

# ***Povos e Pátrias:* Wagner e a política**

Henry Burnett\*

**Resumo:** Este ensaio se constitui numa tentativa de interpretação das relações da música de Wagner com a política alemã, tais como Nietzsche as sugeriu na seção “povos e pátrias” de *Para além de bem e mal*.

**Palavras-chave:** arte – música – política – Wagner

*Para além do bem e do mal* não possui os elementos necessários para ser tratado como um livro que dê continuidade à linha de pensamento estético-musical traçada entre obras como *O nascimento da tragédia* (1871) e *O caso Wagner* (1888), embora já se encontre cronologicamente situado na chamada terceira fase, onde Nietzsche teria desenvolvido sua estética final, destilada com muita intensidade no interior dos fragmentos póstumos. Apesar disso, os aforismos sobre a arte no interior do livro possuem grande importância para uma interpretação ampla do papel da música em sua obra, pois condensam suas idéias a este respeito num momento em que seus esforços estavam voltados para a constituição de sua doutrina da *vontade de potência*, momento extremamente grave de seu percurso e onde os temas do *niilismo* e do *eterno retorno* são constantemente focados. Este ensaio se constitui numa tentativa de interpretação

\* Doutor em Filosofia/Unicamp.

das relações da música de Wagner com a política alemã, tais como Nietzsche as sugeriu na seção “Povos e pátrias” de *Para além de bem e mal*.

Temos, de início, um primeiro enigma a decifrar, na seção 240 do capítulo *povos e pátrias*, onde estão reunidos grande parte dos aforismos ligados à música: “Ouvi, novamente pela primeira vez, a abertura de Wagner para os *Mestres Cantores*” (JGB/BM § 240). O que sugere esse falso paradoxo? A obra mencionada remete a um momento muito significativo, pois foi através de sua *abertura*, e a de *Tristão e Isolda*,<sup>1</sup> que Nietzsche, digamos, converteu-se ao wagnerismo quando jovem, como testemunha a carta escrita a Erwin Rodhe no mesmo dia da primeira audição, 27 de outubro de 1868: “Hoje à noite estive no Euterpe, que começou seus concertos de inverno e me fortaleci tanto com a introdução à *Tristão e Isolda* quanto com a abertura dos *Mestres Cantores*. Não sou capaz de me comportar diante dessa música de forma criticamente fria, cada fibra, cada nervo estremece em mim, e há muito tempo não tenho um tal persistente sentimento de enlevo do que durante a abertura nomeada por último” (KSB 2, p. 332).

Foi nesse mesmo período que se conheceram. Mas há uma razão por trás desse retorno tardio a Wagner, Nietzsche a chamará de “patriótica” (*Waterländerei*) na seção seguinte, ironizando sua “recaída” (*Rückfall*) em velhos “amores e estreitezas” (*Lieben und Engen*). Mas essa nova audição é distinta, e vem acrescida de um aparato crítico muito diverso daquele relatado na carta a Rohde. Ouvir a mencionada abertura lendo a passagem que a ela se refere, na seção 240, permite tentar reconstruir as imagens forjadas por Nietzsche.<sup>2</sup>

Há um clima, desde o início, de uma grandeza irrefreável, cujo paralelo possível com uma imagem contemporânea remete às trilhas cinematográficas para filmes épicos, onde o forte acento das notas cria um clima de anúncio de algo por acontecer – no caso dos épicos, de uma cena de alta intensidade emocional, ou de um desfecho

grandioso –, mas que, em Wagner, pode servir de prenúncio do que ele imaginava ser seu drama musical: um retorno ao sentimento ou ao ambiente trágico. Nietzsche é absolutamente preciso na síntese da abertura que, embora não dure mais de dez minutos, permite identificar os elementos aparentemente subjetivos da descrição, como: “Ora nos dá uma impressão de antigüidade, ora de estranheza, aspereza e excessiva juventude; é tão caprichosa quanto pomposa-tradicional (...). Ela flui de modo amplo e cheio: e súbito há um momento de inexplicável hesitação, como uma lacuna entre causa e efeito, um peso que leva ao sonho, quase um pesadelo” (JGB/BM § 240). Há, efetivamente, uma alternância entre os ataques fortes da orquestra e um momento em suspenso, onde um estranho silêncio toma conta, é onde quase não se ouve a orquestra, é aí onde parece haver a “hesitação” (*Zögerns*), a “lacuna” (*Lücke*). O que Nietzsche quer dizer com essa descrição quase técnica da *abertura*?

A grandeza da obra tem uma analogia soturna com a alma alemã, ela é seu reflexo, um jogo narcísico que serve para pôr frente a frente a miséria de ambos, assim Nietzsche interpreta essa vinculação através do orgulho que os alemães têm ao ouvi-la. Tanto a obra quanto a alma dos alemães se autocomprazem com as suas gigantescas proporções, seu deslumbramento é fruto da vontade de expandir por toda a Europa seus domínios políticos e culturais. O próprio Wagner compôs a abertura como modo de auto-exaltação, “a felicidade do artista consigo”, como exclamação de si mesmo, “sua espantada e feliz consciência da maestria dos meios que aqui emprega”. Nietzsche está falando da consciência de que Wagner estava munido quando compunha sua revolução musical – “meios artísticos novos, recém-adquiridos e ainda não testados”; sua obra quase se confundia com a expansão dos domínios alemães, e Nietzsche é extremamente cruel quando pressente a satisfação dos alemães e do próprio Wagner com essa irmandade. Se a seção inicia emblemática, encerra de modo desconcertante: “Tal espécie de

música expressa da melhor maneira o que penso dos alemães: eles são de anteontem e do depois de amanhã – *eles ainda não têm hoje*” (JGB/BM § 240). Essa falta de presente está ligada de maneira estreita com um tema central da maturidade de seu pensamento: a *grande política*.

