arte de uma concepção de passatempo e diversão ociosa que vigorava nos salões e teatros de ópera da época. Nietzsche acrescenta, no prefácio de *O nascimento da tragédia*, que se concede tanta importância aos problemas estéticos é precisamente porque considera a arte como a atividade essencialmente metafísica do homem e, nesse sentido, diz acompanhar fielmente o pensamento do artista Richard Wagner a quem dedica aquele trabalho.⁽²⁾ A este respeito pode-se dizer que Nietzsche não partilha apenas dos pontos de vista de Wagner e de Schopenhauer, mas também, até certa medida, do ponto de vista de Hegel. Pois, embora Hegel não visse na arte a mais elevada atividade metafísica do homem, concedia-lhe, no entanto, um lugar privilegiado na realização do espírito.

Nietzsche inicia sua abordagem sobre os gregos guiado por uma concepção metafísica do mundo. No entanto, por mais equivocada que essa concepção possa-lhe parecer mais tarde, as noções aventadas por ele, em *O nascimento da tragédia*, serão passíveis de uma releitura sob um ótica não-idealista e até mesmo como a mais radical oposição ao idealismo.

O caráter interpretativo da visão nietzscheana dos gregos

Há um outro ponto a ser ressaltado: uma convivência mais ampla com o pensamento de Nietzsche nos autoriza a pensar que ele reconheceu, ao longo de seu percurso intelectual, a natureza interpretativa de suas afirmações sobre a Grécia. Pode-se dizer que, mesmo na época da primeira edição do livro, ele entendeu que não era sua pretensão apresentar um estudo erudito e científico sobre os gregos na visão tradicional, por exemplo, da filologia clássica da época. Tratava-se, para ele, de uma interpretação da Grécia, interpretação essa que se exprimia em um tom hipotético de verossimilhança. Em *O nascimento da tragédia*, ele nos diz, por exemplo, a respeito dos “sonhos dos gregos” (*Träumen der Griechen*)⁽³⁾, que, apesar da abundante literatura que se encontra

sobre esse assunto, nós só podemos nos exprimir de maneira conjectural. Ao longo do texto, é também possível observar que ele se refere às idéias sobre a origem da tragédia como suposições e não como teses confirmadas historicamente.

Na época da edição do livro, houve grande polêmica quanto ao aspecto científico do trabalho. Nessa polêmica, envolveram-se principalmente o filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, no ataque, e o amigo de Nietzsche e filólogo Erwin Rhode, na defesa. Ambos publicaram artigos através de editores da época. Willamowitz afirma exatamente que o aspecto mais chocante da obra é que Nietzsche não se apresenta como pesquisador científico, acusa o apoio que ele buscou em opiniões sancionadas por Wagner, questiona as fontes documentais das afirmações nietzscheanas sobre Eurípedes e Sócrates e sobre a ligação entre Apolo e Dioniso e afirma que a filosofia de Schopenhauer, a música de Wagner e a filologia de Nietzsche, em conjunto, constituíam um saber místico de hierofante.⁽⁴⁾

Diante da intensidade do ataque, Nietzsche desejou, na época, uma defesa acadêmica de seu trabalho, que foi feita por Erwin Rhode, em retaliação ao artigo de Willamowitzt. Erwin Rhode⁽⁵⁾, no entanto, sabia que Nietzsche não estava mais no âmbito tradicional da filologia de então e a questão era realmente mostrar aos filólogos uma nova maneira de abordar o passado. Em meio ao conflito, Rhode invocava Wagner como um *patronus causae*⁽⁶⁾ e o próprio Wagner envolveu-se ativamente na polêmica, publicando uma carta aberta a Friedrich Nietzsche onde critica a infertilidade da filologia acadêmica, dizendo que ela produz um conhecimento apenas para si mesma e não possui nenhuma real influência na transformação da cultura. Além disso, convocava Nietzsche para responder o que se pode esperar dos estabelecimentos de ensino alemães e como superar a esterilidade da mundo acadêmico para criar um saber realmente útil à cultura alemã naquele momento⁽⁷⁾.

A cientifidade ou não- cientificidade de *O nascimento da tragédia*, no que diz respeito à ciência da época, não parece ter sido realmente uma grande preocupação de Nietzsche. Posteriormente, ele chegará mesmo a assumir o caráter

contraditório de suas idéias em alguns aspectos. Mas continua sendo importante defender esse ponto de vista interpretativo e perspectivista de Nietzsche para se entender que estamos diante de um pensamento estratégico, fortemente intencionado e claro em seus objetivos. Nietzsche utilizou seus estudos sobre a Grécia para efetivar uma proposta de transformação dos valores modernos, a validade desses estudos está diretamente relacionada ao seu poder transformador, à sua eficácia no sentido de operar uma crítica da modernidade e de fundamentar e justificar uma visão diferente do mundo, denominada por ele de concepção trágica ou de justificação estética do mundo.

Nos fragmentos de 1871, Nietzsche menciona que as miragens são meios de conhecimento e que o objetivo do conhecimento é também um objetivo estético⁽⁸⁾. Pode-se dizer que, em relação à Grécia, ele se utilizou de miragens para efetivar suas investigações, miragens essas entendidas não como meras fantasias, ilusões sem nexos e delírios, mas como imagens altamente significativas, como hipóteses. No ensaio autocrítico, acrescentado a *O nascimento da tragédia* em 1886, o item 4 é escrito em sua integridade em um estilo interrogativo. Nietzsche apresenta questões, miragens, possibilidades. Diz que naquele livro fala alguém que “sabe” (ein “Wissender” redet da)⁽⁹⁾. A sabedoria é entendida ali como iniciação, como mistério. Ele diz que talvez pudesse ter sido mais circunspecto, mais prudente na apreciação da questão sobre o nascimento da tragédia. Ao dizer que poderia ter sido mais circunspecto, reconhece sua ousadia juvenil, dá a entender que *O nascimento da tragédia* não é um livro prudente no sentido de se calcar seguramente em teses confirmadas e dados precisos. Não é isso que interessava a Nietzsche. Ele pretende ousar, ter a audácia de levantar questões até então insuspeitadas. Em todos os pontos de interrogação lançados por ele no item 4 do ensaio autocrítico, percebe-se a originalidade de sua estratégia para pensar os gregos. As questões que Nietzsche propunha eram novas e eram suas questões, questões essas com as quais ele formou seu pensamento e inaugurou sua filosofia.

O homem grego, afirmação da dor e da alegria

A questão fundamental, para ele, é saber como os gregos se relacionavam com a dor, como encaravam o sofrimento e saber, ao lado disso, se as festas, a beleza, os cultos, as celebrações não eram precisamente uma forma que eles teriam encontrado de lidar com o lado terrível da vida, com os aspectos mais cruéis e enigmáticos da existência. De acordo com o pensamento nietzscheano, para ser possível viver é preciso inventar ilusões, máscaras, visões, vestes. Não se trata de decifrar de uma vez por todas o mistério impenetrável da existência, mas de torná-lo acessível, representável, legível. Ele entendeu que os gregos transformaram e travestiram o mundo em que viviam e que essa foi a forma possível que encontraram para suportarem viver. A alegria, as festas, as celebrações eram fundamentalmente estratégias de sobrevivência, a arte era um jogo que tornava a vida possível e desejável.

Nesse sentido, a abordagem nietzscheana sobre a Grécia não pode ser encarada como uma mera questão filológica, ou como apenas uma questão de estética ou de história de filosofia. Tratava-se, ao contrário, de uma questão filosófica colocada para toda e qualquer época da civilização: o problema do relacionamento do homem com a dor, com a finitude, com a morte, com o desamparo. Estudar os gregos é então, para Nietzsche, investigar a vida humana em seus mais profundos enigmas. E é a própria vida que se questiona, por esse motivo a investigação está sujeita aos erros, às faltas, às limitações em que a vida está envolvida. Ainda no ensaio autocrítico, no item 5, Nietzsche diz que a filosofia que anuncia está também envolvida em “ilusões” (*Täuschungen*)⁽¹⁰⁾, entendidas como “aparência, miragem, erro, interpretação, maquiagem, arte” (*Schein, Wahn, Irrthum, Ausdeutung, Zurechtmachung, Kunst*)⁽¹¹⁾. E, na seqüência dessa argumentação, acrescenta que a vida repousa sobre “a aparência, sobre a arte, sobre a ilusão, sobre a ótica, sobre a necessidade perspectivista e sobre o erro” (*...denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums.*)⁽¹²⁾.

Com base nessas passagens, pode-se novamente confirmar a idéia de que Nietzsche não estava interessado na verdade absoluta ou na validade científica de suas reflexões sobre a Grécia e que não seria nenhuma afronta a seu pensamento dizer que

essas reflexões são fictícias e imaginárias. É preciso ultrapassar essas questões para se entender o que ele quer dizer em *O Nascimento da Tragédia*.

A estratégia perspectivista e interpretativa foi adotada por ele não somente no que diz respeito à evolução da arte grega mas também nos estudos dos filósofos da “época trágica”. Em sua concepção, os sistemas filosóficos, mesmo que se mostrassem incompatíveis com a verdade dos tempos históricos posteriores, mantinham interesse e fecundidade pelo aspecto estético, pelo que revelavam de qualidade artística, de estilo de vida e de interpretação do mundo. Nessa perspectiva nietzscheana, por exemplo, a filosofia pouco demonstrada de Heráclito tem muito mais valor do que todos os conceitos de Aristóteles⁽¹³⁾ porque, em Heráclito, as possibilidades estéticas do pensamento são mais amplas.

A filosofia como arte

Nietzsche apresenta nos escritos do verão de 1872 ao início de 1873, publicados postumamente, uma abordagem acerca do valor da filosofia para a vida. Pensa ser necessário perguntar até que ponto a filosofia pode ser considerada uma obra de arte, coloca-se a questão de sua cientificidade ou de seu caráter artístico e alega que a atividade filosófica tem meios comuns à ciência, a saber, a expressão conceitual, no entanto, seus fins e produtos estão diretamente relacionados à arte e, conseqüentemente, à vida⁽¹⁴⁾. O valor da filosofia, para Nietzsche, não reside na esfera do conhecimento mas na esfera da vida⁽¹⁵⁾. Esse ponto é um dos principais eixos de seu pensamento. A filosofia, tal como ele imagina, deve dominar a ciência, deve sobrepor-se ao instinto de conhecimento exagerado, deve existir uma íntima cumplicidade com a vida. O excesso de instinto de conhecimento está associado, para Nietzsche, a uma perda de vitalidade, a uma debilidade geral dos valores que tornam a vida poderosa e criativa⁽¹⁶⁾. A filosofia deve estar a serviço da criação de um estilo de existência superior. Tragédia, música, filosofia, arte, mito teriam sido praticados na Grécia no sentido de fortalecer e enobrecer

a vida dos gregos. Nietzsche acredita que, entre os gregos trágicos, tudo se transformava em vida e nada permanecia em mero estado de conhecimento⁽¹⁷⁾. Os filósofos da “época trágica” deram a Nietzsche o exemplo de um estudo filosófico independente e raro e que inspirava também um exercício original da sabedoria. Ele escreve:

“Minha tarefa, em suma, será demonstrar como a vida, a filosofia e a arte podem estar em relação de parentesco profundo, sem que a filosofia se torne enfadonha nem a vida do filósofo mentirosa”.

(Meine allgemeine Aufgabe: zu zeigen, wie Leben Philosophie und Kunst ein tieferes und verwandtschaftliches Verhältniss zu einander haben können.. ohne daß philosophie flach ist und das Leben des Philosophen lügenhaft wird.)⁽¹⁸⁾

O conflito entre a ciência e sabedoria, explicitado por Nietzsche, diz respeito a uma oposição, a uma incompatibilidade entre a abstração da ciência e a riqueza e efervescência da existência, à impossibilidade de se restringir a existência a aspectos cognitivos. Apresenta, por isso, a filosofia como sabedoria, como obra de arte, como perspectiva, como criação, como erro e não como ciência pura. Esse estilo de pensamento é uma das características mais marcantes da filosofia de Nietzsche, estilo esse que ele pensa ter encontrado entre os filósofos gregos anteriores a Sócrates. A proposta nietzscheana de se pensar a filosofia por uma perspectiva estética elucida uma diferença marcante na história do pensamento ocidental. Ampliando, de modo altamente significativo, as possibilidades de reflexão filosófica pois que ela deixa de se restringir aos limites de uma teoria do conhecimento, para lançar-se, como arte, em tudo que a vida é, em tudo que há de enigmático, misterioso, improvável. A atividade filosófica dá um salto além da positividade, sem se tornar com isso irrealista. De acordo com Nietzsche, a filosofia deve assumir que há coisas que o conhecimento não pode alcançar, há aspectos incompreensíveis da existência que não podemos decifrar, mas com os quais podemos e devemos conviver e, a partir disso, avaliar, recriar e reinterpretar o mundo.

Quando Nietzsche apresenta, em sua maturidade, a filosofia como transmutação dos valores está reafirmando o que já estava claro para ele no tempo em

que escreveu sobre os filósofos da “época trágica”. Filosofia como atividade criadora, como arte de criar estilos, possibilidades, como atividade estética, como atribuição de valores, como jogo, máscara, aparência, metáfora. De acordo com essas idéias, pode-se dizer que, ainda que as interpretações de Nietzsche sobre a Grécia estivessem totalmente equivocadas, elas não deixariam de ter valor uma vez que suscitaram novas possibilidades de vida, novas descobertas, não no sentido erudito de um rastreamento do passado, mas no sentido de uma proposta de futuro. O nascimento da tragédia é, em toda sua envergadura e apesar dos seus supostos equívocos, um livro voltado para o futuro. Em *O crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche afirma que seu livro sobre os gregos foi sua primeira transmutação de todos os valores. (...die Geburt der Tragödie war meine erste Umwertung aller Werthe)⁽¹⁹⁾.

Os gregos e a transformação dos valores modernos

É sob a ótica da transmutação dos valores que se pode considerar o estudo da evolução da arte grega nas figuras de Apolo e Dioniso, assim como a caracterização da figura de Sócrates, e a investigação genealógica da tragédia e da ciência apresentada naquele livro. No princípio, essa proposta de transformação ainda possui uma conotação schopenhauriana e wagneriana, mas posteriormente será autocriticada e reinterpretada de uma forma não-idealista e a cultura trágica será entendida como a mais absoluta contraposição ao idealismo.

Nos escritos de 1875, Nietzsche afirma: “Eu farei a soma de Schopenhauer, Wagner e a Grécia primitiva: e nisso abrirei a perspectiva de uma civilização magnífica” (*Ich will Schopenhauer Wagner und das ältere Griechenthum zusammenrechnen: es giebt einen Blick auf eine herrliche Cultur.*)⁽²⁰⁾. A presença de Wagner e Schopenhauer, em *O nascimento da tragédia*, ilustra o traço fundamental desse momento do pensamento de Nietzsche: o idealismo. O ponto de partida nietzscheano é metafísico. Sua primeira

oposição não é à metafísica enquanto tal, mas à identidade entre lógica, metafísica e moral.

De acordo com Nietzsche, o pensamento de Kant teria possibilitado uma descoberta que inaugurava uma civilização trágica. Kant, com sua crítica dos limites da razão, coloca em xeque justamente a identidade entre lógica e metafísica e salvaguardou um domínio da existência inacessível à racionalidade. Nietzsche escreve a esse respeito: “por um prodígio de coragem e sabedoria, Kant e Schopenhauer efetivaram a mais difícil das vitórias, a vitória sobre o otimismo na essência da lógica que forma o substrato de nossa civilização”. (*Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant's und Schopenhauer's ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verborgen liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist.*)⁽²¹⁾

Nesse momento, Nietzsche pensa ser a tragédia “a arte da consolação metafísica” (*die Kunst des metaphysischen Trostes*)⁽²²⁾ e entende que o princípio apolíneo e o dionisíaco são, por assim dizer, versões da concepção schopenhauriana do mundo como vontade e representação, sendo as artes plásticas identificadas ao mundo da representação e a música, como fundamento dionisíaco do mundo, identificada à vontade. Assim, o fundamento metafísico da tragédia é a música.

Apolo e Dioniso: as noções de beleza e sublime

Segundo Nietzsche, Wagner teria reconhecido esse caráter metafísico da música de uma maneira decisiva em seu ensaio sobre Beethoven, estabelecendo inclusive que a música não poderia ser julgada pela categoria da beleza. Essa passagem abre uma perspectiva para se entender a música de uma forma completamente distinta das artes plásticas. Nos escritos de 1871, Nietzsche apresenta as pistas sobre as quais seu pensamento se constituirá. Ele escreve em tom hipotético e fragmentado: “Se o belo repousa sobre o sonho do ser, o sublime repousa sobre uma embriaguez do ser. A tempestade no mar, o deserto, a pirâmide. O sublime é próprio à natureza?” (*Wenn das*

Schöne auf einem Traum des Wesens beruht, so das Erhabene auf einem Rausche des Wesens. Der Sturm auf dem Meere, die Wüste, die Pyramide. Ist das Erhabene der Natur eigenthümlich? ⁽²³⁾. E anota ainda as seguintes questões: “A desmesura da vontade produz as impressões sublimes, a sobrecarga dos instintos? O horripilante sentimento de imensurabilidade da vontade. A medida da vontade produz a beleza. O belo e a luz, o sublime e a sombra” (*Das übermass des Willens bringt die erhabene Eindrücke hervor, die überladenen Triebe? Die schaurig Empfindung der Unermesslichkeit des Willens. Das Maass des Willens bringt die Schönheit hervor. Das Schöne und das Licht, das Erhabene und das Dunkel.*) ⁽²⁴⁾.

Essas anotações sugerem a possibilidade de se pensar, de acordo com as idéias que Nietzsche desenvolverá sobre Apolo e Dioniso, o princípio apolíneo através da noção de beleza e o princípio dionisíaco através da noção de sublime, sendo a tragédia a representação sublime da desmesura em seu pacto com a medida e a beleza. Em *Uma visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche apresenta essa versão “sublime” de Dioniso e indica também uma possível explicação do sublime como uma região intermediária entre a beleza e a verdade. O homem dionisíaco, segundo Nietzsche, “ultrapassa a beleza mas não procura a verdade” (*er geht über die Schönheit hinaus und er sucht doch die Wahrheit nicht*) ⁽²⁵⁾. Permanece flutuando entre as duas. “Não se volta para a bela aparência, mas ainda assim se volta para uma aparência, não para a verdade, mas para o que é verossímil. (símbolo, signo de verdade)” (*Er streht nicht nach dem schönen Schein, aber wohl nach dem Schein, nicht nach der Wahrheit, aber nach Wahrscheinlichkeit. (Symbol, Zeichen der Wahrheit).*) ⁽²⁶⁾. A noção de sublime também é entendida como representação mais próxima do ser, uma região intermediária entre a aparência apolínea e a unidade original do mundo.

Parece importante elucidar essa presença da noção de sublime, na primeira interpretação que Nietzsche faz dos gregos, para se entender o alcance de sua cumplicidade com Wagner. No ensaio sobre Beethoven, Wagner desenvolveu uma teoria da música onde aplicava a estética de Schopenhauer e onde distinguia nitidamente a música, como uma arte sublime, das outras artes ligadas à beleza. Essa estética do sublime e a metafísica da música são os traços que mais vinculam as

primeiras reflexões de Nietzsche sobre a Grécia ao ensaio de Wagner sobre Beethoven, publicado em 1870.

Nietzsche afirma que o homem grego se depara com os horrores mais difíceis de existência e vence-os através da arte. Além da noção de sublime, refere-se também à noção do ridículo e à constituição de uma obra de arte trágico-cômica. Escreve: “A obra de arte tragicômica os salva mergulhando-os no mar do sublime e do ridículo. Eles cessam de ser belos” (*Im tragisch-komischen Kunstwerk wurden sie gerettet, indem auch sie in das Meer des Erhabenen und des Lächerlichen getaucht wurden: sie hörten auf nur Schön zu sein*)⁽²⁷⁾. No item 7 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche comenta como a arte salva o homem grego ameaçado diante do extremo perigo do pessimismo e do aniquilamento. “Somente a arte”, diz ele, “pode superar esse desgosto pelo horror e absurdo da existência transformando-os em representações capazes de tornar a vida possível: eu quero falar do sublime, onde a arte doma e domina o horror, e do cômico, onde a arte permite ao desgosto do absurdo se descarregar” (*...die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die Künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die Künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden*).⁽²⁸⁾

Antes de passar a um entendimento das figuras de Apolo e Dioniso, foi importante mostrar o discernimento e distinção que Nietzsche fazia entre as noções de sublime e beleza. Essa distinção e a presença dessas duas categorias na obra de arte trágica justificam e confirmam o fundamento metafísico, a estética idealista segundo a qual Nietzsche aprecia a tragédia, nesse período inicial de seu pensamento. Se a tragédia não pode ser julgada simplesmente pela noção de beleza, é porque ela dá um salto além da aparência, além do fenômeno, além da representação. A noção de beleza, nesse momento para Nietzsche, está estreitamente vinculada ao mundo visível, ao mundo da sensibilidade plástica e a noção de sublime é metafísica.

A primeira versão das figuras de Apolo e Dioniso nasce de uma concepção metafísica da arte inspirada em Schopenhauer que, mesmo sem o recurso dos

símbolos das divindades gregas, concebeu nitidamente, segundo Nietzsche, a distinção entre o mundo da representação e da medida e o mundo das forças selvagens e primordiais. Ele comenta a metáfora que Schopenhauer usa para ilustrar o princípio da individuação e da medida em oposição ao outro estado no qual se perde o véu da individualidade. A metáfora é a de um barco sobre o tumulto das águas do mar⁽²⁹⁾. O barco seria a representação do indivíduo e o mar, o mundo desmensurado e sem limites, a realidade que não conhece a individuação.

Apolo é a força do princípio de individuação que separa as coisas no tempo e no espaço, concedendo-lhe limites e medidas, corresponde ao mundo como representação de Schopenhauer, é a força que promove a repartição da vontade em indivíduos. Dioniso, por outro lado, é ainda a expressão da vontade na sua unidade mais imediata, é o elemento musical do mundo que fala do ser ainda não alienado nas formas do tempo, do espaço e da causalidade. É a natureza despojada do véu da individuação, reconciliada consigo mesma, com sua verdade mais profunda.

Apolo e Dioniso: história, teogonia, poesia, tragédia

Nietzsche busca compreender a evolução histórica desses dois princípios na vida grega. Em primeiro lugar, tenta reconhecer uma distinção entre o instinto dionisíaco segundo sua ocorrência entre os bárbaros e segundo sua ocorrência entre os gregos. A hipótese lançada por ele é a de que as chamadas festas dionisíacas eram um fenômeno abundantemente difundido na Antigüidade e não apenas restrito à cultura grega. Entre os bárbaros, essas festas assumiam um caráter completamente selvagem e desregrado caracterizando a experiência mais animalesca do instinto dionisíaco. Essa experiência desregrada e brutal dos bárbaros teria feito com que a Grécia buscasse se proteger de Dioniso e o evitasse de todas as maneiras. A arte dórica seria um dos exemplos dessa tentativa de se manter imune ao furacão dionisíaco. Nietzsche só

concebe a possibilidade de uma arte tão inflexível e ativa como uma reação grega à barbárie de Dioniso.

No âmbito da teogonia, o conflito entre Apolo e Dioniso pode ser reconhecido, segundo Nietzsche, na tensão entre as forças titânicas e os deuses do Olimpo. Para o filósofo, é numa reação contra os titãs, contra as forças desmesuradas da natureza que o mundo olímpico se impõe. Homero é o artista desse mundo, o artista apolíneo por excelência, o poeta onírico que transfigura em imagens e sonhos a realidade original do mundo.

Antes de chegar à tragédia, Nietzsche tenta compreender como Dioniso aparece inicialmente no cenário grego. Não é na poesia de Homero, mas no lirismo que a presença de Dioniso poderia ser encontrada originalmente. Nietzsche menciona o modo como a tendência lírica, representada por Arquíloco, e a tendência épica, representada por Homero, caracterizariam duas marcantes diferenças na poesia grega. A poesia de Homero compraz-se em imitar o mundo das imagens, com o respeito à medida e à objetividade. A poesia de Arquíloco, por outro lado, imitaria o mundo da música, onde os limites da representação são ultrapassados.

De acordo com Nietzsche, a identidade fundamental entre o lirismo e a música revela que a expressão subjetiva do poeta lírico transcende a esfera empírica da vida individual e entra em acordo com as forças primordiais do mundo, com a realidade mais original da natureza. O que ocorreria no lirismo é que, já por uma influência apolínea, a música começaria a objetivar-se em palavras.

Nietzsche compreenderá a evolução da arte grega, de Homero até a tragédia, como uma sucessiva aproximação entre Apolo e Dioniso, como a reconciliação entre essas duas tendências antagônicas. Essa reconciliação poderia ser ilustrada pela convivência amigável que os dois deuses acabaram estabelecendo com a vizinhança de seus templos na ilha de Delfos. Para Nietzsche, somente através dessa sucessiva aproximação, desse sincretismo entre Apolo e Dioniso, a tragédia grega tornar-se-ia possível.