Na verdade Nietzsche serve-se, ao longo de todo o capítulo, de um outro personagem além de Wagner: o estadista prussiano Bismarck; se opta por omitir seu nome, é por temor à censura.<sup>3</sup> No entanto, essa “filosofia política” de Nietzsche não pode ser corroborada com muita segurança, na medida em que, possivelmente, ele desconsidere elementos importantes nas relações de poder da época, fornecendo muito mais sua impressão pessoal do período do que um quadro fiel e irrepreensível dos acontecimentos; embora, certamente, não se trate de meras divagações, pois Nietzsche era um aguçado leitor, e seus interesses amplos pelos mais diversos níveis da cultura são conhecidos. Mesmo assim, não pretendo aqui tomar suas referências históricas como representação daquela realidade, embora não se possa tirar delas seu valor testemunhal, pois, de outra forma, de pouco valeria sua crítica a Wagner.

A abertura de *Os Mestres Cantores* serve como analogia do império centralizado do governante alemão, ambos grandiosos e, por isso, merecedores do orgulho da Alemanha. Não escapa a Nietzsche um elemento sutil e fundamental nessa exaltação dos alemães: “Estamos na era das massas: elas se prosternam diante de tudo maciço”. Não deve escapar aqui uma questão importante: o termo *Massen* remete às multidões, quer dizer, Nietzsche está dizendo que a música e a política passam a se uniformizar também por um nivelamento geral de quem ouve e de quem vive. Esse conjunto revela, mais uma vez, o quanto Nietzsche se antecipou na condenação da arte conformada e oficial que vai dominar os meios de produção posteriores, e que sua crítica não está ligada apenas a elementos de ordem pessoal quando o assunto é Wagner.

O diálogo forjado por Nietzsche, e já mencionado, dá-se entre um “patriota” alemão e um francês, após a fundação do estado alemão por Bismarck, vitorioso que foi sobre a França. Se, por um lado, a Alemanha sai vitoriosa como império político, a França emerge como potência cultural aos olhos de Nietzsche. Curt Paul Janz tem a seguinte impressão dessa seção oitava: “Ele [Nietzsche] investiga a força espiritual de quatro povos europeus, sua capacidade de opor-se à ‘loucura das nacionalidades’, que por aqueles dias parecia atravessar uma fase ascendente, sua capacidade, enfim, de opor-se à autodestruição da Europa e de colaborar com a educação desse ‘europeu’ que, de sua parte, postulava o que viria retornar de modo irrefreável no século XX. Mas Nietzsche não apontava precisamente para uma Europa unida politicamente, que não havia representado nada mais que um novo ‘nacionalismo’ europeu, um nacionalismo sobre uma base mais ampla, destinado com uma força espiritual, a um espaço cultural criador de sentido, indicador, em uma palavra, de um caminho. Desta perspectiva, Nietzsche ilumina e clarifica ‘seus’ alemães, franceses, ingleses – e judeus –. E porque ‘Europa’ vale para ele, antes de tudo, como um espaço cultural, como meio de ordenar seus estudos em filosofia, literatura e, sobretudo, música!” (Janz 1, p. 466).

Nessa vinculação entre a figura de Wagner a de Bismarck, o próprio Nietzsche parece paradoxal ao achar que a lógica da alma alemã – em exaltar as conquistas de Bismarck e de adorar a obra de Wagner – valeria da mesma forma para sua própria vivência em relação à música do maestro. A patriotice condenada antes parece um retorno a mais, entre tantos, no percurso das relações com seu desafeto. Se parece independente politicamente – e o é – não parece ter pensado no quanto de real patriotice (o nome pode ser outro, paixão, ilusão) havia em sua nova audição wagneriana, embora a abordagem aqui esteja se dando em outro nível. Minha hipótese, portanto, é que as análises de Nietzsche sobre Bismarck não podem

ser estendidas automaticamente para Wagner, como ele parece querer.<sup>4</sup> Mas é preciso estar atento para o que poderíamos chamar de “filosofia das aspas”, um recurso que Nietzsche utiliza abundantemente no texto. A partir de um duplo viés – afastamento e aproximação com o wagnerismo – espero poder encontrar um caminho único, ou pelo menos um sentido não dúbio no interior do raciocínio de Nietzsche, pois o paroxismo aqui acaba por confundir o que talvez seja seu propósito mais elevado, o de demonstrar como a música de Wagner se liga à política alemã quase como uma extensão, mas também quero demonstrar como Nietzsche vacila ao tentar demonstrar sua independência, seu desapego pela arte de Wagner. Vejamos como isso se dá.

Sua crítica à vontade de uniformização da Europa atinge em cheio a vontade de germanização que esse processo arrastava; Nietzsche quer tudo, menos um mundo germânico. A expressão significa que o povo alemão possui uma imagem muito multifacetada, o contrário da idéia de unidade cultural, a Alemanha possui origens variadas, o que o torna vulnerável diante da necessidade de afirmação racial. Sobre esse “trauma” alemão, Nietzsche lembra que é uma característica de seu país perguntar sempre o que significa ser alemão, parafraseando o famoso texto de Wagner, fruto do mesmo espírito de época.<sup>5</sup> Com esse problema de identidade – claro que pode haver um exagero irônico nisso – Nietzsche pode então tocar no ponto nuclear de seu argumento: como um povo frágil consegue julgar-se “profundo” (*tief*) a ponto de pretender estender seus domínios aos outros povos? Para explicar isso, Nietzsche recorre a dois termos utilizados por ele pouco antes, no prefácio à segunda edição de *Aurora*, de 1886: profundidade e superficialidade: “Houve um tempo em que se costumava distinguir os alemães como ‘profundos’” (JGB/BM § 244). As aspas surgem como o primeiro princípio da ironia, mas também como incógnita, isto é, os alemães jamais foram profundos; mas por que as aspas?

Como “povo do meio” (“*Volk der Mitte*”), de origem diversa, os alemães seriam o avesso da profundidade, na mesma direção do dito prefácio, ou seja, uma raça superficial por natureza. No prefácio, superficial está empregado como sinônimo positivo de quem está acima das tradições, alheio ao subterrâneo, ao que há de mais vicioso e fixo na cultura. No livro de 86 parece ser outro o enfoque, pois profundo não tem uma conotação conservadora, antes parece um elogio ao que o alemão não possui de fato, pois Nietzsche está dizendo o tempo todo que os alemães não são profundos, ora com aspas, ora sem. Temos então usos distintos para temas contemporâneos.

Ele pisava naquele momento em um terreno pouco propício a vacilações, o terreno da política, daí as referências a Fichte a Jean Paul – escritor, autor do discurso *Friedenspredigt an Deutschland*, uma resposta aos *Discursos a nação alemã*, de Fichte – e a Goethe, para fazer valer seus argumentos: “Jean Paul sabia o que fazia, quando se declarou irritado com os exageros e adulações de Fichte, mendazes porém patrióticos – mas é provável que Goethe pensasse diferente de Jean Paul sobre os alemães, embora lhe desse razão no tocante a Fichte” (JGB/BM § 244). Vemos então que a patriotice declarada no início não passava de mera figuração – desconsiderando a hipótese anterior sobre Wagner, que ainda será objeto de atenção – e que, a bem da verdade, é intolerável para Nietzsche uma defesa patriótica da Alemanha. Isso estaria marcado na alma dos alemães; interrogar acerca da sentença *O que é alemão?* é lugar comum em alguns livros – *Humano, demasiado humano*, § 323 e *A gaia ciência*, § 357 –, sempre como contraponto ao texto de Wagner. Desclassificar a alma alemã parece ser o modo de evacuar o significado histórico de projetos não só políticos (Bismarck) e filosóficos (Hegel) como também estéticos (Wagner), que operariam em função de uma “germanização de toda Europa (...)”. Tal sentença vincula, pelo viés da *vontade de potência*, domínios distintos da cultura, posto que a noção de *grande política* está aqui posicionada em

plano de fundo. Arte e política são parte de um domínio mais amplo, o domínio da cultura. Quando colocadas lado a lado – tendo a música como um elemento de intermediação, justamente no capítulo sobre os povos, onde Nietzsche antecipa a possibilidade de uma Europa como um Estado único, uniforme (sabemos efetivamente que a Europa unificada não se moldou pela Alemanha) – indicam a direção que toma o seu pensamento, Wagner surgindo como o outro de Bismarck, seu duplo, sua representação estética.

De profundos, portanto, os alemães não teriam nada, tudo não passaria de uma “‘digestão’ pesada e arrastada (...). Quero dizer, seja o que for a ‘profundidade alemã’, aqui entre nós não poderemos rir dela? (JGB/BM § 244).<sup>6</sup> Se a figura de Wagner ainda parece estar dissolvida num espectro mais amplo da cultura, é porque não há distinção entre os domínios políticos e artísticos, e isso soa quase premonitório, dadas as conseqüências posteriores dessa estreita vinculação. O argumento inicial – da patriotice como motor de velhas paixões – que se fecha no §245, exige algum esforço para uma correta leitura, pois Nietzsche faz um balanço da cultura musical herdada de Mozart, passando por Beethoven e chegando em Wagner. Tal percurso demonstra a vinculação da perda de profundidade com a penetração devastadora do romantismo no seio da cultura europeia. Se Mozart ainda permite:

*(...) apelar a algum resíduo em nós! Oh!, um dia isso passará – mas quem duvida que ainda antes terão fim a compreensão e o gosto por Beethoven! – que foi apenas o acorde final de uma transição e ruptura de estilo, e não, como Mozart, o acorde final de um grande e secular gosto europeu. Beethoven é o evento intermediário entre uma alma velha e enfraquecida, que constantemente quebra, e uma alma futura e mais que jovem, que continuamente sobrevém. (JGB/BM § 245).*