O coro trágico e a figura do sátiro. O público na tragédia

De acordo com a tradição, na perspectiva nietzscheana, a tragédia surge do coro trágico e, originalmente, era apenas o coro e esse coro é o elemento mais propriamente dionisíaco da tragédia. Os elementos do drama como a ação, os gestos, a fala e a arquitetura cênica só surgiriam posteriormente, como resultado da influência das forças apolíneas. No fenômeno do coro dionisíaco, ocorre uma embriaguez coletiva que transcende as particularidades dos indivíduos e os une misticamente. Com esse sentimento de integração e unidade, a natureza adquire uma superioridade diante dos males e das vicissitudes da vida particular. No coro trágico, o indivíduo se realiza além de si mesmo e se vê como um sátiro, de uma forma encantada e livre.

Na figura do sátiro dionisíaco, Nietzsche imagina encontrar uma realização de humanidade plenamente integrada às forças primordiais da natureza. O sátiro exprime uma natureza fecunda, rica e exuberante e o coro de sátiros seria a imagem mais completa e intensa da existência. Escreve Nietzsche a esse respeito: “(...) o grego dionisíaco quer a verdade e a natureza em sua mais alta força – ele se vê encantado em sátiro.” (*der dionysische Grieche will die Wahrheit und die Natur in ihrer höchsten Kraft – er sieht sich zum Satyr verzaubert*)⁽³⁰⁾. Há, segundo o autor de *O nascimento da tragédia*, um contraste essencial entre o homem civilizado e a figura do sátiro, sendo o primeiro apenas uma caricatura mentirosa do segundo, uma irrealidade diante da realidade. O sátiro é, para Nietzsche, a figura poderosa em que a existência se revela em sua forma mais intensa e fascinante.

Na concepção nietzscheana, não há oposição entre coro e público na tragédia. Não teria existido na Grécia um público de espectadores passivos e não envolvidos com o espetáculo. Todos formavam um sublime coro de sátiros cantando e dançando. “Tal como nós conhecemos, um público de espectadores era desconhecido dos gregos.” (*Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt*)⁽³¹⁾. O que é

marcante, em uma concepção artística assim definida, é que os espectadores tornam-se artistas e, não apenas isso, tornam-se também partes integrantes da obra de arte.

Essa concepção integral da tragédia, essa comunhão entre artista, obra e espectador é, tanto para Nietzsche quanto para Wagner, completamente estranha ao mundo moderno. A força da tragédia residiria, portanto, na experiência estética que proporcionava e na participação eminentemente ativa do público durante a celebração artística. Nietzsche reflete ainda sobre as condições materiais e a arquitetura dos espetáculos:

“...No teatro, devido aos degraus sobrepostos em arcos concêntricos, cada qual podia muito facilmente deixar de ver o ambiente civilizado em que se encontrava, para se entregar totalmente à embriaguez da contemplação do espetáculo, para se imaginar um dos elementos do coro”

(...in ihren Theatern war es Jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesammte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu ü bersehen und in gesättigtem Hinshauen selbst Choreut sich zu wähnen.)⁽³²⁾

Esse coro era, para Nietzsche, a imagem refletida do próprio homem dionisíaco e todas as personagens mais significativas da tragédia não seriam senão máscaras de Dioniso. Sob essas máscaras, ocultava-se a plenitude da vida, a totalidade da natureza com tudo que nela havia de mais terrível e encantador. A tragédia seria, na concepção nietzscheana, um modo coletivo de lidar com o absurdo da existência e de suportá-lo, a arte funcionaria como proteção, como um sono reparador, um véu sobre o caos. Note-se que essa é a abordagem de Nietzsche em sua versão schopenhauriana. Para Schopenhauer, a arte liberta momentaneamente o indivíduo do ciclo tempestuoso da vida, proporciona com isso um repouso, uma plenitude, um domínio sobre a dor.

Mas, independentemente dessa fundamentação schopenhauriana, a reflexão sobre o contraste entre o público-coro da tragédia e o público-passivo do teatro moderno é de uma significação essencial para se entender o papel coletivo e integrador que Nietzsche e Wagner atribuem à arte na sociedade grega. Tanto para o filósofo como

para o compositor, o declínio da arte trágica acarretará consigo ou, pelo menos, coincidirá com um declínio geral da sociedade.

A decadência da tragédia e a decadência da sociedade grega

O processo de decadência da arte trágica é avaliado, inicialmente, por Nietzsche como algo que se constitui no interior da própria tragédia. A uma arte trágica, uma morte trágica; uma morte que se pode chamar de um suicídio. Os seus responsáveis: Eurípedes e Sócrates. Eurípedes, segundo Nietzsche, trouxe uma tendência nova e prejudicial à tragédia. Enquanto os antigos heróis de Ésquilo e Sófocles eram personagens nobres e divinos, Eurípedes traz para o palco o homem trivial e cotidiano, coloca sua arte a serviço da realidade. Os atores passam a representar a vida comum dos espectadores e os espectadores, por sua vez, passam a se comportar e a falar como os atores. A linguagem se unifica e se laiciza.⁽³³⁾

Colocando o homem comum no palco, Eurípedes permite que o espectador compreenda o drama e a inteligibilidade passa a ser o valor supremo. Através de Eurípedes, o instinto socrático de conhecimento atinge mortalmente a tragédia e aniquila seus mistérios, sua força, o maravilhoso poder que exercia na vida grega. O espectador deixa de ser estético⁽³⁴⁾, deixa de se ver como um sátiro encantado e embriagado pela contemplação do espetáculo trágico. Se antes o espectador era parte integrante da obra de arte, no sentido de que ele próprio era uma obra de arte e estava em íntima comunhão com os deuses da tragédia, agora passa a ser representado em sua trivialidade, em sua humanidade civilizada. O espectador passou a se destacar, a exigir sua diferença, seus limites, seus contornos pessoais. Indo para o centro do palco, tornando-se objeto de representação, ele deixa de ser um sátiro, deixa de ser um artista. Se antes estava em comunhão com a natureza, agora torna-se um indivíduo lúcido e isolado. Segundo Nietzsche, é esse indivíduo lúcido, real e cotidiano que está em cena na obra de Eurípedes. E esse indivíduo não é mais a máscara de Dioniso, mas a máscara

de Sócrates.

A contradição que agora se trava não é mais entre as forças apolíneas e dionisiacas, mas entre Dioniso e Sócrates. Nietzsche se empenhou com rigor em defender a cumplicidade entre a arte de Eurípedes e o pensamento socrático. O que teria causado a morte da tragédia foi a vitória do espírito de conhecimento, a hipertrofia do lógico. Começa a vigorar uma tendência antidionisiaca que tem como lei fundamental a noção de que “tudo, para ser belo, deve ser racional” (*alles muss verständig sein, um schön zu sein*)⁽³⁵⁾, noção essa que é o paralelo do princípio socrático de que “apenas o consciente é virtuoso” (*... nur der Wissende ist tugendhaft*).⁽³⁶⁾

Nietzsche denominou otimismo teórico (*theoretischen Optimisten*)⁽³⁷⁾ essa concepção antidionisiaca do mundo. Esse otimismo baseia-se sobretudo na idéia de que é possível reparar o absurdo da existência, é possível corrigir, endireitar e consertar a vida através da racionalidade. Seria possível domesticar os instintos; disciplinar as paixões nocivas; evitar, através do exercício da razão, todas as coisas malévolas. Com essa necessidade da lógica, Eurípedes e Sócrates teriam estilhaçado o vínculo entre Apolo e Dioniso e provocado a degeneração da concepção trágica do mundo no interior da própria tragédia. E, assim como Wagner⁽³⁸⁾, Nietzsche não se abstém de considerar os aspectos sociais e exteriores correspondentes a essa desintegração. Ele reflete sobre isso nos seguintes termos:

“O memorável divórcio dessas duas pulsões originárias da arte acarretou o declínio da tragédia grega, processo que corresponde a uma degenerescência e a uma transformação do caráter nacional grego e que exige que reflitamos seriamente sobre a estreita e necessária imbricação, em suas próprias raízes, da arte e do povo, do mito e dos costumes, da tragédia e do Estado”

(Durch ein merkwürdiges Auseinanderreißen beider Künstlerischen Urtriebe msste uns der Untergang der griechischen Tragödie herbeigeführt erscheinen: mit welchem Vorgang eine Degeneration und Umwandlung des griechischen Volksecharakters im Einklang war, uns zu ernstem Nachdenken auffordernd, wie nothwendig und eng die Kunst und das Volk, Mythos und Sitte, Tragödie und Staat, in ihren Fundamenten verwachsen sind)⁽³⁹⁾

A imbricação entre tragédia e Estado é largamente comentada por Nietzsche nos escritos publicados postumamente. O Estado grego é então entendido por ele como um meio de realização da tragédia, como meio necessário à efetividade da arte. Toda a vida política da Grécia tem, segundo Nietzsche, o objetivo de uma realização estética. Estado e tragédia estão em tão absoluta ligação que a morte de um acarreta necessariamente o declínio do outro⁽⁴⁰⁾. Esse pensamento nietzscheano tem como fundamento a idéia de que a civilização deve estar a serviço da genialidade. Na Grécia dos tempos trágicos, o Estado não teria existido, segundo Nietzsche, senão sobre a base de uma ética trágica e tendo a arte como objetivo. Note-se que, para Nietzsche, o Estado exerce um papel na vida grega e não é em nenhum momento considerado como um fim em si mesmo, como uma realização superior da civilização, como um objetivo. A vida política da Grécia se justifica esteticamente.

Tanto Nietzsche quanto Wagner enfatizam a tragédia como um fenômeno de integração social e, para Nietzsche, particularmente, esse fenômeno corresponde também a uma realização metafísica do homem em comunhão com os outros homens e com a natureza. Os valores celebrados e instaurados pela tragédia são valores coletivos. Com o fim dessa coletividade não é apenas a sociedade que desmorona, mas também o equilíbrio do próprio indivíduo. A harmonia entre a medida e a embriaguez é rompida. Para ser possível viver só restaria o socorro tirânico da razão.

Sócrates e pré-socráticos: a razão contra a vida

Sócrates se presta, segundo Nietzsche, maravilhosamente ao papel de socorrer os gregos pela tirania da razão. De acordo com a visão nietzscheana, não teria sido à toa sua condenação como corruptor da juventude. Para Nietzsche, ele teria realmente corrompido a juventude dos gregos, a beleza e a força que cultivavam. Aniquilou a tragédia, pregou o desprezo pelo corpo, pelos sentidos, pela exuberância da vida celebrada por Dioniso. Entender o problema de Sócrates passa a ser então, para Nietzsche, uma questão fundamental de filosofia, uma questão sobre a qual é necessário

que se tome posição. É necessário perguntar o que significa propriamente o fenômeno socrático em oposição a Dioniso, qual o valor, qual a força da apreciação de Sócrates sobre a vida.

A partir dessas questões, Nietzsche conclui que Sócrates é o representante do declínio da vida afirmativa dos gregos e é um dos pontos centrais sobre o qual gira a história do pensamento. Com ele começa propriamente o ascetismo, a desvalorização da existência, a razão contra a vida, o menosprezo do corpo, a raiz doente sobre a qual se instaurou a modernidade. Por isso, para Nietzsche, conceber uma transformação de valores a partir da imagem dos gregos só faz sentido quando se pensa numa cultura grega anterior a Sócrates. Os gregos pré-socráticos foram a inspiração e o apoio do filósofo para lançar os dardos contra os valores modernos instaurados pelo socratismo.

Somente através da interpretação da saúde e da abundância da “época trágica”, Nietzsche pôde diagnosticar a miséria de seu tempo. Como ele diz em *Ecce Homo*, é preciso ser capaz de inverter perspectivas para apreciar com neutralidade questões de decadência e de sucesso, é preciso conhecer tanto o sentimento da plenitude como a ótica da doença⁽⁴¹⁾. Pode-se dizer que, para Nietzsche, os gregos pré-socráticos forneceram esse sentimento de plenitude, de exuberância de vida e de força que não recuava diante do terrível e que abraçava a fatalidade como o mais amargo e o mais doce dos vinhos. Por outro lado, para compreender historicamente a doença foi apenas necessário observar e experienciar o socratismo, o cristianismo e o cientificismo dos tempos modernos. Além disso, Nietzsche diz ter vivido essas questões com seu próprio corpo, conheceu íntima e pessoalmente as noções de plenitude e de fracasso e por isso considera-se autorizado a apreciar com neutralidade os valores da vida ascendente e decadente.

Aprender com o sangue, digerir e experimentar com o corpo, nisso Nietzsche também julgava compactuar o estilo de aprendizagem dos gregos da “época trágica”. Segundo ele, tudo que os representantes mais fecundos dessa época aprendiam se transformava em vida e nada degenerava em erudição, em conhecimento vazio, em

mero saber pelo saber. Em *Schopenhauer como Educador*, Nietzsche considera essa questão de forma ampla e escreve:

“Estimo um filósofo na medida em que ele pode dar um exemplo (...) mas este exemplo deve ser dado não somente por livros mas pela vida cotidiana, como os filósofos gregos ensinaram, pela expressão do rosto, a atitude, o vestuário, o regime alimentar, os costumes muito mais do que pelo que se diz e muito menos pelo que se escreve. Como nós estamos ainda longe na Alemanha de poder realizar essa corajosa evidência de uma vida filosófica.”

(Ich mache mir aus einem Philosophen gerade so viel als er im Stande ist ein Beispiel zu geben...Aber das Beispiel muss durch das sichtbare Leben und nicht bloss durch Bücher gegeben werden, also dergestalt, wie die Philosophen Griechenlands lehrten, durch Miene, Haltung, Kleidung, Speise, Sitte mehr als durch Sprechen oder gar Schreiben. Was fehlt und noch alles zu dieser muthigen Sichtbarkeit eines philosophischen Lebens in Deutschland⁽⁴²⁾ .

A partir do que julga ter sido o estilo grego de vida, Nietzsche vislumbra a possibilidade de se educar um homem completo e simples, um homem cultivado em suas múltiplas possibilidades de uma forma integral e corpórea. Trata-se para ele de descobrir uma filosofia segundo a qual se possa viver, esse é um dos seus critérios de eleição. Deve-se perguntar se é possível viver segundo os princípios de uma certa filosofia ou se ela não passa de uma crítica de palavras por palavras, uma forma abstrata de conhecimento.

A filosofia é então concebida por Nietzsche como educação, como força ativa e formadora de homens. Não lhe parece plausível acreditar que uma erudição vazia e ascética possa ser considerada como autêntica atividade filosófica. Educar, para ele, não significa uma tarefa formal e exterior realizada por profissionais, mas uma tarefa pessoal onde cada um é responsável por sua emancipação e por sua liberdade. Os educadores podem apenas promover a liberação de seus aprendizes.

Nietzsche insiste em dizer que os gregos pré-socráticos viviam o que aprendiam e o que pensavam e tinham sobre a vida uma visão muito mais plena que a dos homens modernos. O idealismo ascético depreciou as questões simples da vida e

criou um tipo de homem fragmentado e desarmônico. Em *Assim falava Zarastustra*, esse pensamento é ilustrado com a figura do “aleijado às avessas” (*umgekehrte Krüppel*)⁽⁴³⁾, um homem superdotado em uma de suas faculdades e sufocado nas outras. O “aleijado às avessas” pode ser entendido no conjunto da filosofia nietzscheana como a caricatura mais expressiva do homem moderno ou mais precisamente dos filósofos e homens de ciência modernos, é um especialista, uma “grande orelha” (*das grosse Ohr*)⁽⁴⁴⁾ sustentada pela haste frágil e mesquinha de um corpo fracassado.

As idéias de Nietzsche sobre os gregos inspiravam-se sobretudo na proposta de um estilo de vida e de uma filosofia menos pura, menos ascética. Para ele, a plenitude e a exuberância na valorização da vida teria sido possível aos gregos porque eles tinham diante de si uma vida mais rica e mais perfeita, uma simplicidade e uma fecundidade ainda inacessíveis ao homem moderno.

O exemplo de Schopenhauer e Wagner

No tempo em que escreveu as *Considerações extemporâneas*, Nietzsche acreditava que Schopenhauer teria dado um exemplo semelhante ao dos filósofos gregos, uma vida filosófica independente e criativa. Além disso, considerava Richard Wagner como exemplo de fecundidade e de coragem, como autêntico criador e transformador de costumes. E a esse respeito, escreve:

“(...) há nessa conquista de uma vida filosófica livre, numerosos degraus que são ainda desconhecidos aos alemães e que não poderão permanecer assim para sempre. Nossos artistas colocam mais probidade e ousadia em sua vida e o exemplo mais potente que nós temos sob os olhos, este de Richard Wagner, mostra que o gênio não deve temer entrar em conflito com as formas e ordens existentes, se quer manifestar a ordem superior e a verdade mais alta que traz em si”.

(Aber viele Grade in der Befreindung des philosophischen Lebens sind unter den Deutschen noch unbekannt und werden es nicht immer bleiben Können. Unsre Künstler leben Kühner und ehrlicher; und das mächtigste Beispiel, welches wir vor uns sehn, das Richard Wagners, zeigt, wie der Genius sich nicht fürchten

darf, in den feindseligsten Widerspruch mit den bestehenden Formen und Ordnungen zu treten, wenn er die höhere Ordnung und Wahrheit, die in ihm lebt, ans Licht herausheben will.) (45)

É nessa perspectiva de confronto com a ordem estabelecida que Nietzsche reúne, no período inicial de seu pensamento, Schopenhauer, Wagner e os gregos, traçando propostas e despertando possibilidades para uma cultura futura. E nesse sentido, associa também filosofia e arte como forças ascendentes, promovedoras da saúde e da inocência, verdadeiras fontes de esperança e da criação de novos valores.

Notas:

- (1) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. Vorwort an Richard Wagner. *Op.cit.* p.23
- (2) *Idem ibidem.* p.24
- (3) *Idem, ibidem.* p.31
- (4) Cf. Dixsaut, Monique(org). *Querelle autour de "La naissance de la tragédie"*. Écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Richard et Cosima Wagner. Trad. Michèle Cohen-Halimi, Hélène Poitevin et Max Marcuzzi. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1995. p.94, 96,111. Rhode escreve um artigo intitulado Sub-filologia, um esclarecimento sobre o panfleto "Filologia do futuro" publicado pelo doutor em filologia Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff. *Idem, ibidem.* p.176 a 218
- (5) *Patrono de causa. Idem, ibidem.* p.65
- (6) *Idem, ibidem.* p.139 a 145. Esta carta, datada em 12 de junho de 1872, foi publicada no *Nordeutsche Allgemeine Zeitung* em 23 de junho de 1872.
- (7) Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente*. 1871. 7 [174] *Op. cit* p.206
- (8) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. Versuch einer Selbstkritik. *Op.cit.* p.15
- (9) *Idem, ibidem.* p.18
- (10) *Idem, ibidem.*
- (11) *Idem, ibidem.*
- (12) Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente*. Sommer 1872 – Anfang 1873 19[76] *Op.cit.* p.439
- (13) *Idem, ibidem.* 19[62]. p.439
- (14) *Idem, ibidem.* 19[45]. p.434
- (15) *Idem, ibidem.* 19[21]. p.422
- (16) *Idem, ibidem.* 19[42]. P.433
- (17) Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente*. Sommer. 1875. 6[17] *Op.cit.* p.104
- (18) Nietzsche, F. *Götzen – Dämmerung*. Was ich den Alten verdanke. *Op.cit.* p.160
- (19) Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente*. Sommer. 1875. 6[14] *Op.cit.* p.103
- (20) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. *Op.cit.* p.118
- (21) *Idem ibidem* p.119
- (22) Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente* Ende 1870 – April 1871 7[46]. *Op.cit.* p.149
- (23) *Idem, ibidem.*
- (24) Nietzsche, F. Die dionysche Weltanschauung. 3. *Op.cit.* p. 567
- (25) *Idem, ibidem.*
- (26) *Idem, ibidem.* p.568
- (27) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. *Op.cit.* p.57
- (28) *Idem, ibidem.* p.28
- (29) *Idem, ibidem.* p.59
- (30) *Idem, ibidem.*
- (31) *Idem, ibidem.*
- (32) Em a *A arte e a revolução*, Wagner comenta que a arte grega era conservadora e que qualquer alteração em seus elementos poderia prejudicar não só a unidade da obra de arte como também a unidade do Estado que lhe correspondia, o drama não deveria ser transformado e devia continuar a realizar-se idêntico a si mesmo. Ele escreve: "Ésquilo é a expressão característica desse conservadorismo: a *Oresteia* é uma esplêndida obra de arte conservadora, com a qual o autor expressou ao mesmo tempo a sua oposição poética ao jovem Sófocles e a sua oposição política ao revolucionário Péricles. A vitória de Sófocles, bem como a de Péricles, vinha no caminho do progressivo desenvolvimento da humanidade, mas a derrota de Ésquilo foi o primeiro passo para o declínio da tragédia grega e o primeiro momento do processo que havia de conduzir à dissolução do Estado ateniense." "Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservatismus: sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die *Oresteia*, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen *Sophokles*, wie als Staatsmann dem revolutionären *Perikles* zugleich entgegenstellte. Der Sieg des *Sophokles*, wie der des *Perikles* war im Geiste der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit; aber die Niederlage des *Aischylos* war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates." Wagner, Richard. *Sämtliche Werke*. *Op. cit* Die Kunst und die Revolution. p.295
- (33) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. *Op.cit.* p.143.
- (34) *Idem, ibidem.* p.85
- (35) *Idem, ibidem.*
- (36) *Idem, ibidem.* p.100
- (37) Ver capítulo 2 , nota 25.
- (38) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. *Op.cit.* p.147

(39) “A dissolução do drama esquiliano não foi somente um sintoma, foi também um meio para a dissolução da democracia ateniense.” “Die Auflösung des aeschyleischen Drama’s ist nicht nur Symptom, sondern auch Mittel gewesen für die Auflösung der athenischen Demokratie.” Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente*. *Op. cit* September 1870 – Januar 1871 . 5[21] p. 97 “A tragédia antiga como instrutora do povo só podia se estabelecer a serviço do Estado. Por isso a vida política e o devotamento ao Estado estavam ligados ao ponto dos artistas também pensarem nisso acima de tudo. *O Estado era um meio de realização da arte*: também era necessário que o desejo ávido fosse mais potente nos círculos que sentiam necessidade de arte.” “Die antike Tragödie als Volkslehrerin konnte nur im Dienste des Staates zu Stande kommen. Darum war das politische Leben und die Ergebenheit für den Staat so gesteigert, daß auch die Künstler an ihn vor allem dachten. *Der Staat war ein Mittel der Kunst-wirklichkeit*: deshalb mußte die Gier zum Staate in den kunstbedürftigen Kreisen die allerhöchste sein.” Nietzsche, F. *Nachgelassene Fragmente* Ende 1870 – April 1871. 7[23]p.141.

(40) Nietzsche, F. *Ecce homo*. 1. *Op. cit.* p.266

(41) Nietzsche, F. *Schopenhauer als Erzieher*. 3. *Op. cit.* p.350

(42) Nietzsche, F. *Also Sprach Zarathustra* *Op. cit.* Von der Erlösung. p.178

(43) *Idem, ibidem.*

(44) Nietzsche, F. *Schopenhauer als Erzieher*. *Op. cit.* p.351

Capítulo 5: A Cumplicidade entre Wagner, Nietzsche e a Grécia

A CUMPLICIDADE ENTRE WAGNER, NIETZSCHE E A GRÉCIA

A oposição entre cristianismo e Antigüidade é um dos mais importantes consensos teóricos entre Nietzsche e o pensamento de Wagner. Em suas reflexões de juventude, Nietzsche parecia unido a Wagner tanto em sua oposição ao cristianismo, quanto em sua valorização dos gregos e na análise crítica da vida moderna. As idéias de Wagner sobre os gregos, publicadas fundamentalmente nos textos dos tempos de exílio, foram de grande influência sobre o jovem professor de filologia de Basiléia. Ao longo de seus escritos, desde *O nascimento da tragédia* até *O Caso Wagner*, Nietzsche se refere, velada ou explicitamente, às idéias wagnerianas apresentadas naqueles textos. Algumas das idéias mais mencionadas por Nietzsche são as que se referem ao antagonismo entre a forma frívola e superficial como a ópera era praticada na Europa e a forma essencial e profunda como eles imaginavam dever ser o drama do futuro, inspirado na cultura grega. Pode-se reunir os aspectos de oposição ao cristianismo, crítica à modernidade, valorização da cultura grega e propostas de transformação da modernidade inspiradas em uma visão do mundo grego como os pontos centrais em que se fundamentou a cumplicidade teórica entre Wagner e o autor de *O nascimento da tragédia*.

A atitude diante da história

Nietzsche parecia estar unido a Wagner tanto pela maneira de relacionar-se com o passado, quanto pela maneira de relacionar-se com o presente e o futuro, ou seja, estava unido ao compositor pela maneira de relacionar-se com a história. No ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, ele apresenta as linhas gerais do que acredita ser o método wagneriano de conhecimento histórico. Faz distinção entre um modo apaziguado e passivo de estudo histórico, mais próprio a inspirar o isolamento e a inatividade do sábio, e um modo criativo e ativo de relacionar-se com a cultura comparável ao modo como os gregos ter-se-iam relacionado com seus mitos. Essa

distinção é fundamental para Nietzsche pois justifica não só o que ele pensa ser a posição de Wagner diante da história mas também o que julga ser sua própria posição. Ele diz sobre Wagner o que poderia ter dito sobre si mesmo:

“Nem o artista criador nem o artista militante se deixam desviar de sua via pelo estudo ou pela cultura. Assim que a força criadora se apropria dele, a história torna-se em suas mãos uma argila dócil, desse modo, ele não está mais diante dela na atitude do sábio, mas na atitude do grego diante de seu mito, que ele modela e recria com amor e com devoção respeitosa, mas sobre o qual se arroga o direito soberano de criador”.

(Weder der schaffende, noch der Kämpfende Künstler wurde durch das Lernen und die Bildung von seiner Laufbahn abgezogen. Sobald ihn seine bildende Kraft überkommt, wird ihm die Geschichte ein beweglicher Thon in seiner Hand; dann steht er mit einem Mal anders zu ihr als jeder Gelehrte, vielmehr ähnlich wie der Grieche zu seinem Mythos stand, als zu einem Etwas, an dem man formt und dichtet, zwar mit Liebe und einer gewissen scheun Andacht, aber doch mit dem Hoheitsrecht des Schaffenden. ⁽¹⁾

Essa distinção entre a atitude supostamente sábia e a atitude criativa diante da história é tematizada reiteradamente por Nietzsche ao longo das considerações intempestivas. A crítica ao saber estéril, à erudição ascética, ao modo vazio e vaidoso com o qual os sábios se relacionam com a cultura, a crítica à universidade, aos doutos, à educação e às filosofias, praticadas nas instituições, são etapas às quais Nietzsche se dedica, são críticas que ele julga necessárias como que para efetuar uma limpeza do terreno. Nietzsche entende que o conhecimento variado, o contato excessivo com os livros, as informações eruditas não devem constituir o único meio de conhecimento e são mesmo obstáculos ao conhecimento.

Um traço comum entre as quatro intempestivas é precisamente a tarefa de limpeza do terreno. Tanto *Richard Wagner em Bayreuth*, como *Schopenhauer educador*, quanto as considerações sobre David Strauss e sobre *A utilidade e os inconvenientes da história para a vida* referem-se criticamente à necessidade de se superar a erudição improdutiva. O conhecimento da história de forma erudita tem a sua relevância e sua utilidade para Nietzsche, mas se não se puder criar a partir do

conhecimento adquirido, os estudos históricos tornam-se altamente estéreis e contrários à vida. Em *Schopenhauer como Educador*, ele se refere a esse aspecto pernicioso do conhecimento como “o egoísmo da ciência” (*die Selbstsucht der Wissenschaft*).⁽²⁾ Todos os problemas da vida seriam traduzidos em puros problemas cerebrais, o chamado conhecimento puro seria frio, abstrato, dissociado da realidade e completamente inútil.

A figura de Wagner e a de Schopenhauer são tidas por Nietzsche, naquele momento, como figuras independentes, ativas, criadoras, exemplos de que é possível dedicar-se à sabedoria e à arte de uma forma autônoma e produtiva, de uma forma renovadora, transformadora. Essa reivindicação de independência do olhar que Nietzsche personificou em Schopenhauer e Wagner é uma tentativa de esclarecer uma maneira viva e real de lidar com a filosofia e com a história. Nessa perspectiva, inclusive, história, filosofia, arte e educação são noções cujos significados se complementam e se interpenetram. O conhecimento dos gregos ao qual Nietzsche se dedica tem uma visão histórica, artística, educativa e está voltado para a experiência da própria vida.

A educação do sábio tem, para Nietzsche, uma enorme dificuldade no sentido de que se evite o sacrifício e o ressecamento das qualidades humanas. O sábio corre o risco de ser pervertido pela abstração e de perder o vigor, a beleza, a independência. Nesse sentido, ele se pergunta onde encontrar, entre seus contemporâneos, exemplos de uma moral criadora (*schöpferischen Moral*),⁽³⁾ homens que possam superar o formalismo, a vaidade, a hipocrisia e esterilidade da educação moderna.

Schopenhauer e Wagner são suas únicas respostas e, enquanto criadores autônomos, eles são, na visão nietzscheana, os autênticos educadores do futuro. Independentemente dos equívocos ou da realidade em que essa estima se baseia, Schopenhauer e Wagner funcionam como representações, como máscaras para o pensamento de Nietzsche naquele momento. A consideração de Wagner e Schopenhauer é um exemplo do modo interpretativo e inventivo que Nietzsche tinha de

relacionar-se com os fatos e com as pessoas, em suma, é uma aplicação do seu método de lidar com a história e com a filosofia.

Essa digressão sobre o modo de relacionamento com a história, tal como Nietzsche o entendia, foi feita à guisa de justificativa e de explicitação da visão nietzscheana da Grécia, no sentido de que se evite sobretudo confundi-la, como já mencionamos, com uma abordagem pretensamente neutra e científica. Nietzsche oferece todos os elementos para que se entenda que a sua interpretação dos gregos, assim como entendemos a interpretação wagneriana, é, efetiva e exclusivamente, uma interpretação. De acordo com seu pensamento, o caráter interpretativo não diminuía em nada a força e o potencial de ação das idéias sobre a Grécia, ao contrário, a perspectiva inovadora e criativa dos estudos históricos é o que mais os torna fecundos e o que mais encoraja a experiência e a atividade.

Superação do cristianismo e do socratismo

Pensar na contradição entre Grécia e modernidade, entre os gregos e o cristianismo, foi para Nietzsche e Wagner um modo criativo de lidar com a cultura. A decadência dos valores gregos é, para eles, a principal causa da superficialidade e improdutividade da época moderna. No ensaio *A arte e a revolução*, Wagner refletiu sobre os fatores políticos e internos associados à desintegração da tragédia grega e apontou de modo enfático para o conflito que se travou entre a era cristã e a cultura antiga. Esse conflito, sobre o qual Nietzsche diz ter guardado um silêncio hostil em *O nascimento da tragédia*, será tematizado explicitamente pelo filósofo em seus escritos posteriores. Tanto para Nietzsche, quanto para o Wagner dos tempos de exílio a superação da concepção cristã do mundo é absolutamente necessária ao processo de renascimento da tragédia.

Assim, para o jovem professor e para o artista no qual ele acredita, as esperanças renasciam. A cultura grega, como uma fênix renascida das cinzas, poderia

novamente alçar seu vôo e celebrar a festa dionisiaca de existência. Nietzsche acredita que essa celebração será novamente possível através da música alemã em seu percurso de “Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner”⁽⁴⁾.

Em *O nascimento da tragédia*, após a exposição da evolução da arte grega através das figuras de Apolo e Dioniso e após a reflexão sobre o fim de uma concepção de mundo instaurada pela tragédia, Nietzsche se dedica a construir a hipótese do renascimento do trágico na cultura alemã. Nesse tempo, o filósofo reúne Apolo e Dioniso, Schopenhauer e Wagner, gregos e alemães em uma mesma perspectiva e ilustra a concepção do renascimento da música trágica com a figura de um “Sócrates artista” (*Künstlerischen Sokrates*)⁽⁵⁾ cuja referência se encontra no diálogo Fédon, de Platão.

Segundo Nietzsche, houve um momento na vida em que Sócrates desconfiou de seu socratismo, houve uma brecha, uma possibilidade de reparação. Essa possibilidade é apresentada pelo episódio narrado no diálogo *Fédon* em que Sócrates, já na prisão, diz ter sonhado com uma sombra aconselhando-o a exercitar-se na música. A princípio, o velho filósofo achou que a música era apenas um nome figurado para a filosofia, mas, por desengano de consciência, resolveu dedicar-se a musicar algumas fábulas de Esopo. Nietzsche elege essa passagem como símbolo da possibilidade de que a razão venha a compactuar-se com a arte. A cumplicidade entre arte, ciência e vida terá na figura do “Sócrates artista” um representante altamente ilustrativo. Não seria despropositado dizer que, assim como o “Sócrates artista”, o artista Richard Wagner teria operado de modo concreto a possibilidade de uma integração entre pensamento e arte, entre princípios teóricos e prática artística, entre música e filosofia. É com aparente coerência que Nietzsche deposita sobre ele suas esperanças de um renascimento da tragédia.

O papel de Bayreuth

Nietzsche refletiu sobre o que consistia propriamente a florescência de

Wagner na cultura, quais as forças, as possibilidades e as esperanças representadas pelo compositor. O acontecimento de Bayreuth exprimiu, para ele, um confronto com a modernidade. O ensaio *Richard Wagner em Bayreuth* é fundamentalmente uma crítica aos valores modernos, à decadência, à hipocrisia, à trivialidade da vida moderna e uma tentativa de demonstrar a possibilidade de regeneração através de uma arte nova, que trouxesse um novo sentido para o homem, como pensava ser a arte grega. Nietzsche julga ser a arte absolutamente necessária no contexto da decadência porque somente através dela o homem poderia torna-se novamente desperto, novamente esclarecido sobre a realidade. Bayreuth seria a tentativa de reunir todos aqueles que estavam insatisfeitos com a cultura moderna, todos os que sentiam a atmosfera abafada e luxuriosa em que essa cultura estava instalada, seria a tentativa de regenerar a própria arte para que ela voltasse a ser o berço da cultura e não fosse apenas a expressão medíocre de um público culto, de amadores e críticos de arte, de espectadores passivos e supérfluos. Nietzsche escreve a propósito disso:

“Pode-se dizer que, na economia física de nossos contemporâneos cultos, a arte é uma necessidade ora absolutamente mentirosa, ora infame e desonrosa, um nada ou um vício”

(Die Kunst ist jetzt in dem Seelen-Haushalte unserer Gebildeten ein ganz erlogenenes oder ein schmählliches, entwürdigendes Bedürfniss, entweder ein Nichts oder ein böses Etwas.) ⁽⁶⁾

E acrescenta:

“Para liberar a arte, para restaurar sua saúde integral seria necessário triunfar interiormente sobre a alma moderna”.

(Wer die Kunst befreien, ihre unentweihete Heiligkeit wiederherstellen wollte, der müsste sich selber erst von der modernen Seele befreit haben ⁽⁷⁾

Assim, a restauração da integridade artística está correlacionada à restauração da integridade da sociedade como um todo. Nietzsche apresenta, no item 7 do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, uma aplicação do mito da caverna de Platão.

Para ele, é como se a sociedade moderna estivesse envolvida pelas sombras, pelos fantoches, pela hipocrisia e mentira dos homens aprisionados na caverna. O artista seria então um indivíduo superior que teria acesso à verdade, à luz, à realidade e voltaria amorosamente ao subterrâneo para tentar libertar seus companheiros.

O artista mais lúcido, mais esclarecido sobre a realidade da natureza seria, na visão de Nietzsche, o dramaturgo ditirâmico, aquele que reúne em si as faculdades de ator, músico e poeta. Wagner era entendido como um autêntico dramaturgo ditirâmico, cujo eu superior triunfou sobre o eu inferior e que teria resistido às tentações, aos conflitos e às seduções do mundo moderno. Na seqüência dessas idéias, o filósofo menciona um contraste com o platonismo no que diz respeito à presença ou ao exílio do poeta na República. Se, para Platão, era conveniente exilar o poeta para que não ameaçasse o Estado, para Nietzsche, é justamente o contrário: é preciso manter o poeta no seio da comunidade para que ele possa ser a negação do Estado, para evitar que a mentira do Estado torne-se a justificativa da vida, para que permaneça em vigília e vele pelo real sentido da existência. O poeta é necessário em defesa da própria realidade.

Essa perspectiva estava notadamente orientada pela metafísica de artista exposta em *O nascimento da tragédia*. Através da arte, o homem poderia conhecer a realidade, a arte era um olhar puro sobre as coisas, além das convenções, além dos princípios teóricos. Essa solidariedade entre arte e mundo real tornava o artista um ser encantado, iluminado, um gênio da natureza. Nessa época, Nietzsche tinha em conta a filosofia de Schopenhauer para quem os filósofos, os artistas e os santos eram os únicos homens capazes de se subtrair à cegueira das ilusões e alcançar o conhecimento do mundo verdadeiro.

Ainda de acordo com o pensamento de Schopenhauer, ele imagina que, dentre todas as artes, a fundamental é a música. O grande significado e papel da música na época moderna é, na visão nietzscheana, manter a possibilidade de acesso à realidade da natureza. A música seria a voz da natureza, a voz da realidade interior da vida.

Fundar um Estado sobre a música é fundar um Estado sobre a própria realidade como teriam feito os antigos helenos. A linguagem dos homens modernos está, segundo Nietzsche, pervertida. Eles se tornaram escravos dos homens, das convenções, dos artificialismos, do pensamento correto, das idéias claras e distintas. Com a música dar-se-ia um retorno à natureza além de todos os limites e enquadramentos da linguagem. O papel de Wagner na filosofia nietzscheana chegou ao ponto que chegou porque Wagner era o poeta, o músico, o dramaturgo ditirâmico que exprimia mais transparentemente, para Nietzsche, o ideal de artista schopenhauriano. Sem a filosofia de Schopenhauer, a presença de Wagner na obra de Nietzsche seria muito mais restrita. Tanto é que o rompimento de Nietzsche com Schopenhauer é simultâneo ao rompimento com Wagner e o combate a Wagner será, a partir de então, estreitamente vinculado à crítica da metafísica.

O que permanece fundamental e será mantido ao longo de toda a obra de Nietzsche é a idéia de que a arte é o principal meio de combater a decadência, a principal arma contra o nihilismo e o modo mais transparente de expressão da vida que, para o Nietzsche maduro, significa dizer: a arte é o modo mais transparente de vontade de potência⁽⁸⁾, o princípio antinihilista por excelência, como entendeu Heidegger em seus estudos sobre Nietzsche.⁽⁹⁾

O ensaio *Richard Wagner em Bayreuth* mantém-se válido nessa questão fundamental. Independentemente do juízo que o filósofo fará sobre o compositor em uma fase posterior, a figura de Wagner, entendida estritamente como uma interpretação de Nietzsche, serve naquela ocasião para ilustrar um combate aos valores modernos e uma possibilidade de recriação de valores a partir da atividade artística. Em linhas gerais, Nietzsche o descreve nos seguintes termos:

“Renovador do drama simples, descobridor da função das artes na sociedade, intérprete inspirado das filosofias do passado, filósofo, esteta e crítico, mestre da linguagem, mitólogo e criador de mitos (...) que profusão de saber ele precisou acumular e aprender

para chegar a todas essas realizações! E no entanto essa soma enorme não esmagou sua vontade de agir...”

(Der Erneuerer des einfachen Drama's, de Entdecker der Stellung der Künste in der wahren menschlichen Gesellschaft, der dichtende Erk"larer vergangener Lebensbetrachtungen, der Philosoph, der Historiker, der Aesthetiker und Kritiker Wagner, der Meister der Sprache, der Mytholog und Mythopoët ... – welche Fülle des Wissens hatte er zusammenzubringen und zu umspannen, um das alles werden zu können! Und doch erdrückte weder diese Summe seinen Willen zur That, noch leitete das Einzelne und Anziehendste ihn abseits. ⁽¹⁰⁾

Na visão nietzscheana, além de filósofo e artista, Wagner era um homem de ação, dotado de uma monumental vontade de realização. Era esse talento para a atividade que fazia com que se apoderasse da história de uma forma plástica, criativa e que o tornava também essencialmente motivado a atuar sobre a vida de seus contemporâneos. Apesar de estar voltado para o futuro, Wagner precisava realizar sua obra no presente, não podia, como um filósofo, confiar na eficácia de suas idéias no futuro com base em documentos escritos, em textos. O compositor não dispensou o auxílio das idéias escritas mas, como artista, sua obra tinha que ser posta em prática e por isso precisava criar condições próprias ao florescimento de sua dramaturgia e de sua música. Se fosse exclusivamente filósofo, Wagner poderia ter-se acomodado, como artista, e particularmente como artista de teatro, ele precisava agir, necessitava da ação e do presente para poder continuar confiando no futuro.

O auge da atividade de Wagner foi celebrado, segundo Nietzsche, com a criação do teatro de Bayreuth. O filósofo reflete inicialmente sobre o acontecimento de Bayreuth como qualquer coisa de imensamente significativo, como um marco absoluto, um divisor de águas na história da arte moderna. Esse era também o pensamento original de Wagner. Com Bayreuth, o compositor imaginava ter ressuscitado e recriado uma arte que não apenas seria vista e ouvida, mas, integralmente vivida pelos espectadores, seria a possibilidade de recriação do auditor-artista do teatro antigo. Bayreuth é, para Wagner e seus companheiros, uma revolução do lugar do espectador na obra de arte, representando uma transformação interior do público, uma nova perspectiva que não pode mais se confundir com a perspectiva superficial do amador e do crítico de arte, isto é, com a perspectiva do que Wagner chamou, assim como

Nietzsche, o filisteu da cultura. O fenômeno de Bayreuth não pode, por isso, ser entendido de uma forma estritamente estética, sua repercussão seria de grande alcance social e político. No ensaio sobre Bayreuth, Nietzsche concede particular atenção ao espectador, à questão da dignidade daqueles para quem o teatro de Bayreuth foi criado. Tratava-se então de questionar o público e de saber se ele estava à altura daquele acontecimento.

Os conflitos internos existentes na visão nietzscheana de Wagner nesse momento serão discutidos mais adiante. No entanto, do ponto de vista do que se tornou público, a consideração extemporânea *Richard Wagner em Bayreuth*, que veio à luz em 1876, no fim do período da evolução e formação do teatro, reflete esse período de formação e os anseios e esperanças dessa época. Nietzsche imaginava Bayreuth como um movimento cultural de regeneração da arte, de uma arte inspirada nos gregos, mas com uma interpretação nova. Seria a descoberta de uma nova arte e, segundo Nietzsche, Wagner tinha confiança tanto na grandeza de sua ação quanto na grandeza daqueles a quem essa ação era dirigida. O espectador de Bayreuth, raramente encontrado no presente, seria extemporâneo, seria estranho à maneira como se praticou a arte até aquele momento, seria um novo espectador, um novo homem, o homem do futuro. (*die Menschen der Zukunft*)⁽¹¹⁾

Crítica ao mundo operístico

Nietzsche partilhava com Wagner a mesma crítica ao mundo da ópera que vinha se realizando na Europa desde o século XVI. Na época em que escreveu *O nascimento da tragédia*, o socratismo é apresentado criticamente como o fundamento da concepção operística da arte e da vida. A ópera era entendida como uma caricatura do drama grego associada à idéia otimista e socrática de um homem bom e feliz. Seu papel na sociedade seria limitado à veiculação dessas idéias e ao exercício da distração e do passatempo. Os espectadores não participam da obra de arte, vivem-na de uma

forma exterior e isolada. Nietzsche acredita que a tragédia grega se opõe essencialmente a essa arte operística superficial. Inspirados na filosofia de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner imaginam que, na tragédia, o espectador-artista alcança uma esfera além da beleza, alcança uma realização estética que supera o terror e absurdo e realiza-se a si mesmo através da noção de sublime. O sublime é a perspectiva que dá à arte trágica sua conotação metafísica, seu fundamento místico. Com a ópera, nada iria muito além do mundo real e cotidiano do espectador, nem mesmo a beleza é um princípio fundamental e sim a compreensão, a inteligibilidade das palavras no canto. A ópera é, para Nietzsche, uma arte socrática, otimista e logicista e o mundo de espectadores dessa arte é um mundo de filisteus, homens de cultura formal, jornalística e medíocre ou o mundo da mera superficialidade onde reina a moda e a frivolidade.

A proposta de Bayreuth era então a superação desse mundo medíocre da ópera e a recriação de um espectador-artista, de um público eminentemente ativo e criativo. De uma coletividade de espíritos nobres capazes de sentirem em si mesmos o destino da obra de arte. Todo esse ideário, além de se inspirar em Schopenhauer, inspirava-se também na “época trágica dos gregos”. Foi a interpretação que Wagner e Nietzsche fizeram da tragédia que lhes permitiu vislumbrar, em Bayreuth, a possibilidade de uma arte nova, trágica e metafísica. A tragédia é para Nietzsche e Wagner, nesse momento, uma arte da beleza e do sublime. Note-se que as reflexões originais de Wagner sobre a arte trágica, publicadas nos escritos de Zurique, não se associam à noção de sublime. É somente com as leituras de Schopenhauer, a partir de 1854, que Wagner começará a entender a arte trágica como uma arte metafísica. Arte essa que ele acredita fazer renascer em sua própria obra.

No tempo em que escreveu as considerações extemporâneas, as esperanças de Nietzsche eram imensas, acreditou encontrar em Bayreuth um novo mundo. Ele escreve: “É o primeiro périplo em torno do mundo no domínio da arte. Parece que se descobriu não somente uma arte nova, mas a própria arte”. (*Es ist die erste Weltumsegelung im Reiche der Kunst: wobei, wie es scheint, nicht nur eine neue Kunst, sondern die Kunst selber entdeckt*

wurde.)⁽¹²⁾

Ressurgimento dos valores gregos. Wagner como um anti-Alexandre

Em 1876 as idéias publicadas por Nietzsche são de um vínculo muito forte com o projeto de Bayreuth. Ele acredita em uma correspondência histórica entre Kant e os eleatas, Schopenhauer e Empedócles, Wagner e Ésquilo⁽¹³⁾. A cultura alemã operaria nesse momento uma revitalização da cultura grega associada a forças novas, aos produtos da ciência e da técnica modernas. Wagner é considerado então como um anti-Alexandre (*Gegen-Alexander*)⁽¹⁴⁾, uma força histórica capaz de reatar o nó górdio da Antigüidade, uma força de reintegração que liga solidamente o que foi esfacelado e perdido. Para a reconstrução da cultura, no sentido grego, seria necessário um série de indivíduos como Wagner, uma série de anti-Alexandres, uma conjunção de personalidades transformadoras e atuantes.

Assim como Wagner, Nietzsche acredita que para restaurar a ação da arte seria preciso renovar e transformar ao mesmo tempo o Estado, os costumes, a educação e as relações sociais. O acontecimento de Bayreuth transcende a particularidade de um acontecimento com efeitos exclusivamente estéticos. Nietzsche escreve a esse respeito “Na obra trágica de Bayreuth está em jogo a luta do homem contra tudo o que se apresenta a ele como aparentemente invencível: a força, a lei, a tradição, os tratados e toda espécie de ordem estabelecida”. (*Wir sehen im Bilde jenes tragischen Kunstwerke von Bayreuth gerade den Kampf der Einzelnen mit Allem, was ihnen als schheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge*)⁽¹⁵⁾

É na perspectiva de criação e transformação de valores que esse acontecimento pode ser pensado. A atitude de Wagner, em sua originalidade e intenções, parecia ser de fato renovadora e criadora. Desde os escritos dos tempos do exílio até Bayreuth, passando pela influência de Feuerbach e Schopenhauer, a aspiração de Wagner era uma só: transformar a arte moderna, restaurar-lhe o sentido, celebrá-la

de uma forma mais essencial, mais profunda, mais rica, transformação essa inspirada no mundo grego. *Tannhäuser* e *Lohengrin* são, por exemplo, para o compositor, ilustrações de uma crítica profunda aos valores de seu tempo, são contestações em relação à impossibilidade de uma vida nobre e artística no seio da sociedade moderna com sua frivolidade, sua ambição pela verdade, sua cobiça pelo poder.

Nessa época, Nietzsche admitirá e reforçará a mesma interpretação que Wagner faz sobre si mesmo no caso de *Tannhäuser*. Para Wagner, a defesa da castidade naquela obra estava apenas metaforicamente ligada ao cristianismo, efetivamente, tratava-se de uma contestação contra a impureza, a sujidade e a vergonha dos tempos modernos, essas observações são feitas por ele em *Uma comunicação a meus amigos* em 1851. Seu intento era evitar o equívoco de que *Tannhäuser* fosse pensado como uma apologia do cristianismo. Nietzsche, por sua vez, subscreve e respalda essa interpretação tecendo a seguinte consideração sobre *Tannhäuser*: “Elizabeth não pode fazer nada por Tannhäuser a não ser sofrer, rezar e morrer, por sua fidelidade ela salva a alma instável e excessiva de Tannhäuser mas não para essa vida. O perigo e o desespero embargam o caminho de todo verdadeiro artista jogado nos tempos modernos” (*Elisabeth kann für Tannhäuser eben nur leiden, beten und sterben, sie rettet den Unstäten und Unmässigen durch ihre Treue, aber nicht für dieses Leben. Es geht gefährlich und verzweifelt zu, im Lebenswege jedes wahren Künstlers, der in die modernen Zeiten geworfen ist.*)⁽¹⁶⁾. A morte de Tannhäuser e sua salvação apenas para uma outra vida seria a expressão da inviabilidade de sua realização na modernidade, impossibilidade essa entendida como impossibilidade de realização do próprio artista. A renúncia de Elizabeth e a conseqüente redenção de Tannhäuser não seria a negação da vida, mas a negação de um certo tipo de mundo corrompido e vulgar, a negação da vida moderna. Assim, Tannhäuser se liberta da modernidade.