Se a decadência musical vincula-se à política é, precisamente, na ligação entre a esperança, representada por Beethoven, e o sonho em conjunto com Rousseau, “ao dançar em torno da árvore da liberdade da Revolução, ao fim quase adorar Napoleão”. Na interpretação de Wolfgang Müller-Lauter estão apontados os caminhos do conceito de *décadence* em Nietzsche, e isso tanto sob a ótica de Richard Wagner, como da “*décadence* acima de tudo”. Eis um resumo de alguns dos principais pontos: a) Nietzsche compreende-se como o maior especialista em *décadence* do seu tempo, por julgar-se ele próprio um *décadent*; b) a decadência da obra de Wagner decorre do fato de que a parte passa a ganhar importância em relação ao todo, o que demonstra “falta de força organizadora”; c) Nietzsche não compreende a decadência de Wagner como apenas um fenômeno estético, mas principalmente enquanto decadência fisiológica; d) embora Wagner acabe por transferir suas “calamidades fisiológicas” para seus ouvintes, não se pode esquecer que, para Nietzsche, a decadência é uma possibilidade de crescimento, já que se constitui numa promotora de crise; e) por essa razão, o filósofo não poderia abrir mão de Wagner, ele fornece instrumental para que se possa diagnosticar a decadência ocidental desde Sócrates, e não apenas como fruto do séc. XIX; f) Schopenhauer surge como o único refúgio possível de Wagner, sua filosofia o amparou, principalmente por seu apreço pela arte, em particular pela música. Nietzsche achava que “a elevação do valor da música”, promovida por Schopenhauer, acabou elevando a “cotação do músico”, o que teria sido providencial para Wagner (ver Müller-Lauter 3, 1999).

Há, então, um movimento decadente de Mozart a Wagner, com um *intermezzo* de Beethoven: o que depois veio de música alemã pertence ao romantismo, ou seja, a um movimento historicamente ainda mais curto, mais fugaz, mais superficial do que aquele grande entreato, aquela transição européia de Rousseau a Napoleão e à ascensão da democracia (JGB/BM §245). A “crítica musical” aqui

desenvolvida por Nietzsche exige um mínimo grau de conhecimento dos compositores da época, pois não se trata mais de um simples ataque a Wagner, mas de um balanço do ambiente irradiador do que de mais novo se fazia em música. Assim são citados e comentados, além da tríade anterior, Weber,<sup>7</sup> autor do *Freischütz* e do *Oberon*, Marchner,<sup>8</sup> de *Hans Heiling* e o *Vampiro Feliz* Mendelssohn<sup>9</sup> e Robert Schumann, todos representantes e herdeiros do romantismo, responsáveis pela debilidade da música alemã. Não podendo extrapolar os limites de uma arte em tudo assemelhada ao *pathos* romântico, como na imagem forjada por Nietzsche, de um Schumann “meio Werther” – o apaixonado romântico de Goethe<sup>10</sup> –, a música alemã peca pelo recato, reduzindo-se à mera patriotice.

Na confrontação entre França e Alemanha, Nietzsche constrói um quadro mais nítido dessa vinculação estético-política. Trata-se de distinguir a França artística, a “mais espiritual e mais refinada da Europa”, de uma política, “imbecilizada e grosseira” (*verdummtes und vergrößertes*). Se, por um lado, os franceses têm “uma boa vontade em resistir à germanização espiritual”, por outro, não conseguem fazê-lo, deixando-se influenciar poderosamente pelos alemães, num processo de romantização irrefreável que envolvia não só a França, mas a Europa como um todo. O pessimismo torna-se objeto de culto; a poesia de Heinrich Heine penetra a carne e o sangue dos mais finos poetas de Paris; a concepção de história hegeliana, pelas mãos de Taine, exerce “uma influência quase tirânica” e, por fim, a música francesa, na medida em que pretende moldar-se de acordo com as necessidades da alma moderna, acaba por tornar-se wagneriana. Mas há três virtudes na cultura francesa que nos colocam diante da questão inicial: 1) a capacidade de ter paixões artísticas, geradoras da *l’art pour l’art*, herança de três séculos, espécie de música de câmara da literatura que se buscará em vão no resto da Europa; 2) sua cultura moralista e, finalmente, 3) o fato de a França não se haver contaminado com os vapores da “grande

política” (entre aspas no texto), numa alusão a Bismarck; Nietzsche exalta o fato de haverem conseguido livrar-se da patriotice, “esses mediterrâneos natos, os ‘bons europeus’. – foi para eles a música de *Bizet*” (JGB/BM § 254).

Trata-se, à primeira vista, de uma nova empreitada anti-romântica, pois estamos no mesmo ambiente dos prefácios de 86, testemunhos desse embate. Se, por um lado, trata-se de exaltar uma França culturalmente superior, por outro, Nietzsche parece a estar comprometendo, condenando-a por sua porção wagneriana, incluindo-a na mesma germanização negativa pela qual estaria passando a Europa:

*Um outro talento demagógico de nosso tempo é Richard Wagner: mas ele pertence à Alemanha. – Realmente? Que se dê voz, pelo menos uma vez, a uma avaliação contrária. Os parisienses ainda gostariam de opor-se e obstinar-se bastante contra Richard Wagner: no fim das contas ele pertence a Paris e, em todo caso, mais para lá que para qualquer outra capital européia. Supondo que este tipo de francês, que lhe é o mais aparentado, só agora está começando a escassear: – refiro-me a essa nova geração do romantismo dos anos trinta, sob o qual na época mais decisiva de sua vida, quis viver. Ali, ele próprio se sentia mais aparentado e em família que na Alemanha, com seu enorme apetite para odores e cores eróticos e novos desconhecidos excessos do sublime, com sua felicidade torturante e pobre em sol na descoberta do feio e do espantoso. Que outra coisa buscavam estes românticos, o que outra coisa encontraram e inventaram diferente de Richard Wagner? (XI, 37[15]).*

Num outro fragmento, preparatório ao §254, ainda sobre as diferenças entre França e Alemanha, aparece a famosa crítica de Nietzsche a Baudelaire. Após tecer um tipo de genealogia a partir da figura de Stendhal, fazendo derivar dele Merimée, Taine, Flaubert, com referências a Montaigne, Charron, La Rochefoucauld, entre outros, Nietzsche refere-se assim ao poeta: “Se em seu tempo

foi o primeiro profeta e intercessor de Delacroix: talvez viesse a ser hoje o primeiro “wagneriano” de Paris. Há muito Wagner em Baudelaire” (XI, 38[5]). A defesa de Wagner elaborada por Baudelaire no seu *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris* (1861) é o testemunho dessa aproximação. Na verdade, o ensaio teria sido o responsável pelo aprofundamento do interesse francês por Wagner, segundo opinião de Michel Hall, no texto “O impacto de Wagner nas artes visuais”, (Millington 2, p.469). O ensaio de Baudelaire pode ser lido como uma apresentação da obra de Wagner pela via do *Tannhäuser*; não se trata de um panfleto, mas Baudelaire busca legitimar a obra e a pessoa de Wagner, como dignos das mais altas honras, e condena a má recepção da imprensa na França. Sua publicação data de 1861, Nietzsche se refere a esse texto em carta a Heinrich Köselitz, datada de 26.02.1888 (KSB 8, p. 263). É preciso salientar que se trata de um texto parcial, revelando, conforme a opinião de Nietzsche, um fervoroso wagneriano. É uma questão que dá o que pensar, pois justamente Baudelaire, o poeta que não acreditava na inspiração, ligando-se a Wagner, o compositor romântico por excelência e, por isso, crente nos poderes infinitos da inspiração, um casamento que não poderia estar isento de grandes conflitos. Apesar disso, Nietzsche acredita que sua união é natural:

*O que há de comum no desenvolvimento das almas européias deve ser percebido, por exemplo, na comparação entre Delacroix e R< ichard> W< agner> , o primeiro pintre-poète, o outro poeta-som segundo a diferença entre o talento francês e o alemão. Mas, fora isto, iguais. Delacroix, aliás, é também muito músico – uma abertura do Coriolano. Seu primeiro intérprete, Baudelaire, uma espécie de R< ichard> W< agner> sem música. A expressão é preferida por ambos, sacrificando todo o resto. Ambos viciados em literatura, ambos homens extremamente cultos e escritores. Ambos nervosos-doentios-torturados, sem sol* (XI, 34[166]).

A aparição de Baudelaire em dois momentos póstumos pode levar a crer que Nietzsche estivesse obscurecendo sua importância, já que ele não é sequer mencionado em *Para além do bem e do mal*, mas aí estaríamos minimizando a importância dos póstumos e desconsiderando suas implicações no conjunto da obra.<sup>11</sup> Não é apenas uma preocupação cultural que está em jogo, mas uma estreita aproximação entre domínios distintos, o da arte (principalmente da música) e da política. Por isso há uma insistência em fazer crer que a decadência da música alemã está em sintonia com a suposta decadência do Estado, por isso talvez Nietzsche dedique um aforismo muito instigante aos judeus e seu papel na constituição da Alemanha: “ainda não encontrei um alemão que tivesse tido afeição pelos judeus”; tal sentença serve para demonstrar a situação dos judeus em meio ao fogo cerrado, num país incapaz de absorvê-los:

*Que a Alemanha tem judeus mais que o bastante, que o estômago alemão, o sangue alemão tem dificuldade (e ainda por muito tempo terá dificuldade) para dar conta desse quantum de “judeu” – como deram conta o italiano, o francês, o inglês, graças a uma digestão mais vigorosa –: tal é o claro enunciado e linguagem de um instinto geral, ao qual é preciso dar ouvidos, pelo qual é preciso agir. “Não deixar entrar novos judeus! E em especial ao Oriente (e mesmo à Áustria) aferrolhar os portões!” – assim ordena o instinto de um povo cuja espécie ainda é fraca e indeterminada, de modo que poderia facilmente apagar-se, poderia facilmente extinta por uma raça mais forte (JGB/BM § 251).*<sup>12</sup>

A Alemanha vive então um processo degenerativo, pela via do nacionalismo cego. Os políticos, incapazes de perceber que sua “política desagregadora” (*auseinanderlösende Politik*) não passa de “entreato” (*Zwischenakts*), ou seja, que algo virá e ocupará seu lugar, ignoram uma vontade superior, que se move lentamente nas

entrelinhas da fachada nacionalista. Trata-se de uma ignorância que obscurece um movimento que pretende agregar a Europa – que “quer se tornar uma” –, movidos pela sanha do poder, “políticos de vista curta e mãos velozes”. Mas é preciso não deixar escapar o liame que mantém juntas a política e as artes, e aqui o psicólogo Nietzsche fornece um quadro notável:

*Em todos os homens mais amplos e profundos deste século, a orientação geral do secreto labor de sua alma foi preparar o caminho para essa nova síntese e antecipar experimentalmente o europeu do futuro: apenas em sua fachada, ou nas horas mais fracas, talvez na velhice, eles pertenciam às “pátrias” – apenas descansavam de si mesmos, ao se tornar “patriotas”. Penso em homens como Goethe, Beethoven, Stendhal, Heinrich Heine, Schopenhauer; não me reprovem se incluo também Richard Wagner entre eles, pois não devemos nos deixar enganar por seus próprios mal-entendidos a seu respeito – é raro que um gênio da sua espécie tenha a prerrogativa de se compreender (JGB/BM § 256).*

Tal panteão de nomes célebres teria tido a missão de preparar a Europa para sua unificação; tal afirmação é feita à luz da vinculação entre arte e política; parece, a um primeiro olhar, que a França e a Alemanha são as culturas, que elas podem representar a Europa. Nietzsche não ignora a má recepção parisiense de Wagner: “tampouco nos deixemos enganar pelo indecoroso ruído com que na França atual se reage a Wagner” (JGB/BM § 256), mas não a leva a sério, em nenhum momento: “(...) nas alturas e profundezas todas de suas exigências eles são aparentados, radicalmente aparentados: é a Europa, a Europa una (...)” (JGB/BM § 256). Como vimos, Nietzsche opera exatamente o contrário, utiliza-se do ensaio de Baudelaire para acentuar as afinidades recíprocas.

Um pouco antes do desfecho da seção, no aforismo imediatamente anterior, Nietzsche pede cuidado e cautela nas relações com

a música alemã, e menciona a existência de uma música “supragermânica” (*überdeutschen*), isto é, que está para além da música da Alemanha, ainda, ao que tudo indica, em busca de um substituto para a promessa mítica de seu perdido Wagner. Ao encerrar o argumento, é como se o leque inicialmente aberto – o da patriotice – ganhasse um contorno novo, à revelia do que originalmente ele pensava. Eis o trecho do importante penúltimo aforismo:

*Esse meridional, não por ascendência, mas por crença, caso sonhe com o futuro da música, sonhará também com a sua libertação do Norte, e terá no ouvido o prelúdio a uma música mais poderosa, mais profunda, talvez mais misteriosa e malvada, a uma música supragermânica, que à vista do voluptuoso mar azul e da mediterrânea claridade celeste não se acanhe, não amareleça e empalideça com toda música alemã, uma música supra-européia, que se afirme também face aos fulvos potentes do deserto, cuja alma se assemelhe à palma, e saiba vagar e sentir-se em casa entre belos, grandes, solitários animais de rapina... Eu poderia imaginar uma música em que a rara magia seria nada mais saber de bem e mal, sobre a qual talvez alguma saudade marinheira, sombras douradas e suaves fraquezas apenas passassem vez por outra: uma arte que de longe percebesse, fugindo em sua direção, as cores de um mundo moral declinante, já quase incompreensível, e fosse hospitaleira e profunda o bastante para acolher esses refugiados tardios. – (JGB/BM § 255).*

O conceito de “supragermânico” é aqui empregado com significados múltiplos: é, antes de tudo, sinônimo de uma música para além de Wagner; uma música livre da teia política, isto é, desvinculada de identidades nacionais; uma música afirmativa, que pudesse representar as maiores ambições e pulsões da arte no momento mais intenso do *niilismo* exacerbado que Nietzsche diagnosticou e uma música dionisíaca, cuja origem fosse o sentimento popular,

tomado como instinto universal superior dos homens; uma música que não existia àquela altura, o inaudito. Mas, no aforismo seguinte, Nietzsche empregará o mesmo conceito atribuindo-o a Wagner, num paradoxo de difícil digestão:

*Que os amigos alemães de Richard Wagner discutam se em sua arte existe algo simplesmente alemão, ou se não a distingue o fato de se originar de fontes e impulsos supragermânicos: no que não deve ser subestimado o quanto, na formação total de seu tipo, foi indispensável justamente Paris, pela qual a profundidade de seus instintos o fez ansiar no momento mais decisivo, e o quanto seu modo de apresentar-se, seu apostolado próprio, pôde consumir-se apenas à vista dos modelos dos socialistas da França (JGB/BM § 256).*

Nietzsche, ao descaracterizar a pureza de uma origem germânica, mostra que outro ponto essencial de sua estética primeira se modificou: o elogio da Alemanha. Ele parece claramente partidário de uma mistura parisiense na música de Wagner, o que a torna, portanto, politicamente comprometida e artisticamente decadente. Ao mesmo tempo, deixa permanecer, ao lado dessa origem “supragermânica”, o que é autenticamente alemão em Wagner. Nietzsche esboça a nítida intenção de desqualificar Wagner – como cristão, devoto, etc. – mas acaba, ainda uma vez, louvando-o como anti-romântico:

*Numa comparação mais sutil, talvez se venha a pensar, em favor da natureza alemã de Richard Wagner, que em tudo ele foi mais ousado, mais forte, mais elevado e mais duro que um francês do século XIX poderia ter sido – graças à circunstância de que nós, alemães, estamos ainda mais próximos à barbárie que os franceses –; e talvez seja inacessível, inimitável, insondável para essa inteira, tardia raça latina, para sempre e não só por hoje, a criação mais notável de Richard Wagner: a figura de Siegfried, aquele homem muito livre, que é, porventura dema-*

*siado livre, demasiado duro, contente, sadio e anticatólico para o gosto dos velhos e cansados povos civilizados* (JGB/BM § 256).