A partir de 1854, Wagner diz ter percebido o fundamento schopenhaueriano dessas idéias. O pessimismo de Schopenhauer era compreendido por ele como um pessimismo em relação à modernidade, um desencanto, um profundo desgosto pelo presente. Nietzsche e Wagner teriam visto na arte a possibilidade de

superação desse desencanto. Pela arte, o homem poderia vencer a dor, dominá-la, transcendê-la e alcançar a mesma plenitude de existência que os gregos alcançaram com a tragédia. A arte seria uma forma crítica de negação e transcendência em relação ao que havia de mesquinho e desprezível nos tempos modernos, seria uma forma de superação do sofrimento humano e o princípio regenerador da cultura. Foi essa a principal perspectiva segundo a qual Nietzsche e Wagner convocaram Schopenhauer como aliado no projeto de Bayreuth. Essa perspectiva de regeneração e saúde era, no entanto, um salto em relação à Schopenhauer, era, de certa forma, uma superação do pessimismo schopenhauriano.

Nietzsche interpretou, mais tarde, esse vínculo com Schopenhauer como um erro, um equívoco de juventude que ele teria sido suficientemente autocrítico para reconhecer e diante do qual julgou que Wagner não encontrou saída. As restrições ao compositor, no entanto, não se limitam a Schopenhauer, Wagner ter-se-ia se equivocado muito mais, teria naufragado em ambigüidades extremas, ter-se-ia perdido numa egolatria vulgar, em vínculos confusos com o anti-semitismo, com a formação do Império Alemão, com a política alemã, com o cristianismo, enfim, teria sido vencido pela modernidade que tanto combatera.

Os perigos que ameaçavam Wagner

O curioso é que a possibilidade desse desfecho já havia sido vislumbrada por Nietzsche no ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, não enquanto uma efetividade mas enquanto um risco ao qual Wagner estava exposto. Sabe-se que, desde 1874, Nietzsche via com reservas a figura de Wagner e confiava a seus escritos, publicados postumamente, observações críticas sobre o compositor. No ensaio sobre Wagner em Bayreuth, apesar de toda a admiração dispensada ao amigo, o filósofo segue também uma perspectiva crítica em que são apresentados os enigmas da evolução de Wagner, as dificuldades e os perigos que supostamente teriam sido vencidos pelo compositor. A

descrição desses perigos, a compreensão de certos aspectos sombrios da personalidade de Wagner permitem entender que Nietzsche tinha uma idéia relativamente nítida da pessoa com quem estava lidando, não se pode dizer que ele estivesse totalmente iludido. Por mais admiração e respeito que tivesse por Wagner, Nietzsche sabia que a terra que pisava não estava firme, poderia sofrer abalos, estava sujeita a instabilidades e riscos. Escreve o filósofo sobre a juventude de Wagner:

“(...) o que se poderia talvez interpretar retrospectivamente como presságios aparecia, à primeira vista, como uma mistura de qualidades próprias a inspirar mais inquietude que esperança: agitação, susceptibilidade, pressa nervosa de assumir cem coisas ao mesmo tempo, gosto apaixonado das emoções extremas e quase mórbidas, alternâncias bruscas de serenidade profunda e de violência. Ele não estava submetido a nenhuma disciplina artística nem hereditária, nem familiar: pintura, poesia, teatro, música, lhe eram todos tão familiares quanto o trabalho científico e a preparação de um futuro de erudito; a um olhar superficial ele parecia ter nascido para se tornar um diletante”.

(Er selbst scheint noch gar nicht angekündigt; un Das, was mas jetzt, zurückblickend, vielleicht als Ankündigungen verstehen könnte, zeigt sich doch zunächst als ein Beieinander von Eigenschaften, welche eher Bedenken, als Hoffnungen erregen müssen: ein Geist der Unruhe, der Reizbarkeit, eeine nervöse Hast im Erfassen von hundert Dingen, ein leidenschaftliches Behagen an beinahe krankhaften hochgespannten Stimmungen, ein unvermitteltes Umschlagen aus Augenblicken seelenvollster Gemüthsstille in das Gewaltsame und Lärmende. Ihn schränkte keine strenge erb- und familienhafte Kunstübung ein: die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehthenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisiren geboren.)⁽¹⁷⁾

Na época de Bayreuth, Nietzsche apresenta esses aspectos da juventude de Wagner como dificuldades que foram vencidas na idade adulta. Posteriormente, esses aspectos mórbidos são compreendidos pelo filósofo como a própria natureza wagneriana, um artista disperso, ambíguo, extremista, suscetível a uma agitação doentia, um artista sem disciplina e profundamente tomado pela desmesura.

As reflexões sobre Wagner em Bayreuth em 1876 seguem duas linhas bem definidas. De um lado, a admiração de Nietzsche pelo compositor, o sentimento de

confiança, o sentimento de cumplicidade, de paridade dos objetivos, o sonho de uma regeneração da arte, o projeto de uma revitalização da cultura grega. De outro lado, a insistência do filósofo quanto aos perigos, quanto aos riscos que se apresentavam no caminho de Wagner. Nietzsche não parecia totalmente seguro. Pelo menos, a insistência nos temas das tentações que Wagner sofria dá a entender que a vitória do compositor sobre a modernidade precisava ser constante, precisava ser reiteradamente confirmada sob pena de sofrer um retrocesso e malograr. O filósofo acaba deixando transparecer suas dúvidas:

“Vista de perto e sem indulgência, a vida de Wagner, para retomar um pensamento de Schopenhauer, parece muito com uma comédia, e mesmo com uma comédia singularmente grotesca. Se se pensa na influência que o sentimento de sua grotesca indignidade e a confissão dessa indignidade exerceram sobre períodos inteiros de sua vida, enquanto ele tinha mais necessidade que qualquer outro de respirar livremente em uma atmosfera sublime e supra-sublime – que tema de reflexão para quem sabe refletir!”

(Das Leben Wagner's, ganz aus der Nähe und ohne Liebe gesehen, hat, um an einen Gedanken Schopenhauer's zu erinnern, sehr viel von der Comödie an sich, und zwar von einer merkwürdig grotesken. Wie das Gefühl hiervon, das Eingeständniss einer grotesken Würdelosigkeit ganzer Lebensstrecken auf den Künstler wirken musste, der mehr als irgend ein anderer im Erhabenen und Im Ueber-Erhabenen allein frei athmen kann, - das giebt dem Denkenden zu denken.)
(18)

Wagner não era para Nietzsche, mesmo na época do ensaio de Bayreuth, um ídolo incondicional, era, antes, um tema de reflexão. Ver Wagner sem indulgência, vê-lo de perto não é postura de um admirador acrítico. Mencionar o sentimento de grotesca indignidade que Wagner teria confessado sobre si mesmo também deixa Nietzsche em uma posição crítica diante do compositor. Mas o fato é que as observações críticas presentes nos escritos de 1874 foram omitidas do público. Talvez Nietzsche tivesse esperança de uma transformação, de um reencontro de Wagner com sua própria originalidade, talvez não acreditasse que a causa estivesse totalmente perdida e, por respeito e afeição, não quisesse ferir o amigo. Uma outra possibilidade é a

de que ele ainda precisava da máscara de Wagner para dizer o que pensava⁽¹⁹⁾. Tudo que fosse associado ao nome de Wagner naquela época tinha uma repercussão e um alcance absolutamente garantido. Um filósofo desconhecido não alcançaria por si só nem a metade da repercussão que alcançaria ao lado de um artista como Wagner. Tanto a idéia da amizade quanto a de necessária cumplicidade com Wagner para ensejar maior debate sobre o pensamento defendido por Nietzsche têm uma relativa justificação.

Mas uma outra hipótese pode ser aventada para esclarecer o conteúdo da consideração *Richard Wagner em Bayreuth* e seu nexos com as afirmações não publicadas dos escritos de 1874. Nietzsche, de uma forma sutil e estratégica, poderia estar fazendo um apelo a Wagner, uma advertência. Se era verdade que, já em 1874, o filósofo tinha consciência de muitos dos perigos a que Wagner estava exposto, tanto pela trajetória pública de sua vida quanto pelos aspectos interiores de sua personalidade, a consideração *Richard Wagner em Bayreuth* não pode ser vista apenas como uma camuflagem, uma hipocrisia gentil de Nietzsche.

À parte a necessidade, à parte a contribuição da figura de Wagner como exemplo, como ilustração para as idéias nietzscheanas, pode-se encontrar na consideração de Bayreuth uma outra perspectiva. Nietzsche refere-se em várias ocasiões à necessidade que Wagner tinha de permanecer fiel a si mesmo, de não se desviar, de não se deixar levar pelo apelo incessante da glória e da vaidade. O item 2 do texto é dedicado quase que exclusivamente a esse assunto.

A análise da juventude de Wagner, dos aspectos enigmáticos que inspiravam mais inquietude que esperança, a menção à agitação, à pressa, às emoções extremas do jovem artista, condizem lucidamente com a caracterização de Wagner que Nietzsche fará em uma época posterior. Em 1876, Nietzsche refere-se a uma cisão na natureza de Wagner, à existência de dois hemisférios em sua personalidade. De um lado uma vontade impetuosa que aspira à potência, de outro lado uma esfera de nobreza e criatividade expressa na série de seus personagens. O grande desafio para Wagner seria, segundo Nietzsche, manter “a esfera criadora, inocente e luminosa” (*die schöpferische*

schuldlose lichtere Sphäre) fiel à “esfera obscura, indomável e tirânica” (*dunkelen, unbändigen und tyrannischen*)⁽²¹⁾. Wagner teria sofrido em muitos aspectos a tentação da infidelidade, do desequilíbrio entre essas duas esferas. Para Nietzsche, a dedicação obstinada de Wagner ao tema da fidelidade desinteressada era no fundo um modo que o compositor encontrara de tentar dominar a si próprio, de tentar manter-se fiel a si mesmo, fiel a suas idéias originais, aos seus sonhos.

O caminho percorrido por Wagner era, na visão de Nietzsche, impetuoso, acidentado, arriscado e demandava constantemente o repouso, a paz, a segurança. Wagner precisava proteger-se de si mesmo, de seu lado obscuro e mórbido. A série luminosa dos personagens wagnerianos seria a expressão da própria personalidade do artista em confronto e em vitória sobre si mesma. Os personagens de Wagner testemunhariam uma aspiração à purificação, a um enobrecimento gradativo dele próprio.

A vontade impetuosa de Wagner só teria um desfecho proveitoso, segundo as advertências de Nietzsche, se fosse orientada por uma energia absolutamente pura e livre, ao contrário, se estivesse ligada a um espírito estreito, embriagado e tirânico em suas exigências, teria um curso fatal. Em *Richard Wagner em Bayreuth*, o pensador deixa claro que Wagner não sofreu o desfecho fatal a que estava exposto e teria permanecido intacto e soberano apesar de todos os apelos de notoriedade, de todos os perigos e tentações da vida moderna. Nietzsche escreve:

“Há para ele (Wagner) muitos meios de alcançar as honras e a potência, o repouso e a segurança se oferecem a ele sob diversos aspectos, mas sempre sob as formas que são comuns ao homem moderno e que, constituem, para ele, uma atmosfera sufocante”

(Auf viele Arten kann er zu Ehren und Macht kommen. Ruhe und Genügen bietet sich ihm mehrfach an, doch immer nur in der Gestalt, wie der moderne Mensch sie kennt und wie sie für den redlichen Künstler zum erstickenden Brodem werden müssen.)⁽²²⁾

Wagner estava, na visão nietzscheana, em constante conflito consigo

mesmo e constantemente exposto à atmosfera sufocante dos tempos modernos. O risco de contaminação era muito grande. No entanto, ele teria vencido, teria dominado os perigos e permanecido fiel a si mesmo, fiel ao seu lado luminoso e criativo. É nesse ponto que se podem concentrar as dúvidas dos estudiosos. Será que Nietzsche, em 1876, realmente acredita na soberania de Wagner? Os escritos de 1874 revelam que não. Em 1876, as reflexões nietzscheanas sobre o acontecimento de Bayreuth, apesar da confiança que expressavam em Wagner, poderiam muito bem exprimir uma tentativa de abrir os olhos do amigo, uma tentativa de fazê-lo voltar a si e de não se deixar levar pelo que necessariamente acabou se seguindo ao festival⁽²⁰⁾. As idéias a esse respeito permanecem a título de hipótese, o que há de efetivo nos textos sugere apenas a intenção de Nietzsche de não omitir os perigos que cercavam o compositor e de tematizá-los com particular atenção. Ainda sobre o conflituoso e dramático comportamento de Wagner, Nietzsche escreve:

“Se a luta contra o mundo que lhe resistia toma para ele um caráter feroz e sinistro é porque ele escutava se levantar no fundo de si mesmo a voz desse mundo sedutor e adversário. E porque ele abrigava em si um potente demônio adverso”

(...der Kampf mit der widerstrebenden Welt wurde für ihn nur deshalb so grimmig und unheimlich, weil er diese Welt, diese verlockende Feindin, aus sich selber reden hörte und weil er einen gewältigen Dämon des Widerstrebens in sich beherbergte.)⁽²³⁾

O rompimento definitivo. A concepção de uma nova estética

Quando, a partir de 1878, Nietzsche assume publicamente uma posição contrária ao compositor, estaria assumindo a idéia de que o potente demônio adverso tomou conta de Wagner, o equilíbrio entre as duas esferas da natureza wagneriana foi rompido. É como se os perigos assinalados no ensaio sobre Bayreuth tivessem se concretizado. A grande força de cultura que Wagner representava deixa de ser regeneradora para se tornar um fenômeno de decadência e desintegração.

Essa compreensão, segundo o relato de *O Caso Wagner*, teria acontecido mesmo durante o primeiro festival de Bayreuth. *O Parsifal*, em 1882, teria sido apenas o desfecho da apostasia wagneriana. O fato é que, em 1878, em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche já não tinha nenhuma indulgência com o compositor e teve coragem de olhar de perto e dizer o que significava propriamente aquele wagnerianismo que tomaria conta da Europa. Independente do vínculo que Nietzsche traçou entre Wagner e a corrupção dos tempos modernos, a sua decepção com o autor de *O anel dos nibelungos* foi também o resultado de um rompimento amplo com o idealismo, com a metafísica de artista, com a estética do sublime e com tudo que recendia a outro mundo, ao além.

Em *O nascimento da tragédia*, como foi abordado no capítulo anterior, Nietzsche constrói uma estética a partir das figuras de Apolo e Dioniso, sendo a beleza o vínculo plástico de Apolo com o mundo sensível e o sublime a transcendência de Dioniso, uma perspectiva original da natureza capaz de transcender o terror e o absurdo e fazer com que o homem, através da arte, reencontre-se com a realidade primordial do mundo, com a vontade schopenhaueriana, com o mundo em si. A arte era então entendida como objetivação da vontade, representação de um mundo supra-sensível.

O rompimento com Wagner é ilustração de uma crise profunda no pensamento do autor de *O nascimento da tragédia*. Sob vários aspectos, é um rompimento de Nietzsche consigo mesmo, uma assepsia, a conquista de novas perspectivas. Ao romper com Wagner e Schopenhauer, Nietzsche rompe com a visão metafísica da arte e da vida. Rompe com a estética do sublime e passará a entender a arte sob um ponto de vista exclusivamente sensível, sob o ponto de vista da beleza. A estética que surgirá a partir disso será entendida por ele como fisiológica⁽²⁴⁾. A partir do rompimento com Wagner, a orientação do pensamento de Nietzsche muda. A noção de Dioniso será reinterpretada e toda a filosofia da arte, fundamentada antes na metafísica, passa a ser revista.

Além da emancipação da metafísica, Nietzsche sofreu uma decepção

peçoal com o evento de Bayreuth, decepção essa que lhe fez entender de forma mais incisiva e concreta o espírito da modernidade. Após o primeiro festival de Bayreuth, Nietzsche conclui que a causa wagneriana está perdida. O êxito do wagnerianismo teria sufocado e colocado a perder as intenções mais originais do compositor. Em vez de um público de artistas, de homens renovados e insatisfeitos com a modernidade, Nietzsche encontrou em Bayreuth um público de filisteus, jornalistas, políticos, uma verdadeira plebe culta sem nobreza e sem valor, mediocrementemente assentada sobre o *status quo* da modernidade.

O Wagner em que Nietzsche confiou e acreditou não existia mais e não se pode dizer ao certo se existiu algum dia em algum lugar além de na imaginação do jovem discípulo. De qualquer modo, as idéias wagnerianas dos tempos de exílio, documentadas nos textos, trouxeram perspectivas novas e auspiciosas para a arte e, pelo menos no âmbito da teoria, fizeram ressurgir a nobreza de uma concepção de arte grega e de uma vida mais intensa e forte inspirada naquela cultura.

Valor de Wagner na reflexão nietzscheana sobre os gregos

A contribuição de Wagner para um estudo dos gregos pode ser entendida no sentido da contribuição dos gregos para a posteridade. Tanto Wagner, quanto Nietzsche associavam os gregos ao futuro e à existência concreta dos homens. Não teria feito sentido, para eles, refletir sobre a Grécia de uma forma erudita e isolada. Todas as críticas que Nietzsche fez a Wagner não invalidam as idéias originais do compositor. Ao contrário, as críticas do filósofo ao Wagner schopenhaueriano baseavam-se precisamente no fato de Wagner ter abandonado aquilo que Nietzsche considerava a saúde e a alegria de seu pensamento anterior.

O fato é que a fé no “Sócrates artista” acabou, pois afinal de contas o “Sócrates artista” ainda era Sócrates, o que, na visão de Nietzsche, significa dizer que ainda era metafísico, idealista, caricaturesco. Mas antes de ter sucumbido ao idealismo,

Wagner teria cultivado uma visão diferente do mundo, uma visão em que entendia a arte grega como júbilo pela existência presente e manifestação da alegria de viver. Após a autocrítica a *O nascimento da tragédia*, Nietzsche reafirma esse tipo de interpretação da arte grega, isto é, o fenômeno dionisíaco entendido como a celebração mais intensa da existência sensível. Assim, apesar de todas as discordâncias, Nietzsche mantém o respeito pelo Wagner revolucionário dos anos 40 e início da década de 50.

Em *A gaia ciência*, no aforismo 279 intitulado “Amizade Estelar” (*Sternen-Freundschaft*), o filósofo revela a profunda consideração que nutria pelo amigo e a consciência da separação inevitável que sofreram. Ele escreve:

“Éramos amigos e tornamo-nos estranhos um ao outro. Mas isto é realmente desta forma e nós não desejamos nem nos calar, nem nos esconder, como se devêssemos ter vergonha. Nós somos dois navios e cada qual tem seu destino e rota traçados; podemos nos cruzar e celebrar uma festa conjunta como já o fizemos (...) Mas então, a força todo-poderosa de nossas tarefas os separou (...). Era preciso que nos tornássemos estranhos, eis a lei superior a nós e eis porque devemos nos respeitar porque será santificado, ademais, o recordar de nossa amizade primitiva! Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma rota estelar, onde nossas vias e nossos diferentes destinos se encontram inscritos como pequenas etapas – elevemo-nos a este pensamento!

(S t e r n e n – F r e u n d s c h a f t . – Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. Aber das ist recht so und wir wollen's uns nicht verhehlen und verdunkeln, als ob wir uns dessen zu schämen hätten. Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat; wir können uns wohl kreuzen und ein Fest miteinander feiern, wie wir es gethan haben, - und dann lagen die braven Schiffe so ruhig in Einem Hafen Und in Einer Sonne, daß es scheinen mochte, sie seien schon am Ziele und hätten ein Ziel gehabt. Aber dann trieb uns die allmächtige Gewalt unserer Aufgabe wieder auseinander, in verschiedene Meere und Sonnenstriche und vielleicht sehen wir uns nie wieder, - vielleicht auch sehen wir uns wohl, aber erkennen uns nicht wieder: die verschiedenen Meere und Sonnen haben uns verändert! Daß wir uns fremd werden müssen, ist das Gesetz über uns: ebendadurch sollen wir uns auch ehrwürdiger werden! Ebendadurch soll der Gedanke na unsere ehemalige Freundschaft heiliger werden! Es giebt wahrscheinlich eine ungeheure unsichtbare Curv und Sternenbahn, inder unsere so verschiedenen Strassen und Ziele als kleine Wegstrecken e i n b e g r i f f e n sein mögen, - erheben wir uns zu diesem Gedanken!) (25)

É em nome desse pensamento, dessa possível rota estelar que une

as vidas de Wagner e Nietzsche que se pode investigar e discutir o vínculo profundo existente entre os dois. A tarefa de revitalização da cultura grega e aplicação das forças dessa cultura a propostas de futuro e à criação de um novo tipo de homem, o projeto de transformação e crítica dos valores modernos, são aspectos que inegavelmente se associam ao pensamento do filósofo Nietzsche e ao do artista Richard Wagner. O fato de que Wagner tenha supostamente tomado um caminho diferente não invalida a festa e a comunhão que celebrara anteriormente com Nietzsche. E apesar de todas as divergências, de todos os desvios e desencontros, Wagner e Nietzsche permanecem inteiramente ligados um ao outro. A presença e o exemplo de Wagner deram a Nietzsche a possibilidade de refletir de uma forma concreta e figurativa sobre a modernidade. Inspirando-se em Wagner, Nietzsche pôde fortalecer sua reflexão sobre os gregos e sobre o papel transformador de uma retomada da cultura grega para o futuro da civilização. Sob vários aspectos, pode-se dizer que Wagner fazia parte de uma estratégia nietzscheana. De início, o compositor serviu para apoiar, inspirar e exemplificar as idéias de Nietzsche sobre a relação entre a Grécia e o mundo contemporâneo. Depois, serviu como alvo, como ponto central ao redor do qual se resumiam todas as críticas de Nietzsche à modernidade. Wagner aparece na obra nietzscheana ora como precursor e companheiro, ora como adversário, mas em ambas as situações sua presença parece ser absolutamente decisiva e imprescindível.

Coerência e contraste entre a visão de Nietzsche e a de Wagner

Nos seus traços fundamentais, o livro *O nascimento da tragédia* está em ampla comunhão com Wagner tanto em seus equívocos quanto em seus possíveis acertos. O equívoco fundamental de *O nascimento da tragédia* é, para Nietzsche, além do vínculo com Wagner, o vínculo com a metafísica, particularmente com a metafísica de Schopenhauer. Em 1870, o ensaio de Wagner sobre Beethoven revelara a mesma tentativa de aplicação da metafísica da música de Schopenhauer.

Após o rompimento de Nietzsche com a metafísica, a partir de 1878, e precisamente após o prefácio autocrítico, acrescentado a *O nascimento da tragédia* em 1886, o texto do livro pode passar a ser lido de uma outra forma, por uma perspectiva mais crítica e seletiva em que são relegados os aspectos metafísicos e schopenhaurianos e priorizados os aspectos de interpretação dionisiaca da vida, de celebração exclusivamente sensível da existência. Essa segunda versão autocrítica de *O nascimento da tragédia* permanece, por sua vez, em relativa coerência com os textos de Wagner da época do exílio: *A arte e a revolução*, *Ópera e Drama* e *A Obra de Arte do Futuro*, uma vez que esses textos são tidos como não metafísicos e inspirados numa concepção de vida em um sentido grego contrário ao cristianismo.

Ao referir-se ao caminho que percorreram juntos, Nietzsche certamente tinha em conta essa coerência com o pensamento original de Wagner, o fato de serem ambos adversários e críticos do mundo cristão, do cientificismo e da modernidade como um todo. A indignação de Nietzsche diz respeito ao que ele entendeu como uma apostasia de Wagner. A questão de saber como é possível que alguém tenha investido tanto contra o cristianismo e a modernidade para depois cair em suas teias e ser novamente seduzido, novamente convidado a cear junto aos homens modernos e cristãos. Como ele revelou na carta a amiga Malwida, já citada na introdução, esse retorno de Wagner ao mundo cristão lhe atingiu como uma agressão pessoal e mortal.

Nietzsche entendeu que Wagner não foi capaz de resistir aos vícios e tentações da modernidade, não foi capaz de manter sua independência e, mais que isso, não teria sido capaz de vencer o pessimismo, o nihilismo, a decadência dos tempos modernos. O que antes parecia ter sido um indício de cura, de regeneração, de recuperação da liberdade e da inocência, apresentou-se como o sintoma mais definitivo do fracasso, da perda e da ruína.

Ao reinterpretar a obra wagneriana sob essa ótica, o filósofo percebe então o sentido oculto dos dramas de Wagner e entende que são no fundo obras de renúncia, de desencanto. Por mais que Wagner tenha alimentado, na época do exílio,

idéias de liberdade e celebração da alegria de viver, suas obras desde *O navio fantasma* até *Parsifal* estariam expostas, se aceitarmos a crítica de Nietzsche, a uma fatalidade que inviabiliza a realização dos ideais de força, beleza e liberdade defendidos pelo compositor em seu pensamento teórico. Pode-se afirmar que, na visão de Nietzsche, apenas se excetua a figura de Siegfried⁽²⁶⁾ como o único personagem realmente forte, livre e belo de Wagner, as outras são figuras arruinadas, perdidas e consumidas pelo fracasso, pelo desespero. Ou seja, são, na visão de Nietzsche, figuras efetivamente schopenhaurianas, cansadas do mundo, cansadas da vida.

A oposição do autor de *O nascimento da tragédia* passou a ser ao que Wagner veio a representar, ao desencanto e à covardia que julgava existir em uma concepção fracassada da vida inspirada no pensamento de Schopenhauer. Era uma oposição ao nihilismo encarnado e exemplificado na pessoa e na obra de Wagner. O ardor dessa oposição só fazia sentido devido ao papel que Wagner exercia na cultura do século XIX. Ele era entendido por Nietzsche como uma força capaz de determinar e recriar valores, capaz de revigorar o cristianismo, de realimentar as concepções nihilistas da vida. Não é que Wagner fosse apenas um retrógrado defensor dos velhos ideais. Ele passou a ser, para Nietzsche, um renovador, um recriador dos velhos ideais e nisso consistia seu maior perigo, sua mais intensa nocividade.

A campanha de Nietzsche contra os valores cristãos e modernos tinha agora que se voltar contra Wagner. Entendido sob a perspectiva do nihilismo, Wagner passa a ser o maior antagonista da possibilidade de criação de valores inspirados na vida grega. Passa a ser o exemplo de degeneração da vida moderna como Sócrates veio a ser o exemplo de decadência dos valores gregos. As figuras de Sócrates e Wagner são, no pensamento de Nietzsche, dois casos equivalentes, tanto pelo uso estratégico que o filósofo fez deles, quanto pelo conteúdo que representam. O problema de Sócrates e o problema de Wagner acabam sendo, para Nietzsche, fundamentalmente, o mesmo problema. A questão refere-se exclusivamente ao valor da vida e à posição que se toma a respeito disso. De acordo com o pensamento nietzscheano, Sócrates e Wagner,

colocados diante de uma pergunta sobre o sentido da vida, responderiam da mesma maneira: A vida não vale nada, “viver é estar doente muito tempo” (*leben – das heisst lange krank sein*)⁽²⁷⁾.

Notas:

- (1) Nietzsche F. *Richard Wagner in Bayreuth*, Op. cit p. 443
- (2) Nietzsche F. *Schopenhauer als Erzieher*, Op. cit p. 393
- (3) *Idem ibidem* p.344
- (4) Nietzsche F. *Die Geburt der Tragödie*. Op.cit.p.127
- (5) *Idem ibidem* p.96
- (6) Nietzsche F. *Richard Wagner in Bayreuth*, Op. cit p. 460
- (7) *Idem*, p. 463
- (8) Heidegger, Martin. Nietzsche, v.1 Op. cit p.70
- (9) “L’art constitue par excellence le mouvement contraire au nihilisme.” *Idem, ibidem*, p.73.
- (10) Nietzsche F. *Richard Wagner in Bayreuth*, Op.cit.p. 442
- (11) *Idem ibidem*. p.505
- (12) *Idem ibidem* p.433
- (13) *Idem ibidem*. p.446
- (14) *Idem ibidem*. p.447
- (15) *Idem ibidem* p.451
- (16) *Idem ibidem* p.440
- (17) *Idem ibidem*.p.436
- (18) *Idem ibidem* p.441
- (19) Rosa Maria Dias, em *Nietzsche e a música*, apresenta a hipótese de que Nietzsche poderia ter omitido as críticas a Wagner devido aos laços de amizade e menciona também a própria versão de Nietzsche dada em *Ecce homo*, segundo a qual, tanto quando falava de Wagner como de Schopenhauer, na época das *Considerações extemporâneas*, não estava falando senão de si mesmo. Rosa tece o seguinte comentário: “Assim, distanciado de seus escritos polêmicos, Nietzsche percebe que, embora tenha mudado de estilo, as idéias que agora alimenta estavam lá, em 1876, em germe, e que para poder se fazer ouvir, exprimir idéias inusitadas e inoportunas, precisara da máscara de Wagner, como Platão usara a de Sócrates, e Schopenhauer, a de Kant. Quem melhor do que Wagner poderia ser útil a Nietzsche, na época apenas um jovem professor de filologia na Basileia, para exemplificar sua compreensão da música dionisiaca, para defender seu ponto de vista(...) e mostrar que só ela, colocada junto ao mundo, pode nos dar uma idéia do que significa a afirmação plena da existência?” Dias, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro, Imago Ed.,1994. p.102 a 104
- (20) Mazzino Montinari entende que, em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche trabalhou com um mosaico de idéias wagnerianas e que estaria, no fundo, questionando o próprio Wagner sobre a coerência entre suas idéias e suas atitudes, seria como colocar Wagner diante do espelho e perguntar-lhe se aquilo que ele pretendia ser ele o era realmente, a questão fundamental era saber se Wagner era fiel a si mesmo. “Die Ungeheuerlichkeit der Vierten Unzeitgemäßen Betrachtung, *Richard Wagner in Bayreuth*, besteht unter anderen in der sowohl von der Nietzsche- als auch von der Wagnerforschung bis heute ziemlich übersehenen Tatsache, daß sie eine äußerst geschickte Mosaikarbeit von Zitaten aus Wagnerschen Schriften wie *Die Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama*, *Eine Mitteilung an meine Freunde* und anderen mehr ist. Wagner wird durch Wagner dargestellt und erklärt. Sie wird dadurch zu einer Art Spiegel für Wagner in Bayreuth, wie als ob Nietzsche den Freund würde: “Das warst Du, das wolltest Du sein, bist Du es auch heute noch? (...) Die Treue prägt nach Nietzsches *Vierten Unzeitgemäßen* alle Gestalten in Wagners Kunstwerken aus: wird Wagner sich selbst treu bleiben?” Montinari, Mazzino. *Nietzsche und Wagner vor hundert Jahren. Nietzsche-Studien*.Op.cit. Band 7. 1978. p. 294
- (21) Nietzsche F. *Richard Wagner in Bayreuth*, Op.cit.p.439
- (22) *Idem ibidem*.p.440
- (23) *Idem ibidem* p.472
- (24) “A estética não é senão uma fisiologia aplicada.” “Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.” Nietzsche, F. *Nietzsche contra Wagner*. Op. cit Wo ich Einwände mache.p.418
- (25) Nietzsche, F. *Die Fröhliche Wissenschaft*. Op.cit.p.523
- (26) Nietzsche, F. *Nietzsche contra Wagner*. Op. cit Intermezzo.p.420
- (27) Nietzsche, F. *Götzen-Dämmerung*. Op.cit. p.67

Capítulo 6: Dioniso contra Wagner

DIONISO CONTRA WAGNER

Como já foi mencionado, Nietzsche começa a fazer as primeiras referências críticas a Wagner a partir de 1874. Nos escritos desse período, ele apresenta suas dúvidas iniciais quanto ao talento musical do amigo, considera também o caráter preponderante do homem de cena em Wagner, em detrimento do músico e do poeta, menciona a falta de domínio, de medida, disciplina, ritmo e tranquilidade no temperamento de Wagner e, de um modo geral, antecipa alguns dos aspectos mais contundentes de seu confronto posterior com o autor de *Parsifal*.

Anotações críticas de 1874

Em 1874, Nietzsche já entende que, para Wagner, o que conta é a grandeza, o apoteótico, o aspecto colossal da obra de arte. Ele escreve a esse respeito: “Na grandeza, Wagner é regular e rítmico, no pormenor é freqüentemente violento e desritmado” (*Im Grossen ist Wagner gesetzmässig und rhythmisch, im Einzelnen oft gewaltsam und unrhythmisch*)⁽¹⁾. Diz ser o talento de Wagner “uma floresta exuberante”, e não uma “árvore particular” (*Wagners Begabung ist ein aufwachsender Wald, kein einzelner Baum*)⁽²⁾. A imensurabilidade e a falta de limite valem para Wagner, segundo Nietzsche, como natureza (*Natur*)⁽³⁾. Nietzsche se empenhará em entender que o que conta fundamentalmente para Wagner não é a música. Diz que nenhum dos grandes músicos alemães era, “em seus 28 anos, tão mal músico quanto Wagner” (*Keiner unserer grossen Musiker war in seinen 28tem Jahr ein noch so schlechter Musiker wie Wagner*)⁽⁴⁾ e, na seqüência dessa argumentação, escreve: “Eu tenho freqüentemente duvidado se Wagner tem um talento musical” (*Ich habe oft unsinniger Weise bezweifelt, ob Wagner musikalischen Begabung habe*)⁽⁵⁾. Nietzsche pensa que assim como Goethe “substituiu” seu talento de pintor, Schiller “substituiu” seu talento de retórico, Wagner também teria substituído seu talento de ator pela música. “Ele (Wagner) suporta (hinnehmen) particularmente a música” (*Wenn Goethe ein versetzer Maler, Schiller ein versetzter Redner ist, so ist Wagner ein versetzer Schauspieler. Er nimmt bes(onders) die Musik hinzu -*)⁽⁶⁾.

Segundo Nietzsche, Wagner não atribuía muito valor à música, nem a poesia, nem mesmo ao drama, mas, tomadas em conjunto, consideradas como uma unidade, essas artes atingiam uma grandeza incomparável. Wagner teria sido considerado pelos outros músicos como um intruso, um ilegítimo e teria feito um esforço enorme para alcançar a legitimidade. Esse esforço fez com que Wagner desenvolvesse qualquer coisa de tirânico em sua personalidade. Na opinião de Nietzsche “O tirano não deixa valer nenhuma outra individualidade senão a sua e a de seus representantes: o perigo para Wagner é grande se ele não deixa valer Brahms ou os judeus”. (*Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauen. Die Gefahr für Wagner ist gross, wenn er Brahms usw. nicht gelten lässt: oder die Juden.*) ⁽⁷⁾

Nessa passagem, encontra-se uma possibilidade de se entender o que Nietzsche intencionava com as observações críticas desse período. Tratava-se de detectar perigos, como um pensador de bom faro, ele imaginava desvendar as armadilhas em que Wagner estava enredado, armadilhas essas tecidas pelo próprio Wagner ou às quais ele estava condenado enquanto artista moderno. Essas armadilhas, pessoais ou modernas, se não fossem evitadas, iriam acarretar fatalmente o declínio, a decadência da arte wagneriana. O perigo para Wagner não era apenas subestimar os judeus ou Brahms ou qualquer outro músico, o perigo era subestimar a música de um modo geral.

Subestimar a música, em termos nietzscheanos, significa inviabilizar a fonte dionisíaca da arte. Sem a presença dionisíaca, a tragédia grega degenerou numa arte superficial, trivial, socrática e racionalista. Sem fundamentar sua arte na música, Wagner também correria o risco de trivializar sua arte, de torná-la uma mera estratégia de efeitos, uma arte de efeito voltada para as necessidades da moda e para os desejos superficiais do público.

Em 1874, Nietzsche já tinha uma clareza enorme sobre o destino de Wagner e já examinava a trajetória artística do amigo com prudência. Data dessa época a primeira versão de uma argumentação que ficou célebre na crítica posterior de

Nietzsche a Wagner: a questão da música considerada como meio e não como fim.

Nietzsche escreve na primavera de 1874:

“Wagner assinala como um erro no gênero de arte da ópera, que um meio de expressão, a música, seja tomada como um fim e o fim como um meio de expressão. Muito característico para um ator. Agora o que se diria sobre uma sinfonia: Se aqui a música é um meio. O que é o fim?”.

(Wagner bezeichnet als den Irrthum im Kunstgenre der Oper, daß ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber zum Mittel gemacht war. Also die Musik gilt ihm als Mittel des Ausdrucks – sehr charakteristisch für den Schauspieler. Jetzt war man bei einer Symphonie gefragt: wenn die Musik hier Mittel des Ausdrucks ist, was ist der Zweck?)⁽⁸⁾

O fio condutor dessa argumentação foi mantido por Nietzsche até sua versão final apresentada em 1888, em *O Caso Wagner*. Em 1874, as referências a Wagner não são feitas apenas em tom de crítica. Nietzsche ainda compactuava com o amigo muitos pontos de vista, no entanto, já vislumbrava divergências importantes. O rompimento com Wagner foi um processo gradativo, evolutivo, e só teria acontecido efetivamente a partir do primeiro festival de Bayreuth em 1876.

No capítulo anterior, apresentamos uma hipótese para a compreensão da extemporânea *Richard Wagner em Bayreuth*. Entendemos que esse ensaio não é uma hipocrisia de Nietzsche, nem uma gentileza amigável, nem uma mera estratégia de divulgação das idéias nietzscheanas. Esse componente estratégico é inegável. O próprio Nietzsche assume que tanto no ensaio sobre Wagner quanto na consideração sobre Schopenhauer é ele próprio que está em jogo, são suas idéias que falam através dos outros, sob a máscara dos outros. No entanto, além desse aspecto assumido por Nietzsche, percebe-se as referências aos perigos que ameaçavam Wagner, perigos esses que se confirmaram posteriormente e aos quais, na visão de Nietzsche, Wagner não soube ou não pôde resistir. Assim, a consideração extemporânea de 1876 não está tão deslocada em relação aos escritos de 1874, ela representa, em parte, uma versão mais publicável desses escritos; uma versão mais amena, menos incisiva quanto aos aspectos decadentes de Wagner. Mas, após a confirmação de suas dúvidas, Nietzsche não pôde recuar. Em 1878, em *Humano, demasiado humano* publica então, de forma clara, suas

objeções à metafísica defendida por Wagner e Schopenhauer. *Humano, demasiado humano* marca não apenas o rompimento de Nietzsche com Wagner e Schopenhauer mas sobretudo o seu rompimento com a estética metafísica, com a metafísica de artista e abre assim a possibilidade de um percurso inédito em suas reflexões sobre a arte.

As críticas de 1878. Oposição à arte metafísica

No primeiro capítulo de *Humano, demasiado humano*, intitulado *Das primeiras e últimas coisas*, Nietzsche inicia seu ataque ao idealismo. Diz que a partir de agora será necessário o filosofar histórico (*das historischen Philosophiren*) e a virtude da modéstia (*die Tugend der Bescheidenung*)⁽⁹⁾ porque não há realidades eternas nem verdades absolutas. Essa filosofia histórica, por sua vez, não pode ser separada das ciências naturais. Nietzsche passa nesse momento a apreciar o rigor científico como signo da virilidade, da valentia e da lisura de uma cultura superior que não se deixa mais ofuscar pelos “erros provenientes de épocas e pessoas metafísicas e artísticas”. (*Es ist das Merkmal einer höhern Cultur, die kleinen unscheinbaren Wahrheiten, welche mit strenger Methode gefunde wurden, höher zu schätzen, als die beglückenden und blendenden Irrthümer, welche metaphysischen und künstlerischen Zeitaltern und Menschen entstammen.*)⁽¹⁰⁾

As referências à arte e aos artistas em *Humano, demasiado humano* podem ser ilustradas com a figura de Wagner. Wagner é tido aí, embora seu nome não seja citado textualmente em nenhum momento, como personificação da arte metafísica e do romantismo. Nietzsche comenta que, enquanto as pessoas que se dedicam às verdades pouco vistosas se apresentam como “modestas, singelas, austeras, até aparentemente desanimadoras”, (*so bescheiden, schlicht, nüchtern, ja scheinbar entmuthigen stehen diese*) aqueles que são metafísicos e artísticos se apresentam como “belos, faustosos, arrebatadores e até beatificantes” (*so schön, prunkend, berauschend, ja vielleicht beseligend stehen jene da*)⁽¹¹⁾. Faustoso, arrebatador, beatificante, essa é caracterização mais apropriada que Nietzsche associará a Wagner de agora em diante.

Embora defendendo o rigor, o método, a honestidade intelectual, Nietzsche não se torna necessariamente um adepto da racionalidade socrática. A ilogicidade da vida permanece para ele altamente inspiradora, em sua concepção, é preciso que o filósofo reconheça que “o ilógico é necessário para os homens e que do ilógico resulta muita coisa boa”. (... *das Unlogischen für den Menschen nöthig ist, und daß aus dem Unlogischen vieles Gute entsteht.*) (...) “Até o homem mais racional necessita, de tempos em tempos, outra vez da natureza, isto é, de sua original posição ilógica relativamente a todas as coisas”. (*Auch der vernünftigste Mensch bedarf von Zeit zu Zeit wieder der Natur, das heisst seiner unlogischen Grundstellung zu allen Dingen.*) ⁽¹²⁾. O erro, a injustiça, os aspectos injustificáveis do mundo são também, segundo o pensamento nietzscheano dessa época, necessários à vida. O rigor científico deve levar em conta necessariamente a consciência dos limites da ciência, uma moderação, uma disciplina, um autodomínio do instinto de conhecimento. Nietzsche não abandonou totalmente o percurso que vinha fazendo em sua reflexão sobre a ciência desde *O nascimento da tragédia* e dos escritos sobre a “época trágica”. É em nome de uma ciência extremamente modesta e conscienciosa que ele se volta contra a arte, contra Wagner e Schopenhauer e retoma a bandeira do iluminismo de Voltaire. Esse iluminismo há que ser entendido como uma forma revisitada e repensada do rigor científico.

O capítulo intitulado *Da alma dos artistas e dos escritores* reúne as principais objeções de Nietzsche aos artistas tidos por ele, nesse momento, como ilusionistas, invocadores dos mortos, infantilizadores da humanidade. O apego exagerado do artista “ao fantástico, ao mítico, ao incerto, ao extremo, ao sentido do simbólico” (*das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische*) ⁽¹³⁾ faz com que se torne adversário da dedicação científica à verdade. Ele passa a entender que a arte e as concepções estéticas da vida se transformam em uma faculdade de mentir, de iludir, em um meio de fuga, escapismo, negação, tornavam-se portanto, adversárias de uma civilização vindoura, inimigas do futuro. A arte como manifestação da metafísica chegará ao seu crepúsculo. Os dois últimos aforismos desse capítulo sobre os artistas são intitulados respectivamente *O que resta da arte* e *Crepúsculo da arte*. Nietzsche

acredita que “após um desaparecimento da arte, a intensidade e multiplicidade da alegria de viver implantadas por ela continuariam a exigir satisfação. O homem científico é o ulterior desenvolvimento do homem artístico”. (*... so würde nach einem Verschwinden der Kunst die von ihr geplante Intensität und Vielartigkeit der Lebensfreude immer noch Befriedigung fordern. Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwickelung des Künstlerischen.*)⁽¹⁴⁾

Devido ao impacto desse momento de ruptura, ele não apresenta em *Humano, demasiado humano*, uma saída para a arte. Mas há que entender-se que a arte à qual ele se refere é a arte metafísica cultivada por Wagner e excelentemente representada pela figura do compositor de quem ele está se afastando radicalmente com a publicação desse livro em 1878. O seu rompimento com Wagner é de tal monta que ele chega mesmo a hostilizar o modo como os artistas em geral se apegam ao passado, à Antigüidade. Nessa passagem, há a possibilidade de se entender uma aversão ao modo como Wagner se apegou e interpretou os antigos. No aforismo 159, percebe-se com nitidez essa hostilidade:

“A arte é perigosa para o artista. Quando a arte se apodera violentamente de um indivíduo, puxa-o, então, para trás, para concepções próprias daqueles tempos em que a arte florescia com mais vigor. Tem, pois, um caráter involutivo (...) Em si, o artista é já um ser atrasado, porque se fica pela brincadeira, que faz parte da mocidade e da infância: a isso junta-se o fato de ele ser paulatinamente levado de volta a outros tempos. Acaba, assim, por surgir um violento antagonismo entre ele e as pessoas de mesma idade em sua época, e um fim triste; tal como, segundo a narrativa dos antigos, Homero e Ésquilo acabaram por viver e morrer na melancolia”.

(Die Kunst dem Künstler gefährlich. – Wenn die Kunst ein Individuum gewaltig ergreift, dann zieht es dasselbe zu Anschauungen solcher Zeiten zurück, wo die Kunst am Kräftigsten blühte, sie wirkt dann zurückbilden.(...) An sich ist nun der Künstler schon ein zurückbleibendes Wesen, weil er beim Spiel stehen bleibt, welches zur Jugend und Kindheit gehört: dazu kommt noch, daß er allmählich in andere Zeiten zurückgebildet wird. So entsteht zuletzt ein heftiger Antagonismus zwischen ihm und des gleichalterigen Menschen seiner Periode und ein trübes Ende; so wie, nach den Erzählungen der Alten, Homer und Aeschylus in Melancholie zuletzt lebte und starben.⁽¹⁵⁾

Nota-se que a hostilidade de Nietzsche pode se aplicar também ao próprio pensamento que cultivou em *O nascimento da tragédia*. Trata-se de dar um salto nesse

apego pela Antigüidade e de não se deixar ofuscar pelo passado. *Humano, demasiado humano* marca, assim, um momento de ponderação, prudência, autocrítica. Isso não significa abandonar drasticamente as antigas convicções mas percebê-las com outros olhos. Nietzsche talvez dissesse com uma outra virilidade, com uma outra coragem.

Os prefácios autocríticos de 1886. Reconhecimento da ficção

Em 1886, no prefácio acrescentado a *Humano, demasiado humano*, tem-se então uma reflexão mais madura de Nietzsche em relação à arte e é, através da arte, que define o caráter inventivo de sua filosofia. Ele se explica:

“quando não encontrei aquilo de que precisava, tive de arrancá-lo artificialmente a mim próprio, de falsificá-lo devidamente, de inventá-lo devidamente (E que outra coisa jamais fizeram os poetas? E para que serviria toda a arte deste mundo?)”.

(...wo ich nicht fand, was ich brauchte, es mir künstlich erzwingen, zurecht fälschen, zurecht dichten musste(- und was haben Dichter je Anderes gethan? Und wozu wäre alle Kunst in der Welt da?)) ⁽¹⁶⁾

Nietzsche reafirma a noção da filosofia enquanto ficção, arte, invenção e pergunta quem pode saber quanta “falsidade” ainda lhe faz falta para que possa se permitir o luxo de sua veracidade. A sua ligação com Wagner, Schopenhauer e os gregos é explicada por ele, nesse prefácio, fundamentalmente enquanto essa falsidade necessária, enquanto uma astúcia, uma necessidade de companhia para seus pensamentos. Ele diz que precisava sentir uma “suspeita de parentesco e igualdades no olhar e nas vontades”. *(ein zauberhafter Argwohn von Verwandtschaft und Gleichheit in Auge und Begierde...)* ⁽¹⁷⁾

Na seqüência desses motivos, diz ter inventado para si “os espíritos livres” em *Humano, demasiado humano*. “Semelhantes espíritos livres não há, não havia, mas nessa altura, como disse, eu precisava de sua companhia para permanecer bem disposto no meio de coisas más (doenças, isolamento, estrangeiro, desalento, inatividade)”. *(dergleichen “freie Geister” giebt es nicht, gab es nicht, - aber ich hatte sie damals, wie gesagt, zur*

Gesellschaft nthig, um guter Dinge zu bleiben inmitten schlimmer Dinge (Krankheit, Vereinsamung, Fremde, Acedia, Unthtigkeit). ⁽¹⁸⁾

Wagner, Schopenhauer, gregos, espíritos livres, Zaratustra, todos companheiros fictícios no deserto, miragens que Nietzsche precisou inventar e sobretudo miragens que ele reconhece ter inventado e que se justificam estrategicamente em seu pensamento como ficção, arte, interpretao. Apesar de toda a hostilidade de Nietzsche ao ilusionismo dos artistas, na época de *Humano, demasiado humano*, ele reconhecer, depois, de uma forma mais madura, que sua filosofia  também ficção, interpretao, ilusão, isto é, a filosofia está enredada no próprio modo de ser da vida e  inseparável da ilusão e da aparência. A diferença é que enquanto artistas e filósofos metafsicos pregavam suas mentiras como verdades absolutas, Nietzsche assumir que sua mentira é uma mentira e essa é a sua veracidade, a sua honestidade, a sua probidade.

O olhar autocrtico que, a partir de 1886, Nietzsche lança sobre suas obras em forma de prefácios  esse olhar do reconhecimento da ilusão,  essa aceitao da falsidade, do jogo . É o seu pacto com a ficção. E tudo isso em nome da veracidade, da probidade intelectual, do respeito a si mesmo, da vontade de não se deixar enganar. A ousadia de Nietzsche é que o seu apego  verdade está além da verdade. O seu instinto de conhecimento reconhece que não  possível saber tudo, tudo decidir, tudo concluir. É por esse motivo que ele pensa saber mais, ser mais inteligente, mais astuto. “Por que sou tão sábio”, “Por que sou tão inteligente”, “Por que escrevo tão bons livros” (*Warum ich so weise bin; Warum ich so bin klug; Warum ich so gute Bcher schreibe.*) ⁽¹⁹⁾. Não há nessas questões traços de arrogância. Nietzsche está jogando com a ironia dos filósofos que se pretendem sábios, que acreditam em verdades últimas e querem convencer os outros disso.

Apesar do momento crítico de Nietzsche em relao  arte assinalado pelos textos de *Humano, demasiado humano*, o balanço final que ele faz de sua filosofia não deixa dvidas quanto ao caráter esttico que buscou atribuir ao seu estilo de pensamento. Nietzsche imagina sua filosofia como arte e essa ponderao oferece

flexibilidade, liberdade e uma grande margem de possibilidades interpretativas para seus escritos. Isso não significa dizer que seu pensamento se presta a qualquer tipo de leitura, mas que é possível ao estudioso ter uma atitude criativa, legitimada e justificada, diante de sua obra.

É assim que se pode entender a hostilidade de Nietzsche em relação a Wagner, isto é, através de uma perspectiva estética, como um tipo de interpretação. Ele realçou fortemente suas divergências com o compositor de *Parsifal*, no sentido de uma ilustração da decadência moderna e também no sentido de um confronto entre essa modernidade e o paganismo afirmativo que ele atribuía aos gregos. Somente entendendo esse caráter inventivo do pensamento de Nietzsche, pode-se compreender sua plasticidade, seu modo criativo de assumir idéias que se transformam e compreender também as rupturas que essas transformações causaram ao longo de sua vida. E uma das mais importantes rupturas de sua história pessoal foi, com certeza, o rompimento com Wagner e com a metafísica de artista a ele associada.