Para dar cabo da hipótese levantada no início – de que Nietzsche poderia estar se traindo ao tentar indicar uma patriotice apenas irônica em sua audição de *Os Mestres Cantores* – é preciso ir mais adiante. Se, por um lado, sua intenção é reduzir o valor de Wagner, por outro é realçar seus ímpetos instintivos, fortes, anti-românticos. Mas será que é possível acreditar que Nietzsche não havia abandonado de todo a esperança em um Wagner renovador? Este é um ponto nada desprezível, já que estamos diante de uma obra central, a mais importante, segundo seu autor. Eis como ele ainda trata da obra de Wagner em um póstumo tardio: “A erupção da arte de Wagner: ela segue sendo nosso último grande acontecimento na arte” (XIII, 15[6]). Mesmo que Wagner, no fundo, seja um cristão dos mais fracos, como quer às vezes nos fazer crer Nietzsche, ele carrega consigo a força de um anti-romantismo – seria agora uma inversão de posições, teríamos um Wagner “influenciado” pelo poder do pensamento de Nietzsche, tal qual esse o foi na juventude. Se nos deixarmos levar pela conclusão, então estaremos empreendendo uma leitura demasiadamente simplista, pois ele está opondo a uma ópera anti-romântica, *Siegfried*, uma cristã, o *Parsifal*, numa operação bastante tendenciosa.

*Wagner expiou abundantemente este pecado [a criação de Siegfried] nos dias turvos de sua velhice, quando – antecipando um gosto que desde então se tornou política – começou, com a veemência religiosa que lhe é própria, se não a percorrer, certamente a pregar o caminho para Roma. – Para que não me entendam mal estas últimas palavras, gostaria de recorrer a alguns versos vigorosos, que também a ouvidos menos sutis revelarão o que é do meu gosto – o que me desgosta no “último Wagner” e na música de seu Parsifal.*

– *Então isso é alemão?*  
*É de coração alemão esse estridente anelo?*  
*E de um corpo alemão esse autoflagelo?*  
*Alemães os gestos sacerdotais,*  
*As pregações aromáticas, sensuais?*  
*E alemão esse hesitar, cair, cambalear*  
*Esse mais-que-incerto bambolear?*  
*O repicar dos sinos, esse olhar entre o véu?*  
*E o falso-extático ansiar além do céu?*  
– *Então é isso alemão?*  
*Considerem! Ainda não terminaram o percurso:*  
*O que estão ouvindo é Roma – a fé de Roma sem discurso!*  
(JGB/BM § 256).

Mas quem é Siegfried e quem é Parsifal? Nietzsche está pensando no último Wagner, que o desgosta por seu enfraquecimento etc., não o Wagner criador de *Siegfried*... o Wagner nietzschiano! Tal quadro permite sustentar a hipótese de que há um paradoxo e uma insegurança por trás dessa crítica. Há uma oposição entre as “fases” wagnerianas, pelo menos entre o primeiro e o último Wagner. Lance curioso do argumento, quando se lembra que, no mesmo ano, 1886, Nietzsche sentou-se para redigir cinco prefácios à guisa de introdução para cinco livros discriminados pela crítica alemã, cuja intenção principal era mostrar que a primeira fase de sua obra formava um todo com seu pensamento maduro. Bem, não se trata de uma correspondência direta, quer dizer, as duas obras não podem ser postas sob a mesma luz. Mas ele escreveu aqueles textos para poder dar aos leitores um guia, um fio condutor, um caminho seguro por entre seu pensamento juvenil, a fase que ele, por vezes, renega. Por isso, também, sua crítica a Wagner não procede dentro de moldes tão rígidos, pois são momentos distintos da mesma obra que estão sendo confrontados. Mas, se há mal-entendidos, Wagner

poderia ser um injustiçado, um incompreendido? É certo que não. A polêmica serve apenas como um recurso a mais para incrementar o que a meu ver é o mais importante: a fusão crítica operada por Nietzsche entre a política e a arte. Sua crítica da uniformização da Europa é muito singular e por que não dizer revolucionária.

**Abstract:** This essay attempts to interpret the relationships between Wagner's music and German politics, following Nietzsche's treatment of them in the chapter "Peoples and fatherlands" of *Beyond good and evil*.

**Keywords:** art – music – politics – Wagner

## notas

- <sup>1</sup> *Die Meistersinger von Nürnberg*, drama musical em 3 atos, estreou em 1868 em Munique, Wagner teve a idéia desta ópera enquanto compunha *Lohengrin* [estréia em Weimar, 1850], mas só a realizou 12 anos mais tarde. Para ele, *Os Mestres Cantores* representava o equivalente do “drama satírico” que, nas representações teatrais da Grécia antiga, relaxava os espectadores após a trilogia trágica. Em sua estréia, essa ópera foi dirigida por Hans von Bülow (de quem Wagner desposou mais tarde a mulher, Cosima). A crítica julgou a obra “feia e amusical”, mas o grande público fez dela um sucesso. Hoje, *Os Mestres Cantores* tornou-se uma espécie de ópera nacional bávara; *Tristão e Isolda* tem uma história que merece ser lembrada: em 1848, Wagner, crivado de dívidas, teve que deixar a Alemanha. Refugiou-se na Suíça. Em Zurique, ligou-se a um rico negociante, Otto Wesendonk, que o ajudou a sobreviver. Inspirado pelo amor impossível e ardente que sentia por Mathilde, a mulher de seu protetor, Wagner, que havia iniciado *O Anel dos Nibelungos* [tetralogia estreada em Bayreuth, 1876], interrompeu-a para compor *Tristão e Isolda*, que dedicou à sua musa. Essa ópera foi criticada em sua estréia; hoje, é considerada um ponto alto do repertório lírico. (extraído de *Guide de l’Ópera*. Edição e comentários Jeanne Suhamy. Marabout Belgique, 1992. Edição brasileira publicada pela L&PM, na coleção Pocket, em 1997, com tradução de Paulo Neves). Ver também *Compêndio Wagner*, com comentários aprofundados.
- <sup>2</sup> WAGNER, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Em: *Richard Wagner. Ouvertüren und Orchesterzenen*. Germany. Decca (A Universal Music Company), 1972, Executado pela “Chicago Symphony Orquestra”.