Dioniso contra o idealismo. A estética do *amor fati*

Em sua autocrítica a *O nascimento da tragédia*, apresentada no prefácio de 1886, Nietzsche afirma ter superado os aspectos metafísicos daquele livro, a influência de Kant, Hegel e Schopenhauer e as esperanças acerca do renascimento do trágico na música de Wagner. Nesse primeiro livro sobre a Grécia, a reflexão nietzscheana operava ainda com a distinção de mundos, a diferença é que o mundo supra-sensível não seria alcançado pela razão, mas pela arte. E a tragédia seria uma ponte entre o ideal e o real. Em *Humano, demasiado humano*, essa concepção idealista da arte foi superada. A partir de então, sobretudo nos anos que se seguem à publicação desse livro, Nietzsche começa a pensar a estética exclusivamente por uma perspectiva da beleza e da afirmação de vida sensível. A concepção de Dioniso muda e não se enquadra mais em uma estética do sublime em comunhão com a estética da beleza

apolínea. Nietzsche supera a dicotomia sublime-beleza e a distinção entre um princípio dionisíaco vinculado às forças íntimas do ser e um princípio apolíneo de objetivação sensível dessas forças.

Em 1882, em *A gaia ciência*, Nietzsche anuncia um dos princípios fundamentais dessa nova estética. No início do livro IV, no aforismo 276, ele diz:

“Eu quero aprender cada vez mais a considerar a necessidade das coisas como beleza – assim, eu serei um daqueles que tornam as coisas belas, amor fati: que seja este de agora em diante o meu amor! Eu não vou fazer guerra contra o feio, eu não o acusarei mais, eu não acusarei nem mesmo os acusadores. Suspender o olhar, que esta seja minha única forma de negar. Eu não quero, a partir desse momento, ser outra coisa senão pura afirmação.”

(Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: - so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dingen schön machen. Amor fati : das sei von nun an meine Liebe ! Ich will keinen krieg gegen das Hässliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneigung! Und, Alles in Allem und Grossen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Já-sagender sein! ⁽²⁰⁾ .

Beleza nesse momento, para Nietzsche, é afirmação da efemeridade, da finitude, da corporeidade, é um princípio essencialmente arraigado aos aspectos necessários do mundo: morte, dor, alegria, prazer. É o próprio caráter da inevitabilidade que passa a ser entendido como belo porque a beleza abarca agora o monstruoso, a medida e o caos são apenas aspectos diferentes de uma mesma força. A distinção entre a primeira e a segunda abordagem de Dioniso enriquece imensamente o pensamento nietzscheano. Na primeira, Dioniso estava associado à metafísica e à noção do sublime, na segunda, está associado à beleza e à fisiologia e, mais que isso, acentua-se a compreensão do deus como um princípio filosófico, uma atitude, uma força ética e ele passa a ser entendido por Nietzsche mais precisamente como um filósofo⁽²¹⁾, cuja doutrina fundamental era o *amor fati*.

Outra referência ao *amor fati* publicada nos escritos de 1888 explicita propriamente o que o filósofo passou a entender por atitude dionisíaca diante da

existência. Nietzsche começa com um comentário sobre a filosofia semelhante ao que foi feito no início do *Ecce Homo*. Ele diz que a filosofia como até agora a compreendeu e viveu, é a busca voluntária dos aspectos mais estranhos da existência, chama a isso uma espécie de filosofia experimental, uma filosofia que, a título de experiência, assume e se arrisca a todos os aspectos da vida. Uma filosofia que quer chegar a “uma afirmação dionisíaca do universo tal qual ele é, sem possibilidade de subtração, exceção ou escolha. Ela quer o ciclo eterno: as mesmas coisas, a mesma lógica ou o mesmo ilogismo dos encadeamentos. Estado supremo ao qual possa atingir um filósofo: uma atitude dionisíaca em face da existência, minha fórmula para isso é *amor fati*” (... - *bis zu einem dionysisch Jasagen zur welt, wie sie ist, ohne Abzug, Ausnahme und Auswahl – sie will den ewigen Kreislauf, - dieselben Dinge, dieselben Logik und Unlogik der Knoten. Höchster Zustand, den ein Philosoph erreichen kann: dionysisch zum Dasein stehn - : meine Formel dafür ist amor fati ...*)⁽²²⁾

A reflexão nietzscheana sobre os gregos trágicos passou a ser orientada basicamente por essa perspectiva, esse povo nobre e alegre, cuja serenidade era um triunfo artístico sobre a desmesura, teria tomado de fato uma atitude dionisíaca diante da existência, uma atitude trágica que não recua perante o medonho, mas o transforma em mais vida, em força, em potência. A obra de arte grega é, portanto, para Nietzsche, um instrumento da vontade de potência, uma vitória sobre o pessimismo. Isto esteve claro para ele desde 1872 com a publicação de *O nascimento da tragédia*, no entanto, a superação da metafísica presente nesse livro possibilitou uma abordagem menos equívoca do fenômeno dionisíaco.

Em 1888, Nietzsche finaliza sua autobiografia filosófica com a seguinte questão: “Fui compreendido? – Dioniso contra o crucificado...” (- *Hat man mich verstanden? – Dionysos gegen den Gekreuzigten..*).⁽²³⁾ O princípio dionisíaco, enquanto filosofia, contrapõe-se ao idealismo, ao cristianismo e a todas as formas latentes de sobrevivência dos ideais nihilistas. A fórmula “Dioniso contra o crucificado” condensa também as oposições ardorosas de Nietzsche ao socratismo, à era cristã e a Wagner. E Dioniso contra

Wagner⁽²⁴⁾ quer dizer, entre outras coisas, Dioniso contra o idealismo na arte, contra o ascetismo, contra o pessimismo.

O caso Wagner : reflexões de 1888. Confronto entre as noções de sublime e beleza

A crise de Nietzsche em relação a Wagner é um emblema pessoal, biográfico, de um abandono de esperanças falsas, de uma mudança na concepção da vida e da arte e de um olhar sem indulgência para a modernidade, é a experiência pessoal de um problema mais amplo, mais profundo. Nietzsche afirmava ter como método usar as pessoas e os casos particulares como lentes de aumento e foi assim que diz ter usado Wagner⁽²⁵⁾. Usou a questão wagneriana para ilustrar um estado geral de degenerescência, para ilustrar o fracasso do século XIX na sua tentativa de superação do nihilismo.

O ensaio *O Caso Wagner* ilustra um notável confronto entre duas noções estéticas: a beleza e o sublime. Nietzsche traça com esse confronto uma diferença básica entre a arte de cunho metafísico e uma arte voltada exclusivamente para o mundo sensível com motivações e efeitos fisiológicos. Essa distinção é importante para se entender o modo como Nietzsche se afasta da metafísica de artista e como passa a entender a arte grega em contraste com o idealismo.

O *Caso Wagner* versa sobre a questão geral da decadência moderna. Nietzsche diz que sua preocupação mais íntima foi sempre, no fundo, essa questão. Assim como Wagner, ele diz ser também um filho de seu século e, como tal, um *décadent*⁽²⁶⁾. Mas pensa diferenciar-se de Wagner pelo fato de ter resistido e lutado contra a decadência com todas as suas forças. Para isso, isto é, para esse combate, precisava ter a vista bem exercitada no sentido de perceber os sinais de declínio, de cansaço, de depauperamento da vida. A obra de Wagner está, segundo o olhar bem treinado de Nietzsche, atravessada por um profundo desencanto em relação ao mundo, por um empobrecimento da energia vital, um enfraquecimento da alegria de viver sobre

a terra. A esse desencanto wagneriano, Nietzsche opõe ilustrativamente a obra *Carmem* de Bizet em que diz imperar uma concepção de fatalidade, inocência e crueldade que coincidem com a própria natureza. A obra de Bizet é, segundo Nietzsche, um “retorno à natureza, à saúde, à alegria, à juventude” (*Die Rückkehr zur Natur, Gesundheit, Heiterkeit, Jugend*)⁽²⁷⁾. A obra de Wagner, ao contrário seria uma ópera de salvação que apresenta proporções de grandeza e nobreza, fazendo com que tudo se torne grandioso aos olhos do público, confundindo e seduzindo o espectador, pregando a redenção, o ascetismo, a fuga, o desapego à realidade. Wagner entra em confronto com a ciência e com a possibilidade de se considerar o mundo de uma forma mais afirmativa e realista. Nietzsche escreve: “No *Lohengrin*, encontramos uma proibição solene de nos interrogarmos e de pôr perguntas. Wagner defende dessa maneira o princípio cristão: que te baste crer. É pecar contra o sublime e o sagrado ter uma atitude científica”. (*Der Lohengrin enthält eine feierliche In-Acht-Erklärung des Forschens und Fragens. Wagner vertritt damit den christlichen Begriff “du sollst und musst glauben”*). *Es ist ein Verbrechen am Höchsten, am Heiligsten, wissenschaftlich zu sein...*)⁽²⁸⁾

Note-se que ter uma atitude científica, para Nietzsche, é ter uma atitude interrogativa diante da realidade sem com isso imaginar que a ciência possa resolver tudo e tudo explicar. A noção de sublime se opõe a essa atitude científica porque envolve a realidade com seus véus e inviabiliza o pensamento, a dúvida, a suspeita. A noção de sublime é, para Nietzsche, idealista, romântica e é sem dúvida um dos aspectos que mais associam Wagner ao movimento romântico. Nietzsche considera que Wagner e os românticos franceses estão, por exemplo, inseparavelmente ligados. “...todos eles fanáticos da expressão, todos descobridores de terras desconhecidas no sublime, mas também no feio e no atroz, maiores descobridores ainda no campo dos efeitos, da exibição, na arte da ostentação, (...) ávidos do que é estranho, exótico, monstruoso”. (*... allesamt Fanatiker des Ausdrucks, grosse Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Hässlichen und Grässlichen, noch grössere Entdecker im Effekte, in der Schaustellung, in der Kunst der Schauläden, allesamt Talente weit über ihr Genie hinaus(...) begehrllich nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren...*)⁽²⁹⁾

Na visão nietzscheana, Wagner tornou-se indelicado e pesado, sua arte exerce pressão, comprime, sufoca. Nietzsche não admite que o caráter mítico dos textos wagnerianos revelem a universalidade pretendida por Wagner. A mitologia que o compositor de Bayreuth aplica se confunde com a realidade burguesa do século XIX. Segundo o autor de *O Caso Wagner*, as mulheres presentes nas óperas wagnerianas são versões diferentes de uma mesma personagem: A Madame Bovary de Flaubert ⁽³⁰⁾. A obra artística de Wagner é, para o ex-discípulo do músico, um espelho fiel da decadência moderna e não uma aspiração a um futuro do renascimento dos valores gregos. Wagner foi extremamente ambíguo e é essa ambiguidade que passa a ser intolerável para Nietzsche. Na perspectiva nietzscheana, é inaceitável que não se perceba o confronto entre a moral afirmativa, aristocrática e nobre e uma moral de fraqueza e da humildade. Nietzsche escreve:

“Aquilo contra que nos devemos defender é a má-fé e a duplicidade instintivas que recusam perceber estas antíteses como antitéticas. Era essa, por exemplo, a vontade de Wagner (...) cobiçar o lado da moral dos senhores, tendo ao mesmo tempo na boca a doutrina adversa, o evangelho dos humildes”.

(- Wogegen man sich allein z wehren hat, das ist die Falschheit, die Instinkt-Doppelzüngigkeit, welche diese Gegensätze nicht als Gegensätze empfinden will: wie es zum Beispiel Wagner's wille war , der in solchen Falschheiten keine kleine Meisteschaft hatte. Nach der Herren-Moral, der vornehmen Moral hinschielen(- die isländische Sage ist beinahe deren wichtigste Urkunde-) und dabei die Gegenlehre, die “Evangelium der Niedrigen”, vom Bedürfniss der Erlösung, im Munde führen!) ⁽³¹⁾

Sob muitos aspectos, ele denuncia as confusões, equívocos, indefinições que imperam na obra do criador do teatro Bayreuth. Wagner estaria confundindo o cristianismo com o paganismo, a mitologia com a realidade burguesa e estaria seduzindo a juventude não através da música, mas através da idéia, através da metafísica. Segundo Nietzsche, Wagner objetiva em sua arte a filosofia de Hegel. “A mesma espécie de homens que se empanturrava de Hegel, empanturra-se agora de Wagner.” *(Dieselbe Art Mensch, die für Hegel geschwärmt, schwärmt heute für Wagner)* ⁽³²⁾

O valor dessa hipótese a respeito de Wagner é a denúncia da perversão representada pelo idealismo e da notável relação entre a metafísica e o enfraquecimento

da vida. Esse é o modo de ver de Nietzsche e é nesse sentido que ele considera necessário investir contra o wagnerianismo, uma vez que Wagner passa a ser o representante *par excellence* da decadência da arte enquanto princípio de vida. Dioniso contra Wagner significa, portanto, Dioniso contra a decadência, Dioniso contra a modernidade.

Nietzsche contra Wagner: sinopse de uma cura

Em 1888, o filósofo reúne uma série de escritos numa coletânea intitulada *Nietzsche contra Wagner*. Com essa coletânea e com o ensaio *O Caso Wagner*, ele imagina dirimir todas as dúvidas acerca de sua relação com o compositor e entende que essa relação faz parte das fatalidades de sua vida, faz parte das alegrias e sofrimentos com os quais se enriqueceu e através dos quais tornou-se o que tinha de ser. No epílogo de *Nietzsche contra Wagner*, o filósofo retoma um trecho publicado no princípio de 1886 de *A gaia ciência*, dizendo o seguinte:

“Muitas vezes já me perguntei se não teria de estar mais agradecido aos mais duros anos de minha vida do que a quaisquer outros. O meu ser mais íntimo me ensina que, tudo o que é necessário, visto de cima e na ótica de uma ampla economia do conjunto, é, em si, igualmente útil. É necessário não só suportar isso, mas também amá-lo, amor fati, é este o essencial de minha natureza. E, no que diz respeito à doença que me mina, não lhe serei infinitamente mais grato do que à minha saúde? Devo-lhe uma saúde superior, que fortifica tudo que não a destrói! Devo-lhe também a minha filosofia”

(Ich habe mich oft gefragt, ob ich des schwersten Jahren meines Lebens nicht tiefer verpflichtet bin als irgend welchen anderen. So wie meine innerste Natur es mich lehrt, ist alles Nothwendige, aus der Höhe gesehn und im Sinne einer grossen ökonome, auch das Nützliche na sich, - man soll es nicht nur tragen, man soll es lieben...Amor fati : das ist meine innerste Natur. - Und was mein langes Siechthum angeht, verdanke ich ihm nicht unsäglich viel mehr als meiner Gesundheit? Ich verdanke ihm eine höhere Gesundheit, eine solche, welche stärker wird von Allem, was sie nicht umbringt! - Ich verdanke ihr auch meine Philosophie...) ⁽³³⁾

Note-se que Wagner era também, para Nietzsche, o nome de uma doença da qual julgava necessário curar-se. Romper com Wagner foi, para ele, uma cura, uma longa convalescência, uma retomada de liberdade. Apesar disso, Nietzsche não guarda ressentimentos, encara tudo como uma necessidade, sente-se grato ao compositor. Reconhecer em Wagner uma doença foi, para o filósofo, um duro destino mas esse passo trouxe consigo a conquista de um mundo livre onde as esperanças podiam voltar a ser autênticas.

É difícil decidir se Nietzsche estava certo em relação a Wagner, é difícil saber até que ponto o chamado Wagner decadente não teria servido apenas de máscara para o nihilismo da modernidade, assim como o Richard Wagner da época de *O nascimento da tragédia* serviu de máscara para Nietzsche, na primeira metade da década de 70. O fato é que, em momentos diferentes, Nietzsche usou a mesma figura para ilustrar estados opostos, um tempo de afirmação e um tempo de desintegração, um tempo de esperança e um tempo de cansaço. Wagner teve para Nietzsche valores e significados diferentes, foi um ponto de partida e um final, uma etapa a partir da qual era necessário saltar para alcançar a outra margem, para ser outro, para ser ele mesmo.

O ascetismo e a inviabilidade da tragédia

Em *O nascimento da tragédia*, Wagner é cúmplice de Nietzsche, era visto como cúmplice, como companheiro e precursor na apreciação do mundo grego e na proposta de esperanças para uma cultura do futuro. Depois do Festival de Bayreuth, essa cumplicidade foi rompida e Wagner passou a ser a representação do fracasso e da impossibilidade da cultura moderna de operar um renascimento do trágico. Na seqüência, Nietzsche verá na pessoa de Wagner todos os aspectos mórbidos que inviabilizam esse renascimento: a hipocrisia, o fanatismo, o vínculo com os ideais cristãos, com a política alemã, com o anti-semitismo, com forças ambíguas, impuras, decadentes. Wagner ilustra, assim, o recrudescimento do ideal ascético na modernidade

e justamente na arte, no ponto a partir do qual deveria brotar a vida, na fonte de onde deveria ressurgir a força. Segundo Nietzsche, é muito mais grave quando o ideal ascético triunfa na arte, esse triunfo é um sinal de que as mais promissoras esperanças morreram e por isso o desencanto com o artista Richard Wagner foi tão intenso. Em *Nietzsche contra Wagner*, esse desencanto é descrito nos seguintes termos:

“... fiquei doente, mais que doente, cansado, cansado por estar tão radicalmente decepcionado com tudo aquilo que nos restava a nós, homens modernos, para nos entusiasmar, por toda essa força, todo esse trabalho, toda essa esperança, toda essa juventude, todo esse amor sistematicamente desperdiçados” “(...)Fui condenado a uma solidão mais profunda do que nunca”.

(... war ich krank, mehr als krank, nämlich müde, - müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über Alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb, über die allerorts vergeudete Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe, ... daß ich nunmehr verurtheilt sei, tiefer zu misstrauen, tiefer zu verachten, tiefer alleininn zu sein als je vorher. ⁽³⁴⁾

O companheiro que Nietzsche ‘inventou’ na época de *O nascimento da tragédia* não existia mais e, pior, era agora visto precisamente como um adversário, como símbolo de um tempo contra o qual era necessário lutar. Mas, diferentemente de *Humano, demasiado humano*, onde Nietzsche não parece ver perspectivas para o futuro da atividade artística, nos escritos de 1888, ele mantém uma certa esperança e passa a se interrogar sobre uma estética que seja uma fisiologia aplicada. A questão de Nietzsche passa a ser então saber o que seu corpo espera da arte e, particularmente, da música. É em nome do corpo, em nome da realidade sensível que ele mantém suas esperanças a respeito da arte.

“Se ainda precisamos de uma arte, nós que estamos convalescendo, é de uma outra arte, uma arte trocista, leve, fugaz, divinamente intacta, divinamente artificial que jorre como uma chama pura num céu sem nuvens. E acima de tudo, uma arte para artistas, apenas para artistas! Compreendemos a partir de então o que é necessário para esse projeto, alegria, toda alegria, meus amigos”

.(... wenn wir Genesenden eine Kunst noch brauchen, so ist es eine andre Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtig, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine reine Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor Allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler! Wir verstehn uns hinterdrein besser auf das, was dazu zuerst noththut, die Heiterkeit, jede Heiterkeit, meine Freunde!) ⁽³⁵⁾

Apesar do rompimento que essa nova estética da alegria representa em relação à obra de Wagner, Nietzsche não deixou de perceber a contribuição do autor de *O anel dos nibelungos* no sentido de uma estética afirmativa. Ele reconhece e reafirma aquele período mais forte e ascendente em que os textos wagnerianos sugerem idéias de uma arte alegre, jubilosa e sensível.

Em 1886, na terceira parte de *Para a genealogia da moral*, Nietzsche particulariza a questão wagneriana como um caso de ascetismo, mas refere-se também a uma época mais vigorosa e mais alegre da vida de Wagner, época em que teria se interessado em apresentar as “Bodas de Lutero” (*Hochzeit Luther's*)⁽³⁶⁾, época em que não considerava castidade e sensualidade como princípios opostos. Nietzsche procura entender por que Wagner teria prestado homenagem à castidade e, embora compreendesse que essa questão estava presente na obra do compositor desde a juventude, na sua opinião, é somente numa fase posterior que a questão poderia ser considerada com uma tendência ascética. O filósofo refere-se também a um salto wagneriano, a um antítese dentro da evolução de Wagner⁽³⁷⁾. Essas referências asseguram a idéia de que Nietzsche tentava demarcar períodos no pensamento de Wagner e considerava o compositor como um apóstata. A conquista do ideal ascético teria sido um processo ou retrocesso lento no artista e a expressão final dessa apostasia é a última obra de Wagner, *Parsifal*.

Com a figura de Parsifal, Nietzsche ilustra o declínio definitivo de Wagner, sua rendição ao cristianismo e ao ascetismo. De acordo com Nietzsche, teria sido mais desejável que *Parsifal* se tratasse de uma opereta, de um drama satírico, de uma despedida festiva, uma obra na qual o autor revelaria o poder de rir de si mesmo. No entanto, Wagner levava a sério sua obra e Nietzsche escreve a esse respeito: “...quem não desejaria, pelo próprio interesse de Wagner, que se tivesse despedido de sua arte,

não com um *Parsifal*, mas de um modo mais seguro, menos wagneriano, menos ambíguo, menos contraditório, menos schopenhauriano, menos nihilista?” (*...wer möchte nicht überhaupt wünschen, um Wagner's selber willen, daß er anders von uns und seiner Kunst Abschied genommen hätte, nicht mit einem Parsifal, sondern siegreicher, selbstgewisser, Wagnerischer, - weniger irreführend, weniger zweideutig in Bezug auf sein ganzes Wollen, weniger Schopenhauerisch, weniger nihilistisch?*)⁽³⁸⁾

Parsifal é, para Nietzsche, uma obra de velhice, uma condenação aos sentidos e à vida, uma manifestação da fadiga e da mentira. É interessante perceber que nas condenações feitas ao Wagner schopenhauriano, Nietzsche irá insistir na influência oposta que Feuerbach teria exercido sobre o compositor. A partir disso, pode-se entender que se, por um lado, Nietzsche ataca Wagner, passa também a restaurar uma imagem antiga do compositor, uma imagem forte, saudável, corajosa. Ele escreve:

“Recorde-se com que entusiasmo Wagner seguia os rastros de Feuerbach. A frase de Feuerbach “sã sensualidade” ressoou em toda a Alemanha, na “Jovem Alemanha” como frase redentora. Mudou Wagner de opinião? Ao menos quis mudar de doutrina, e não só na cena com os trabalhos de Parsifal, senão também nas parcas especulações dos seus últimos anos há cem passos em que se revela um secreto desejo, uma vontade cansada e incerta de pregar um verdadeiro retrocesso, de pregar a conversão, a negação, o cristianismo da Idade Média e de dizer aos seus discípulos: “Tudo isto é nada! Procurai a salvação noutra parte!” “Chega a invocar o ‘sangue do redentor’”.

(Mann erinnere sich, wie begeistert seiner Zeit Wagner in den Fusstapfen des Philosophen Feuerbach gegangen ist: Feuerbach's Wort von der “gesunden Sinnlichkeit” - das klang in den dreissiger und vierziger Jahren Wagner'n gleich Deutschen (sie nannten sich die “jungen Deustschen” wie das Wort der Erlösung. Hat er schhliesslich darüber umgelernt? Da es zum Mindesten scheint, daß er zuletzt den Willen hatte, darüber umzelehren.... Und nicht nur mit den Parsifal Pousanen von der Bühne herab: - in der trüben, ebenso unfreien als rathlosen Schriftstellerei seiner letzten Jahre giebt es hundert Stellen, in denen sich ein heimlicher Wunsch und Wille, ein verzagter, unsicherer, uneingeständlicher Wille verräth, ganz eigentlich Umkehr, Bekehrung, Verneigung, Christenthum, Mittelalter zu predigen und seinen Jüngern zu sagen “es ist Nichts! Sucht das Heil wo anders!” Sogar das “Blut des Erlösers” wird einmal angerufen..)⁽³⁹⁾

Para professar esse ascetismo contrário à sua primeira tendência, Wagner ter-se-ia apoiado na filosofia de Schopenhauer e opera com isso uma mudança radical

no seu pensamento. Nietzsche afirma existir uma oposição completa entre a fé estética da primeira época de Wagner e aquela que defendeu posteriormente e menciona como ilustração dessa mudança o contraste entre o ensaio teórico *Ópera e Drama* e as obras escritas a partir de 1870⁽⁴⁰⁾. Sabe-se que Wagner conhecia a obra de Schopenhauer desde 1854, mas o registro definitivo da presença do filósofo em suas idéias foi publicado apenas em 1870, com o ensaio sobre Beethoven. Com a influência de Schopenhauer, a música passou a ser para Wagner uma arte metafísica, linguagem fundamental da vontade, expressão do fundo do abismo, torna-se uma ponte para o outro mundo, para o além. A estética wagneriana passou a ser dominada pelo ascetismo e teria entrado em contradição com as posições defendidas por Wagner anteriormente.

A estética dionisíaca: arte como afirmação da vida

A compreensão dessas contradições na evolução de Wagner fez com que Nietzsche se desse conta das próprias contradições de seu pensamento pois se visava criar uma estética da afirmação e da beleza não podia baseá-la em Schopenhauer. Tanto o filósofo pessimista, quanto o autor de *Parsifal* eram tributários de uma estética passiva e abstrata. A estética schopenhauriana, segundo Nietzsche, estava fundamentada na idéia kantiana de que “o belo é o que agrada desinteressadamente”⁽⁴¹⁾. Para Nietzsche, esse princípio é incoerente pois fala da arte apenas sob o ponto de vista do espectador e não considera o artista, aquele que cria. Para esse artista-criador, a beleza é uma experiência pessoal, viva, e não pode enquadrar-se numa abstração desinteressada, numa mera contemplação. Nietzsche cita a definição de Stendhal que diz ser o belo “*une promesse de bonheur*”⁽⁴²⁾, promessa essa que poderia ser entendida como promessa de alegria, força e vigor. A noção de desinteresse só faz sentido, para Nietzsche, no que diz respeito à simplicidade do artista, à despreocupação quanto ao lucro, quanto aos ganhos materiais de seu trabalho. Em *O Crepúsculo dos ídolos*, o filósofo exprime essa idéia no seguinte aforismo: “Eis um artista como o aprecio: modesto em suas necessidades, ele só quer propriamente duas coisas – seu pão e sua

arte, *panem et circen*”⁽⁴³⁾. (*Das ist ein Künstler, wie ich Künstler liebe, bescheiden in seinen Bedürfnissen: er will eigentlich nur Zweierlei, sein Brod und seine Kunst, - panem et Circen...*) Bastar-lhe-ia assim apenas o necessário para sobreviver e a liberdade para exercer sua atividade.

Ao conceber uma estética ativa e criadora, Nietzsche afasta-se radicalmente daquilo que considerava ser a concepção schopenhauriana e kantiana da beleza. *Amor fati* é ver a beleza na necessidade das coisas, torná-las belas através da afirmação e da criação. Com esse princípio, Nietzsche selou o que havia de fundamental em sua concepção de arte e em sua concepção de Dioniso. Em todo seu contexto, essa noção se opõe à estética do sublime – trata-se de embriagar-se com a própria vida e não de transcendê-la, trata-se de amar e não de fugir. Essa perspectiva, entendida como atitude dionisiaca diante da existência, conduziu a nova abordagem de Nietzsche sobre os gregos, um povo que teria aprendido como nenhum outro a transformar a fatalidade em beleza, um povo amoroso e pleno de gratidão pela existência.

De acordo com o pensamento nietzscheano, nos dramas de Wagner não vigora essa atitude dionisiaca, não vigora esse amor, não vigora a alegria que sabe dançar sobre os abismos, não há força, não há coragem. Em *O Caso Wagner*, Nietzsche excetua apenas o *Idílio a Siegfried*⁽⁴⁴⁾ como um exemplo de saúde e nobreza. Todas as outras obras apresentariam personagens doentes, figuras empobrecidas, aniquiladas pelo destino, crucificadas. Pode-se dizer que, para Nietzsche, é como se houvesse um Cristo mascarado sob todas as personagens mais significativas de Wagner, em quase todas pulsa o problema da redenção. Senta redime o holandês, Elizabeth salva Tannhäuser, Lohengrin salva Elsa, Tristão liberta Isolda etc. Há sempre alguém a ser salvo, alguém a ser redimido e há sempre alguém que redime. Examinando-se mais detalhadamente a tragédia grega não se perceberia essa questão da redenção. De acordo com o pensamento do próprio Wagner em *Ópera e Drama*, a morte na tragédia antiga não é um sacrifício, uma aspiração, não é uma esperança mas um final, o desfecho de uma vida completa e exuberante. O compositor escreve:

“A morte era, para os gregos, uma necessidade, não somente natural, mas também moral; mas somente no

que concerne à vida, *que era em si o verdadeiro objeto de toda a concepção artística. A vida determinava, por si mesma e em sua necessidade espontânea, a morte trágica, que não era em si outra coisa senão o cessar de uma vida repleta pelo desenvolvimento de uma individualidade completa, e que era conduzida de forma a valorizar essa individualidade. Ora, para o cristão, a morte em si era o objeto; - a vida para ele não se justificava e se consagrava senão como uma preparação para a morte, como uma aspiração à morte. A mutilação do corpo físico, consciente e executada com todas as forças da vontade, o aniquilamento intencional do ser real, tal era o objeto da arte cristã.*”

(Der Tod galt dem Griechen nicht nur als eine natürliche, sondern auch sittliche Notwendigkeit, aber nur dem Leben gegenüber, welcher an sich der wirkliche Gegenstand auch aller Kunstanschauung war. Das Leben bedang aus sich, aus seiner Wirklichkeit und unwillkürlichen Notwendigkeit, den tragischen Tod, der an sich nicht anderes war als der Abschluß eines durch Entwicklung vollster Individualität erfüllten, für die Geltendmachung dieser Individualität aufgewendeten Lebens. Dem Christen war aber der Tod an sich der Gegenstand - das Leben erhielt für ihn nur Weihe und Rechtfertigung als Vorbereitung auf den Tod, als Verlangen nach dem Sterben. Die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abstreifung des sinnlichen Leibes, die absichtliche Vernichtung des wirklichen Daseins, war der Gegenstand der christlichen Kunst) ⁽⁴⁵⁾

No entendimento de Nietzsche, Wagner, ainda que tenha pensado muito em chegar a um ideal de vida forte e bela, não atingiu em sua arte o caráter afirmativo da arte grega. Era Dioniso que estava mascarado sob os múltiplos heróis trágicos e nas obras de Wagner é o nihilismo que pulsa na música e na dramaturgia e mesmo a tetralogia dos nibelungos guarda também esse ranço nihilista, um instinto que acaba por negar a vida, um cristianismo disfarçado de paganismo. Assim, a questão do aniquilamento da realidade e da mutilação do corpo físico, passa a ser, para o filósofo, contrariamente ao que o próprio Wagner pensava em *Ópera e Drama*, a característica mais essencial da obra artística wagneriana. *Parsifal*, na seqüência final, é para Nietzsche, um exemplo claro do nihilismo, da apologia da castidade cristã, do desprezo pelo corpo e pela existência terrena. Wagner passou a ser o resumo da modernidade em tudo que ela tem de cansaço e morbidez. Na introdução de *O Caso Wagner*, ele escreve:

“A minha mais marcante experiência foi uma cura, Wagner foi apenas uma das minhas doenças.

Não que eu queira mostrar-me ingrato para com essa doença. Se, nestas páginas, proclamo tão sonoramente que Wagner é nocivo, pretendo, da mesma forma, proclamar a quem é, contudo, indispensável: ao filósofo. Outros poderão, sem dúvida, passar adiante sem Wagner, mas o filósofo não é livre de ignorar Wagner (...) Onde encontraria guia melhor iniciado para o labirinto da alma moderna, psicólogo mais eloqüente do que Wagner? Através de Wagner, a modernidade fala a sua mais íntima linguagem. Quando pusermos a claro aquilo que em Wagner é bom e aquilo que é mau, quase teremos um balanço definitivo dos valores modernos. Compreendo perfeitamente que um músico possa dizer hoje: 'Abomino Wagner, mas não suporto qualquer outro músico'. Mas compreenderia também um filósofo que dissesse: 'Wagner resume a modernidade. Nada a fazer, é preciso começar por ser wagneriano'.

(Mein grösstes Erlebniss war eine Genesung. Wagner gehört bloss zu meinen Krankheiten

Nicht daß ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte. Wenn ich mit dieser Schrift den Satz aufrecht halte, daß Wagner schädlich ist, so will ich nicht weniger aufrecht halten, wem er trotzdem unentbehrlich ist – dem Philosophen. Sonst kann man vielleicht ohne Wagner auskommen: dem Philosophen aber steht es nicht frei, Wagner's zu entrathen.(...) Aber wo fände er für das Labyrinth der modernen Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelekündiger als Wagner? Durch Wagner redet die Modernität ihre intimste Sprache: sie verbirgt weder ihr Gutes, noch ihr Böses, sie hat alle Scham vor sich verlernt. Um umgekehrt: man haat beinahe eine Abrechnung über den Werth des Modernen gemacht, wenn man über Gut und Böse bei Wagner mit sich in Klaren ist. – Ich verstehe es vollkommen, wenn heut ein Musiker sagt "ich hasse Wagner, aber ich halte keine andre Musik mehr aus ". Ich würde aber auch einen Philosophen verstehen, der erkläre: "Wagner resümiert die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sei..."⁽⁴⁶⁾.

Só se pode conceber uma mudança tão violenta na avaliação de Nietzsche sobre Wagner quando se considera as mudanças nos valores estéticos nietzscheanos. Em *O Caso Wagner*, Nietzsche havia traçado uma antítese entre o tipo de personagem wagneriana e a personagem Carmem, de Bizet. Nessa última vibra uma paixão instintiva, uma fatalidade cruel totalmente contrária ao amor ideal e sacrificado de uma virgem Senta, como é o caso de *O navio fantasma* e de outras obras wagnerianas. Nietzsche irá afirmar ainda que Wagner se oporá a qualquer noção de leveza na arte, a tudo que é delicado, alegre e perfeito e abandonará, inclusive, a noção de beleza. Em tom de ironia, o filósofo escreve o que seria um possível discurso wagneriano:

– “*Meus amigos, diria Wagner, eis algumas palavras confidencialmente. É mais fácil fazer má música do que boa. Por que não? (...) A beleza tem os seus espinhos, bem o sabemos. Deixemos, pois, a beleza! Por que não, em vez dela, a grandeza, o sublime, o colossal aquilo que arrasta multidões? – E, repeti-o, é mais fácil ser colossal do que ser belo.*”

– (*Meine Freunde, würde er sagen, reden wir fünf Worte unter uns. Es ist leichter, schlechte Musik zu machen als gute. Wie? (...) Das Schöne hat seinen Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das Gigantisch, Das, was die Massen bewegt? – Und nochmals: es ist leichter, gigantisch zu sein als schön; wir wissen das..*)
(47)

E mais adiante Nietzsche continua com uma possível paródia de Wagner: “A beleza é algo difícil: guardemo-nos da beleza” (*Die Schönheit ist schwierig: hüten wir uns vor der Schönheit!*)⁽⁴⁸⁾. Nessa passagem, a antítese entre a estética do sublime e da beleza é traçada com nitidez. Tratava-se, para Nietzsche de propor uma música mais livre, mais morena, mais bela. Wagner havia-se degenerado e havia contaminado a arte. *Parsifal* era o resumo dessa degeneração onde pairava uma inviabilidade para a dança, para a alegria, para a afirmação dos sentidos. Nietzsche afirma uma impossibilidade total na música de Wagner de restaurar aquilo que na música antiga era uma necessidade imperiosa: a dança. Com a música antiga, dançava-se; com a música de Wagner não se pode fazer nada além de pairar e nadar⁽⁴⁹⁾. A música tornou-se mentirosa.

Essa subversão, a apostasia de Wagner em relação às suas antigas aspirações é apresentada de maneira contumaz por Nietzsche. No entanto, o filósofo continua insistindo na idéia de um Wagner anterior para quem a arte não era incompatível com a afirmação dos sentidos. Retomando um trecho publicado em *Para a genealogia da moral*, Nietzsche reafirma, em *Nietzsche contra Wagner*, a incoerência do compositor consigo mesmo:

“(...) o que seria um *Parsifal* tomado a sério? (...) uma apostasia e um regresso aos ideais cristãos, mórbidos e obscurantistas? Ou, finalmente, uma maneira de se negar, de se anular, proveniente de um artista que, até então, com toda a força de sua vontade, era justamente a

procura do contrário, da espiritualização e da sensualização extremas de sua arte (e não só de sua arte, como também de sua vida)? Recorde-se o entusiasmo com o qual, noutra tempo, Wagner partiu no encalço de Feuerbach. A fórmula feuerbachiana da 'sã sensualidade'; é algo que, nessa altura, entre 1830 e 1840, soava como uma frase redentora aos ouvidos de Wagner e aos de muitos alemães, era a "jovem Alemanha". Convenceu-se Wagner, no fim, do contrário? De qualquer modo, quis claramente convencer do contrário..."

(... denn was würde der ernstgemeinte Parsifal sein?... eine Apostasie und Umkehr zu christlichkrankhaften und obskurantistischen Idealen? Und zuletzt gar ein Sich-selbst-Verneinen, Sich-selbst-Durchstreichen von seiten eines Künstlers. Der bis dahin mit aller Macht seines Willens auf das Umgekehrte, auf höchste Vergeistigung und Versinnlichung seiner Kunst aus gewesen war? Und nicht nur seiner Kunst, auch seines Lebens? Man erinnere sich, wie begeistert seiner Zeit Wagner in den Fusstapfen des Philosophen Feurbach gegengen ist. Feuerbach's Wort von der "gesunden Sinnlichkeit" - das klang in den dreissiger und vierziger Jahren Wagnern glich vielen Deutschen - sie nannten sich die jungen Deutschen - wie das Wort der Erlösung. Hat er schliesslich darüber umgelernt? Da es zum Mindesten scheint, daß er zuletzt den Willen hatte, darüber umzulehren?...) ⁽⁵⁰⁾.

Notas:

- (1) Nietzsche, F *Nachgelassene Fragmente*. 1874. 32[13]. *Op.cit.* p.757
- (2) *Idem ibidem*. 32[11]p.757
- (3) *Idem ibidem*. 32[10]p.756
- (4) *Idem ibidem*. 32[15]p.759
- (5) *Idem ibidem*.
- (6) *Idem ibidem*. 32[8]p.756
- (7) *Idem ibidem*. 32[32]p.765
- (8) *Idem ibidem*. 32[52]p.770
- (9) Nietzsche, F . *Die Menschliches, allzumenschliches*. *Op.cit.* p.25
- (10) *Idem ibidem*.
- (11) *Idem ibidem*.
- (12) *Idem ibidem*. p.51
- (13) *Idem ibidem*. p.142
- (14) *Idem ibidem*. p.186
- (15) *Idem ibidem*. p.149
- (16) *Idem ibidem*. p.14
- (17) *Idem ibidem*.
- (18) *Idem ibidem*. p.15
- (19) Nietzsche, F. *Ecce Homo*. *Op.cit.* páginas 264, 278, 298
- (20) Nietzsche, F. *Die fröhliche Wissenschaft* .*Op. cit* p.521
- (21) Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já se referia à “filosofia do deus silvestre”, *Philosophie des Waldgottes*(N,F.*Die G. der T.**Op.cit.*p.36.), mas é nos escritos da maturidade que ele passa a chamar Dioniso mais precisamente de filósofo e a dizer-se seu discípulo: “Sou um discípulo do filósofo Dioniso”, *Ich bin ein Jünger des Philosophen Dionysos*.(N,F.*Ecce Homo*.*Op.cit.*p.258)
- (22) Nietzsche, F *Nachgelassene Fragmente*. 1888. 16 [32]. *Op.cit.* p.492
- (23) Nietzsche, F *Ecce Homo*. Warum ich ein Schicksal bin. *Op. cit* p.374
- (24) Um outro dado na ilustração desse conflito pode ser acrescentado através da presença simbólica de Cosima Wagner no pensamento de Nietzsche. No artigo “Noch Einmal Ariadne”, publicado em 1996, Jörg Salaquarda analisa a figura de Cosima como uma representação de Ariadne no sentido de que as afirmações aparentemente delirantes que Nietzsche fez a respeito dela ,no início do seu esgotamento intelectual, não deveriam ser entendidas apenas no âmbito biográfico. Salaquarda entende que Cosima representava uma serva do ideal Wagneriano e Nietzsche, identificando-se com Dioniso, desejava-a simbolicamente como uma aliada contra Wagner. O próprio Wagner sendo estilizado nesse conflito como Teseu perdendo sua mulher para Dioniso.(Ver Salaquarda, Jörg. *Noch Einmal Ariadne. Nietzsche-Studien. Op.cit.* Band 25, 1996.p.99 a 125)
- (25) Nietzsche, F. *Ecce Homo*. *Op.cit.* p.274
- (26) “Sou tanto quanto Wagner um filho dessa época, quer dizer, um décadent: mas eu compreendi isso e lutei contra isso. O filósofo em mim resistiu. “Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein décadent: nur daß ich das begriff, nur daß ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen”. Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Op.cit.* Vorwort p.11
- (27) *Idem, ibidem*. . p.16
- (28) *Idem, ibidem* p.17
- (29) Nietzsche, F. *Nietzsche gegen Wagner. Op.cit.* Wohin Wagner gehört.p.428
- (30) Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Op. cit* .p.34. Segundo Adorno, a mitologia em Wagner tornou-se uma mitologização, uma transfiguração de relações burguesas não elucidadas, transfiguração essa que leva ao conformismo e corrobora a ideologia burguesa. Cf. Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner. Op.cit.* p.173 a 175.
- (31) Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Op. cit* p.51
- (32) *Idem ibidem* p.36
- (33) Nietzsche, F. *Die fröhliche Wissenschaft* .*Op. cit* p.436
- (34) Nietzsche, F. *Nietzsche contra Wagner*. Wie ich von Wagner loskam. *Op. cit* p.432
- (35) *Idem ibidem*. Epilog. p.438
- (36) Nietzsche, F. *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: Was bedeuten asketische Ideale?* *Op.cit.* p.340
- (37) *Idem, ibidem*.
- (38) *Idem, ibidem*. p.344
- (39) *Idem, ibidem*. p.342
- (40) *Idem, ibidem*. p.345
- (41) *Idem, ibidem*. p.347
- (42) *Idem ibidem*.

(43) Nietzsche, F. *Götzen – Dämmerung*. *Op.cit.* p.61

(44) Nietzsche, F. *Nietzsche contra Wagner*. *Op.cit.* Intermezzo.p.420

(45) Wagner, Richard. *Oper und Drama*. *Op.cit.* p.167 e 168. Considerando essas idéias de Wagner, podemos dizer que, na tragédia grega, figuras como Édipo e Antígona ,entre outros personagens, não visariam à salvação de ninguém, mas à realização completa de si mesmos, do seu próprio destino com tudo que havia nele de brandura e terror. A meu ver , o único caso em que parece se refletir mais propriamente algo como um sacrifício é o caso de Prometeu, no entanto, o sacrifício de Prometeu pelos homens é um desejo de libertá-los e enriquecê-los com o fogo para que vivam intensamente a experiência terrena. Prometeu não se sacrifica por um outro mundo, não defende o além, mas a terra.

(46) Nietzsche, F. *Der Fall Wagner*. Vorwort .*Op.cit.* p.12

(47) *Idem, ibidem.* p.23

(48) *Idem, ibidem.*

(49) Nietzsche, F. *Nietzsche contra Wagner*. *Op.cit.* Wagner als Gefahr.p.422

(50) *Idem, ibidem.* Wagner als Apostel der Keuschheit. p.431

CONCLUSÃO

Nossa conclusão, a partir dos estudos apresentados nessa tese, é a de que um vínculo entre Wagner e os gregos ainda teria sentido, na ótica nietzscheana, quando se considera a primeira época do pensamento do compositor, uma época que seria mais sã, mais alegre, mais viva, época influenciada sobretudo por Feuerbach e pelas revoluções sociais da metade do século XIX.

Falar de Nietzsche, Wagner e os gregos é trazer à tona uma interpretação da Grécia cuja fecundidade mantém-se acesa até os dias de hoje. Falar de Nietzsche contra Wagner é investigar como o próprio Nietzsche reinterpreto suas posições e as recriou no sentido de uma cultura do futuro, de uma cultura mais nobre, mais forte, mais rica.

Foi sobre um olhar vigoroso para a ancestralidade grega que o pensamento de Nietzsche se formou e o próprio Wagner, apesar das ambigüidades e contradições, foi um intérprete iluminado dessa cultura. No século XIX, a contribuição da Grécia para a posteridade se vinculou sobretudo à obra desses dois homens que, apesar de sua acidentada relação, ligaram-se definitivamente um ao outro e à “época trágica dos gregos”.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE NIETZSCHE

Os estudos foram feitos a partir da edição alemã *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, organizada por G. Colli e M. Montinari, Berlin, New York, Walter de Gruyter & Co, 1988, e *Briefwechsel*, *Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli e M. Montinari, Berlin, New York, 1975.

Como auxílio para as traduções, recorreremos à edição francesa *Oeuvres philosophiques complètes*, org. por G. Colli e M. Montinari, editada em Paris pela Gallimard.

OBRAS DE WAGNER

Os textos de Wagner foram consultados a partir da edição *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, organizada por Dieter Borchmeyer. Insel, Frankfurt am Main, 1983. Todos os textos teóricos foram citados a partir dessa edição, com exceção de *Ópera e Drama*, *Carta sobre a música*, de um prefácio feito à segunda edição de *Ópera e Drama* e do ensaio *O judaísmo na música*.

Os textos não citados a partir da edição de Dieter Borchmeyer são os seguintes: *Oper und Drama*. Herausgegeben von Klaus Kropfinger. Stuttgart, Reclam, 1994. "Lettre sur la Musique" in *Une communication à mes amis*. Trad. Jean Launay. Paris, Mercure de France, 1976. p.161 a 233. *Opera et Drame*. Dedicace à la seconde édition. Trad. J.G. Prod'homme et D.F.Holl. Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1982.

Consultamos ainda as seguintes traduções: *Le judaïsme dans la musique*. J. Sannes, Bruxelles, 1869. *L'oeuvre d'art de l'avenir*. Trad. J.-G. Prod'homme. Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1982. E a obra teórica de Wagner editada em 13 volumes: *Oeuvres en prose*. Trad. J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhoue. Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1976.

A autobiografia de Wagner, *Mein Leben*, foi consultada na edição estabelecida por Martin Gregor-Dellin, München: P. List, 1963. Consultamos também a tradução em espanhol: *Mi vida*. Trad. Juan C. Foix. Buenos Aires, Editiones Siglo Veinte, 1946. Além da tradução francesa: *Ma vie*. Trad. et notes Martial Hulot avec la collaboration de Christiane et Melchior de Lisle. Éditions Buchet/Chastel. Paris, 1978.

Os libretos de óperas foram consultados nas seguintes edições: Edição bilingue alemão-italiano, aos cuidados de Guido Manacorda. Firenzi, G.C.Sansoni, 1935 e Edição bilingue francês-alemão. Trad. Jean d'Arièges et all. Paris, Flammarion, 1994.