- <sup>3</sup> Nietzsche se refere assim a Bismarck, simulando ironicamente a conversa de dois patriotas alemães, onde um deles afirma: “*Esse entende e pensa de filosofia tão pouco quanto um camponês ou estudante de corporação*” (JGB/BM § 241). O tradutor espanhol, Andrés Sánchez Pascual, deixa registrada essa estratégia de Nietzsche; Paulo César de Souza, por sua vez, ressalta que além da preocupação com a censura prussiana, Nietzsche pretendia que o argumento tivesse uma abrangência mais ampla, não apenas política.
- <sup>4</sup> Em outro livro, sob um outro contexto, Nietzsche recupera esse vínculo entre Wagner e Bismarck, exatamente na III dissertação da *Genealogia da moral*, um ano depois, desta feita mostrando que a negação da sensualidade por Wagner era resultado de uma característica alemã que se generalizava; mais adiante comentarei esse que é um dos momentos mais importantes da fase madura sobre Wagner.
- <sup>5</sup> *Was ist Deutsch?* é o nome do título de um artigo de Wagner, publicado nos *Bayreuther Blätter* em fevereiro de 1878.
- <sup>6</sup> Tais idéias aparecem no *Ecce Homo*: “o espírito alemão é uma indigestão, de nada dá conta” (EH/EH, Por que sou tão inteligente, §1); sobre a questão da profundidade: “o que na Alemanha se chama ‘profundo’ é precisamente essa impureza de instinto consigo mesmo (...). Não poderia eu querer propor a palavra “alemão” como moeda internacional para esta depravação psicológica? (...) Produziram os alemães um livro sequer que tivesse profundidade?” (EH/EH, “O caso Wagner”, § 3).
- <sup>7</sup> Carl Maria von Weber (1786-1826), compositor alemão, o mais importante do pré-romantismo alemão e iniciador com suas obras dos temas capitais da ópera romântica: popularismo, proximidade da natureza, poderes supra-sensíveis, medievalismo e lenda (fonte: Andrés Sánchez Pascual).

- <sup>8</sup> H. Marschner (1795-1861), compositor de óperas do romantismo alemão. Das 14 compostas por ele, as mais celebradas por ele foram as citadas por Nietzsche: *O Vampiro* (de 1828) e *Hans Heiling* (de 1833) (fonte: Andrés Sánchez Pascual).
- <sup>9</sup> Felix Mendelssohn (1809-1847). Compositor, pianista organista e regente alemão. Após um primeiro sucesso extraordinário, como criança prodígio, acabou assumindo cargos de regente da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig (1835-47) e como primeiro diretor do recém-inaugurado conservatório daquela cidade (a partir de 1843). Um punhado de óperas, incluindo a inacabada *Loreley* (1847), dão testemunho do esforço de Mendelssohn durante toda uma vida, para dominar esse meio. Mas é basicamente por suas obras instrumentais e corais que ele é hoje lembrado. A visão popular de que as obras de Mendelssohn raramente emergem da superficialidade sofreu uma reavaliação em anos recentes. O preconceito de Wagner contra ele, em parte de origem anti-semita, não o impediu de ecoar Mendelssohn em suas obras de juventude. (fonte: Compendio Wagner).
- <sup>10</sup> Obra estopim do romantismo, *Os sofrimentos do jovem Werther* narra, por meio de uma troca de cartas, uma paixão violenta, fatal e impossível de um jovem por uma bela dama.
- <sup>11</sup> A esse respeito cf. Müller-Lauter, Wolfgang: *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche* (Tradução Oswaldo Giacoia Junior). São Paulo: Annablume, 1997, p. 59ss., sobre as distinções entre a interpretação de Karl Löwith e a de Heidegger sobre a questão dos pós-tumos.
- <sup>12</sup> Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho (Nietzsche 8, p. 298).

## referências bibliográficas

1. JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Munique: C. Hanser Verlag, 1978.
2. MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner. Um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
3. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica (A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner)”. Tradução: Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche* (6). São Paulo: Discurso Editorial/USP, 1999.
4. \_\_\_\_\_. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Tradução: Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Annablume, 1997.
5. NIETZSCHE, Friedrich. *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, DTV/Walter de Gruyter: Neuausgabe 1999.
6. \_\_\_\_\_. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. München/Berlim/New York: DTV/de Gruyter, 2. Auflage, 2003.
7. \_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
8. \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
9. \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974.