SOBRE NIETZSCHE

- Andler, Charles. *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, 3 vol. Paris, Gallimard, 1958.
- Andreas-Salomé, Lou. *Nietzsche em Suas Obras*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- Barrenechea, Miguel Angel de; Pimenta, Olímpio José Pimenta Neto.(orgs). *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro, 7 Letras/UFOP, 1999.
- _____; Feitosa, Charles.(orgs). *Assim Falou Nietzsche II. Memória e tragédia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.
- _____. *Nietzsche e a liberdade*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.
- _____; Casa Nova, Marco Antonio; Dias, Rosa; Feitosa, Charles.(orgs). *Assim Falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.
- Ansell – Pearson, Keith. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli, Consultoria, Fernando Salis. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- Bataille, Georges. *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1945.
- Beaufret, Jean. "Heidegger et Nietzsche - le concept de valeur" in *Nietzsche, Cahiers Royaumont*, Paris, Ed. de Minuit.
- Bellaige, C. "L'évolution musicale de Nietzsche" in *Revue de deux mondes*, Paris, 1905.
- Berlowitz, Béatrice. "L'homme sans mélodie" in *Cahier Renaud Barrault*. Paris, Gallimard, 1974.
- Bianquis, Généviève. *Nietzsche devant ses contemporaines*. Paris, Éditions du Rocher, 1959.
- Blondel, Éric. *Nietzsche, le corps et la culture*. Paris, PUF, 1986.
- Boudot, Pierre. *Nietzsche – la momie et le musicien*. Lyon (France), Éd. Jacques-Marie Laffont et associés, 1981.
- Boyer, Alain. *et al. Por que não somos nietzscheanos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo, Ensaio, 1993.
- Bruse, Klaus-Detlef. "Die griechische Tragödie als 'Gesamkunstwerk'-Anmerkungen zu den Musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche" in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Band 13. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1984. p.156-176.
- Camus, Albert. "Nietzsche et le nihilisme" in *Temps modernes*, VII (1951) 193-208.
- Colli, Giorgio. *Après Nietzsche*. Paris, Montpellier, Édition de l'éclat, 1987.
- _____. *Écrits sur Nietzsche*. Trad. de l'italien par Patricia Farazzi. Paris, éditions de l'Éclat, 1996.
- Commengé, Beatrice. *La Danse de Nietzsche*. Paris. Gallimard, 1988.
- Deuleze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF, 1988.
- Dias, Rosa Maria. *Nietzsche Educador*. São Paulo, Editora Scipione, 1991.
- _____. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- _____. "A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia" in *Cadernos Nietzsche*. n.3, São Paulo, 1997. p.7-21.
- Dixsaut, Monique(org). *Querelle autour de "La naissance de la tragédie"*. Écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-

- Möllendorff, Richard et Cosima Wagner. Trad. Michèle Cohen-Halimi, Hélène Poitevin et Max Marcuzzi. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1995.
- Ferraz, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- _____. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- Fink, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*. Trad. H. Hildembrand et A. Lindenberg. Paris, Les éditions de Minuit, 1965.
- Fogel, Gilvan. *Nietzsche e a Arte*. Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx: Theatrum philosophicum*. Porto, Anagrama.
- Frezzatti, Wilson Antonio. *Nietzsche contra Darwin*. São Paulo, Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2001.
- _____. "Nietzsche, A Genealogia e a História" in *Microfísica do Poder*, org. por Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979: 24-50.
- Giacóia, Oswaldo. "Filosofia de Cultura e Escrita da História" in *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro. PUC, setembro de 1990, nº 3: 24-50.
- _____. *O Anticristo e o Romance Russo*. Primeira Versão. Campinas, SP. IFCH / UNICAMP. Julho 1994.
- _____. *Labirintos da alma*. Campinas, Unicamp, 1997.
- _____. "O Platão de Nietzsche, O Nietzsche de Platão." in *Cadernos Nietzsche*. n.3, São Paulo, 1997. p.23-36
- Graf, Max. *Le cas Nietzsche-Wagner*. Trad. do alemão por François Dachet e Marc Dorner Paris, Buchet-Chastel, 1999.
- Granier, Jean. *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*. Paris, Sevil, 1966.
- Granier, Jean. *Nietzsche*. Paris, PUF, 1985.
- Guimarães, Carol Gubernikoff. "Nietzsche e a Música". *Por que Nietzsche?* Org. por Carlos Henrique Escobar, Rio de Janeiro, Ed. Achiamé, 1990: 90-102.
- Günster, Eugen. *Nietzsche und die Musik*, Munich, Max Hueber, 1929.
- Habermas, Jürgen. *Sobre Nietzsche y otros ensayos*. Madrid, Teorema, 1982.
- Halévy, Daniel. *Nietzsche, uma Biografia*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Campus, 1989.
- Heckel, Karl. *Nietzsche*, Leipzig, 1922.
- Heftrich, Eckhard. "Nietzsches 'Tristan'." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Band 14. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1985. p.22-34.
- Heidegger, Martin. "Qui est le Zarathustra de Nietzsche?" in *Essais et Conférences*. Trad. André Préau. Paris, Gallimard, 1958.
- _____. *Nietzsche*. Trad. Pierre Klossowski. 2 vl, Paris, Gallimard, 1971.
- Kropfinger, Klaus. "Wagners Musikbegriff und Nietzsches 'Geist der Musik'." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter. *Nietzsche: metafísica e niilismo*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.
- Lauter, Heinz Wenzel. Band 14. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1985. p.1-12

- Hollinrake, Roger. *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- Janz, Curt Paul. *Die Briefe Friedrich Nietzsches*. Textprobleme und ihre Bedeutung für Biographie und Doxographie. Zurich, Editio Academica, 1972.
- _____. "Die tödtliche Beleidigung." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Band 4. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1975. p.263-278.
- _____. *Nietzsche Biographie*, 3 vol., Trad. de Marc B. Launay, Violette Queuniet, Pierre Rusch, Maral Ulubeyan.. Paris, Gallimard, 1984-85.
- Jaspers, Karl. *Nietzsche et le christianisme*. Trad. Jeanne Hersch. Paris, Les éd. de Minuit, 1949.
- Jaspers, Karl. *Nietzsche*. Trad. Jean Wahl. Paris, Gallimard, 1950.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1965.
- Kossovitch, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo, Ática, 1979.
- Kofman, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris, Payot, 1973.
- _____. *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris. Union Générale d'Éditions, 1979.
- Lasserre, Pierre. *Les idées de Nietzsche sur la musique*. Paris, Libraire Garnier Frères, 1907.
- Lins, Daniel. Sylvio de Sousa Gadelha Couto e Alexandre Veras (Coordenadores). *Nietzsche e Deleuze. Intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.
- Lebrun, Gérard. *O Averso da Dialética, Hegel à luz de Nietzsche*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Lopes, Rogério Antonio. *Elementos de retórica na obra de Nietzsche*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 1999.
- Löwith, Karl. *De Hegel à Nietzsche*. Trad. Rémi Laureillard. Paris, Gallimard, 1969.
- Machado, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1984.
- _____. *Zarathustra, tragédia nietzscheana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- Mann, Heinrich. *O Pensamento Vivo de Nietzsche*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Martins Editora, 1965.
- Marton, Scarlet. *Nietzsche Hoje?* Colóquio de Ceresy. Org. por Scarlet Marton. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Nietzsche: Das Forças Cóslicas aos Valores Humanos*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. "Nietzsche e Hegel, leitores de Heráclito." in *Discurso*, São Paulo, Revista do Departamento de filosofia da USP n.21, 1993. p. 31-51.
- _____. "L'éternel retour du même: thèse cosmologique ou impératif éthique?" in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Band 25. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1996. p.42-63.
- _____. "Nietzsche e a celebração da vida." in *Cadernos Nietzsche*. n.2, São Paulo, 1997. p.7-15.
- _____. "Décadence, um diagnóstico sem terapêutica." in *Cadernos*

Nietzsche.n.6,São Paulo,1999.p.3-9.

_____. *Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo, Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.

Montinari, Mazzino. *La volonté de puissance n'existe pas*. Trad. de l'italien par Patricia Farazzi. Paris, Ed.de l'Eclat, 1996.

_____. Friedrich Nietzsche: eine Einführung. Trad. do italiano por Renate Müller-Buck. Berlin ;New York, de Gruyter, 1991.

_____. "Nietzsche und Wagner vor hundert Jahren." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel.Band 7. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1978.p.288-302.

_____. "Nietzsche-Wagner in Sommer 1878." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel.Band 14. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1985.p.13-21.

Müller-Lauter, Wolfgang. "Décadence artística enquanto *décadence* fisiológica.A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner." in *Cadernos Nietzsche*.n.6,São Paulo,1999. p.11-30.

_____. Müller-Lauter, Wolfgang. *Nietzsche. Physiologie de la volonté de puissance*. Trad. Jeanne Champeaux. Paris, Editions Allia, 1998.

Nascimento, Miguel Antonio do. "Nietzsche e a arte." in *Problemata*. João Pessoa, UFPb,1998. p.61-84.

_____. "O trágico, a moral, o fundamento." in *Cadernos Nietzsche*.n.4,São Paulo,1998.p.35-50.

Ôkochi, Ryôgi. "Nietzsches *amor fati* im Lichte von Karma des Buddhismus" in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel.Band 1. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1972.p.36-94.

Orlandi, Luiz B.L. "Nietzsche na univocidade deleuzeana" in *Nietzsche e Deleuze. Intensidade e paixão*.Coord. Daniel Lins, Sylvio de Souza Gadelha Couto e Alexandre Veras. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza,CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado,2000.

_____. "Marginando a leitura deleuzeana do trágico em Nietzsche". (Inédito)

Pimenta, Olímpio José Neto. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte, Ed.UFMG,1999.

_____. *Razão e conhecimento em Descartes e Nietzsche*. Belo Horizonte, Ed.UFMG,2000.

Rosset, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

Safranski, Rüdiger. *Nietzsche. Biografia de uma tragédia*.Trad. Lya Luft. São Paulo:Geração Editorial. 2001.

Salaquarda, Jörg. "Noch einmal *Ariadne*: die Rolle Cosima Wagners in Nietzsches literarisches Rollenspiel" in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel.Band 25. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1996.p.99-125.

_____. "A concepção básica de Zaratustra." in *Cadernos Nietzsche*.n.2,São Paulo,1997.p.17-39.

_____. "A última fase do surgimento de *A gaia ciência*." in *Cadernos*

- Nietzsche*.n.6,São Paulo,1999.p.75-93
- Schlechta, Karl. *Le cas Nietzsche*. Trad. André Coeuroy. Paris, Gallimard, 1997.
- Simmel, George. *Schopenhauer y Nietzsche*, Madrid, Francisco Beltrán, 1963.
- Spenlé, Jean Edouard. *Nietzsche éducateur*. Genève, Fondation Marie Gretler, 1944.
- Riedel, Manfred. "Ein Seitenstück zur 'Geburt der Tragödie'." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Band 24. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1985.p.95. p.45-61.
- Türke, Christoph. *O Louco: Nietzsche e a mania da razão*. Trad. Antonio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo, Vozes, 1993.
- Vermeil, Edmond. "Nietzsche et l'art wagnérien." in la *Revue des Lettres Modernes*, Paris, n° 76-77, 1962-63: 39-45.
- Villany, Arnaud. "Physique et musique." in *Nouvelle Lectures de Nietzsche*. Lausanne,Suisse, Éd. l'age d'homme, 1985: 81-91.
- Wahl, Jean. *La pensée philosophique de Nietzsche des années 1885-1888*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- Witte, Erich. *Das Problem des Tragischen bei Nietzsche*, Halle a.s., 1904.

SOBRE WAGNER

- Adorno, Theodor. *Essai sur Wagner*. Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenbert. Paris. Gallimard, 1966.
- Arnoux, Alexandre. *Rencontres avec Richard Wagner*. Paris, Bernard Grasset Éditeur, 1927.
- Barthou, Louis. *La vie amoureuse de Richard Wagner*. Paris, Flammarion, 1935.
- Baudelaire, Charles. *Richard Wagner e "Tannhäuser" em Paris*. Edição bilíngue. Trad. Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo, EDUSP, 1990.
- Beaufils, Marcel et all. *Richard Wagner*. s.l. Hachete, 1962.
- _____. *Wagner et le wagnérisme*. Paris, Aubier, 1946.
- Bergfeld, Joachim. *Wagners Werk und unsere Zeit*. Berlim, Wunsiedel, 1963.
- Berton, Jean-Claude. *Richard Wagner, poète et penseur*. Paris, Mercure de France, 1931.
- Borchmeyer, Dieter; Salaquarda, Jörg (hrsg). *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verl, 1994.
- Bourgeois, Jacques. *Richard Wagner*. Paris, 1959.
- Caznók, Yara Borges; Neto, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: ecos nietzscheanos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- Chailley, Jacques. *Parsifal. Ópera iniciática*. Paris, 1980.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth. *Schriften für und gegen Wagner*. Leipzig, 1924.
- Fricke, Richard. *"Bayreuth vor dreissig jahren"*, Dresden, 1906.
- Gabriel, Francis. *Richard Wagner: le chant del 'incoscient*. Paris: Antropos, 1998.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner*. Fayard, Paris, 1981.

- _____. *Richard Wagner au jour le jour*. Trad. Raymond Barthe. Paris, Gallimard, 1976.
- Griesser, Luitpold. *Nietzsche und Wagner. Neue Beiträge zur Geschichte und Psychologie inder Freundschaft*. Viena, 1923.
- Hilderbrandt, Kurt. *Wagner und Nietzsche. Ihr Kampf gegen das neunzehnte Jahrhundert*, Breslau, 1924.
- Harewood, Conde de. (org.) *Kobbé- o livro completo da ópera*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1991.
- Hollinrake, Roger. "Wagner and Nietzsche: the triumphlied episode." in *Nietzsche-Studien*. Herausgegeben von Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel. Band 2. Berlin/ New York. Walter de Gruyter, 1973. p.196-201.
- Hundek, Franz Peter. *Die Tyrranei der Musik - Nietzsches Wertung des wagnesischen Musikdramas*. Berlin, Königshausen & Neuman, 1989.
- Lichtenberger, Henri. *Richard Wagner, Poète et Penseur*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1911.
- Katz, Jacob. *Wagner et la question juive*. Trad. de l'allemand par Pierre Rusch. Paris: Hachette, 1986.
- Maia - Flickinger, Muriel. "Wagner-Schopenhauer; a metafísica de 'O anel dos Nibelungos'." in *Veritas*, Porto Alegre, nº 164, 1996. p. 691-714.
- Matter, Jean. "Nietzsche contre Wagner." in *Études Nietzscheennes*, setembro de 1948. p.36-41.
- Millington, Barry. [organização]. *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.
- Müller, Ulrich und Peter Wapnewski(org). *Wagner-Handbuch*. Stuttgart, Kröner, 1986.
- Oliveira, Almir de. *O Parsifal de Wagner*. Juiz de Fora-MG, Instituto Cultural São Tomás de Aquino, 1977.
- Sans, Édouard, *Richard Wagner et la pensée schopenhaurienne*. Paris, Gallimard, 1969.
- Schneider, Marcel. *Opus 86 – Wagner*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- Tolstói, Leon. "Níbelungen-Ring' de Wagner: um tipo de arte contrafeita. O seu sucesso e as razões para isso." in *O que é arte?* Capítulo XIII: Trad. Yolanda Steild de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994. p103-111.
- Wagner, Cosima. *Die Tagebücher - 2 vol.*. Org. por M. Gregor-Dellin e D. Mack, Munique, 1976.
- _____. *Journal*. 4vol. Trad. Michel-François Demet. Paris, Gallimard, 1977.

LITERATURA GREGA E SOBRE A GRÉCIA

- Alexandria, Paladas. *Epigramas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Nova Alexandria, 1992.
- Aristófanes. *Comedias Completas*. Trad. Juan Xuriguera. Barcelona, Editorial Iberia, 1957.
- Aristóteles. *Obras*. Madrid. Aguillar, 1977.
- Allègre, F. *Sophocle. Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*. Paris, 1905.
- Brun, Jean. *Empédocle ou le philosophe de l'amour et de la haine*. Paris, Seghers, 1966.
- _____. *Héraclite ou le philosophe de l'éternel retour*. Paris, Seghers, 1965.
- Bellessort, A. *Athènes et son théâtre*. Paris, 1934.
- Benoit, Hector. *Sócrates e o nascimento da razão negativa*. Coleção Logos. São Paulo, Moderna, 1996.
- Bonkdard, A. *La tragédie et l'homme. Études sur le drame antique*. Neuchâtel, 1951.
- Bucholz, E. *Die homerische psychologie und Ethik*, Leipzig, 1885.
- Burckhardt, Jacob. *História de la cultura grega*. Trad. A. Tovar. Madrid, 1934.
- Burket, Walter. *Antigos cultos de mistério*. trad. Denise Bottman. São Paulo, Edusp, 1991.
- Butaye, D. "L'idéal de l' "arete" dans les tragédies de Sophocle" in *Revue des études classiques*, XXXII, n° 4, 1964.
- Châtelet, François. *Platão*. Trad. Souza Dias. Porto, Rés.
- _____. *História de Filosofia*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973. 8v.
- Detienne, Marcel. *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- _____. *La mythologie des aromates on Grèce*. Paris, Gallimard, 1972.
- _____. *L'invention de la mythologie*. Paris, Gallimard, 1981.
- _____. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- _____. *A escrita de Orfeu*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- Dirmeyer, F. *Der mythos von König Oedipus*, Berlin, 1964.
- Eschyle. *Tragédies*. texto grego e tradução francesa. 2 tomos. Paris, Les Belles Lettres, 1984-1993.
- Ésquilo. *Oréstia, Agaménon, Coéforas, Eumênides*, Braga. Liv Cruz, 1948.
- Ésquilo. *As suplicantes e Prometeu acorrentado*. Petrópolis, Vozes, 1967.
- Eurípedes, *Alceste, Andrômaca, Ion, As Bacantes*. Lisboa, verbo, 1973.
- Eurípedes. *Tragédias*. Barcelona, Ed. Alma Mater, 1966, 2v.
- Euripide, *Tragédies, texto grego e tradução francesa*. 7 tomos, Paris, Les Belles Lettres, 1976-1983.
- Finley, M. I. *Os Gregos Antigos*. Trad. Artur Mourão. Lisboa, Edições 70, 1989.
- Flaceliève, R. *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Péricles*, Paris, 1959.
- Freire, Antonio. *Conceito de Moira na tragédia antiga*. Braga, Liv Auz, 1969.

- Garbini, Giovanni. *Mundo Antigo*. s.l., Exped, 1979.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Cattoli. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Gobry, Ivan. *Pythagore ou la naissance de la philosophie*. Paris, Seghers, 1973.
- Homero. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1962.
- _____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 4ed. São Paulo, Melhoramentos, 1962.
- Jaeger, Werner. *Paidéia*. trad. Artur M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- Janicaud, Dominique, *Hegel et le destin de la Grèce*, Vrim, Paris, 1975.
- Kirk, G.S. e Raven, I.E., *Os filósofos pré-socráticos*. trad. Carlos Alberto Fonseca, Beatriz Barbosa, Maria Adelaide Pegado. 2ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- Leski, Albin. *A tragédia grega*. trad. I. Grinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Maire, Gaston. *Platão*. Trad. Rui Pacheco. Lisboa, Edições 70, 1986.
- Mondolfo, Rodolfo. *O Pensamento Antigo*. Trad. Lycurgo Gomes da Motta. São Paulo, Editora Mestre Lou, 1971.
- Pereira, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.
- Platão. *A República*. Trad. Maria Helena das R. Pereira. 6.ed. , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Platão. *Obras Completas*, trad. M. Araujo et all., Madrid, Aguilar, 1990.
- Pinsent, John. *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*. São Paulo, Melhoramentos, 1969.
- Robertson, Martin. *Uma Breve História da Arte Grega*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- Rosenfeld, Anatal. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- Ross, W. D. *Aristóteles*. trad. Diego F. Pró. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1957.
- Sardi, Sérgio Augusto. *"Diálogo" e dialética em Platão*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1995.
- Schwiller, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo, Heider, 1964.
- Sissa, Giulia e Detienne, Marcel. *Os deuses gregos*. Trad. Rosa Maria Boaventura, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Sophocle, *Tragédies*, texto grego e tradução francesa 3 tomos, Paris, ed. Les Belles Lettres.
- Sofócles, *Tragédias: Antígona, Electra*. Barcelona. Alma Mater, 1965.
- _____. *Tragédias*. Madrid, Ed. Hernando, 1943.
- _____. *Tragédias do ciclo tebano. Rei Édipo, Édipo em Colono, Antígona*. Lisboa, Sá da Costa, 1957.
- Souza, José Cavalcanti et al.(Org. e trad.). *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. 2ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- Strong, Donald E. *Antiguidade Clássica*. s.l., Exped, 1979.
- Vernan, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. 7.ed. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1992.
- _____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas-SP, Papirus, 1992.

OUTRAS OBRAS:

- Astrada, Arturo García. *Tiempo y Eternidad*. Editorial Gredos, Madrid, 1971.
- Bakunin, Michail. *Staatlichkeit und Anarchie und andere Schriften*. Herausgegeben von Horst Stuke. Frankfurt/M-Berlin-Wien, Ullstein GmbH, 1972.
- Bréhier, Émile. *Histoire de la philosophie. Le XIX^e siècle*. Paris, PUF, 1968.
- Bréhier, Émile. *Schelling*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1912.
- Burke, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP, Papirus; Editora da Unicamp, 1993.
- Cresson, André. *Schopenhauer, sa vie et son oeuvre*. Paris, PUF, 1948.
- Duncan, Isadora. *Minha Vida*. Trad. Gastão Cruis. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- Feuerbach, Ludwig. *Preleções sobre a essência da religião*. Trad. José da Silva Brandão, Campinas, SP, Papirus, 1989.
- Giles, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo, EPU, 1975. p.53-125.
- Götz, Friedrich. *Peter Gast, der Mensch, der Künstler, der Gelehrte*. Annaberg. 1934.
- Hegel, Georg; Wilhelm Friedrich. *Estética: a Idéia e o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- Hubschers, Arthur. *Von der Aktualität Schopenhauers*. Frankfurt, Waldermar Kamer, 1972.
- Huisman, Denis. *A Estética*. Trad. Maria Luisa São Mamede. Lisboa, Edições 70, 1984.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en le arte*. Barcelona, Barral: Labor, 1986.
- Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. Jean-Luc Nancy. *O mito nazista*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. Iluminuras: São Paulo, 2002.
- Mann, Thomas. *O Pensamento Vivo de Schopenhauer*. Trad. Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo, Martins Editora, 1965.
- Philonenko, Alexis. *Schopenhauer: une philosophie de la tragédie*. Paris, J. Vrin, 1980.
- Quintás, Alfonso López. *Estética*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, Vozes, 1993.
- Rabenhorst, Eduardo Ramalho. *Hegel e o Caráter Passado da Arte*. Dissertação de Mestrado, UFPB, João Pessoa, Departamento de Filosofia, 1991.
- Rosset, Clement. *L'esthétique de Schopenhauer*. Paris, PUF, 1969.
- Ruyssen, Theodore. *Schopenhauer*. Paris, Alcan, 1911.
- Schopenhauer, Arthur. *O mundo como vontade e representação, III pt.; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paraliponema, cap. V, VIII, XII, XIV*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia mello e Oliveira Cacciola. São Paulo, Abril Cultural, 1985.
- _____. *Sobre a filosofia universitária*. Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola, Márcio Suzuki. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- Safranski, Rüdiger; Hildedrand, Hans. *Schopenhauer et les années folles de la*

philosophie: une biographie. Paris, PUF, 1990.

Schelling, F.W.J. *Filosofia del arte*. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires, Editorial Nova, 1949.

Schiller, Friedrich. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo, EPU, 1991.

Seligmann-Silva, Márcio. *Ler o livro do mundo*. FAPESP/Iluminuras. São Paulo: 1999.

Teysse, Bernard. *L'esthétique de Hegel*. Paris, PUF, 1958.

Tolstói, Leon. *O que é arte?* Trad. Yolanda Steidl de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo, Experimento, 1994.

Waismann, A. *Cinco Lecciones sobre la Estetica de Schopenhauer*. Instituto de Humanidades, 1942.

CRONOLOGIA WAGNER-NIETZSCHE *

- 1813 - Nascimento de Wagner em Leipzig, em 22 de maio.
 1829 - Primeiras composições wagnerianas.
 1834 - Primeiras produções teóricas de Wagner.
 1836 - Estréia de *A proibição de Amar*, em Magdeburg. Casamento do compositor com a atriz Minna Planer.
 1837- Nascimento de Cosima Liszt.
 1839- Wagner se afasta da vida musical na Alemanha e muda-se para Paris.
 1842- Retorno à Alemanha. Estréia de *Rienzi* em Dresden.
 1843- Também em Dresden, acontece a estréia de *O navio fantasma*.
 1844 - Nascimento de Nietzsche em Röcken, em 15 de outubro.
 1845 - Estréia de *Tannhäuser* em Dresden.
 1848 - Rebelião em Paris.
 1849 - Rebelião em Dresden. O compositor escreve o ensaio *A arte e a revolução*. Início do exílio político.
 1850 - Estréia de *Lohengrin*, em Weimar. Wagner trabalha nos escritos *Ópera e Drama e Obra de arte do futuro*(dedicado a Feuerbach), publicados em 1851.
 1851- Escreve *Uma comunicação a meus amigos*. Começa os esboços de *A Valquíria* e *O ouro do Reno*.
 1854 - Conhece a filosofia de Schopenhauer e concebe *Tristão e Isolda*.
 1857- Concepção de *Parsifal*.
 1859- Wagner retorna à Paris onde fica até 1861.
 1861 – Apresentação de *Tannhäuser* em Paris.
 1863 - O compositor inicia o romance com Cosima von Bülow.
 1864- Ludwig II, então com 18 anos, assume o reinado da Baviera e passa a proteger Wagner.
 1865- Estréia de *Tristão e Isolda* em Munique. Wagner começa a ditar a autobiografia para Cosima. Nietzsche descobre o pensamento de Schopenhauer.
 1868- O compositor conhece Nietzsche, em Leipzig, e consolida sua vida conjugal com Cosima, em Tribschen.
 1869- Nietzsche, agora professor na Universidade da Basileia, passa a visitar Wagner freqüentemente. Durante o Natal, o compositor lê *Parsifal* para o jovem amigo.
 1870- Wagner escreve o ensaio sobre Beethoven
 1872- Publicação de *O nascimento da tragédia*, em janeiro. Série de polêmicas sobre o livro.. Em 22 de maio, é lançada a pedra fundamental do teatro de Bayreuth. Em junho, Wagner publica uma carta aberta a Nietzsche.
 1873- Desde 1872, Nietzsche vinha escrevendo sobre os filósofos da época trágica.
 1874- Primeiras anotações críticas de Nietzsche em relação a Wagner.
 1876- Festival de Bayreuth, em agosto. Publicação do texto *Richard Wagner em Bayreuth*.
 1878- Wagner envia para Nietzsche o texto de *Parsifal*. Nietzsche publica *Humano, demasiado humano*.
 1879- Nietzsche é aposentado por enfermidade e passa a viver como viajante.
 1880- Trabalha em *Aurora*.
 1881- Primeira idéia de Nietzsche sobre o eterno retorno.
 1882- Escreve *A gaia ciência*.Estréia de *Parsifal*.
 1883- Wagner morre em Veneza, em 13 de fevereiro.
 1886- Nietzsche escreve *Para além de bem e mal*.
 1887- Escreve *Para a genealogia da moral*.
 1888- Trabalha em *O anticristo*, *Crepúsculo dos Ídolos*, *O caso Wagner* e *Ecce Homo*.
 1889- No início do ano, o filósofo adoece radicalmente e termina sua atividade intelectual.
 1900- Nietzsche morre em Weimar, em 25 de agosto.

*

(os dados para essa cronologia tiveram como fonte os seguintes livros: *Wagner, um compêndio*.org.Barry Millington. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,1995; e *Nietzsche. Biografia de uma tragédia*.Safranski, Rüdiger. Trad. Lya Luft. São Paulo:Geração Editorial. 2001.)