

Ambiguidade e tragédia de um bom europeu

JOEL COSTA

Na noite de 27 de Novembro de 1881, Friedrich Nietzsche, então sempre de viagem, em busca do sul, do sol e da vontade de ser, está em Génova. Está no Teatro Paganini. Assiste pela primeira vez na vida à ópera *Carmen*, de Bizet.

E tem uma revelação.

E rememora passadas polémicas da sua vida, a ferida ainda e sempre aberta no seu espírito que se chamava Richard Wagner.

No dia seguinte, escreve a um amigo, Peter Gast, que está em Veneza. *Tive ontem a revelação de mais uma bela obra. Uma ópera de George Bizet (quem é, sabes-me dizer?). Carmen. É espiritual e é forte. É mesmo emocionante. Ouve-se como se se lesse a novela de Mérimée. Aqui está um talento musical verdadeiro que não se desorientou com o Wagner, e que, pelo contrário, é um digno discípulo de Berlioz. Sempre tive fé em que uma coisa deste género pudesse acontecer. Os franceses são os melhores no domínio da música dramática, eu bem tinha suspeitado disso.*

Peter Gast responde-lhe na volta do correio. Bizet morreu. Há seis anos. E ainda novo. Nietzsche fica muito impressionado com a notícia. Volta a assistir à *Carmen*. *Carmen!* Mas que personagem apaixonada e fascinante!

Nietzsche nota que tanto a ideia como o desenvolvimento trágico da novela subsistiam na ópera. Fica persuadido de que a *Carmen* é a melhor ópera que alguma vez se compôs. Compra uma partitura – uma redução para canto e piano. E começa a anotá-la à margem.

No fim do prelúdio do I acto anota o destino e a liberdade presentes no tema da morte. Quase um *leit-motif* wagneriano; a essência da personagem *Carmen*: amor, fatalismo, liberdade, morte...

Depois disto, o panfleto famoso. *O Caso Wagner*.

Não esquecer: Wagner, a primeira e grande paixão musical de Nietzsche que acabou em ruptura radical. E agora, nos dias de Génova, ao Wagner outrora idolatrado e seus valores musicais, morais e filosóficos, Nietzsche contrapõe (curiosamente) a *Carmen*. Do apagado Bizet. Recusa o princípio filosófico e moral em que assentava a doutrina do drama wagneriano, e, sem por isso ter regressado a uma apologia da música pura, encontra em *Carmen* o ápice paradigmático do drama em música. Clareza de instrumentação e respeito absoluto pelas mais absolutas leis da escrita musical. Obra rica. Precisa. Construtiva. Organizada. Com princípio, meio e fim. Opondo-se, por conseguinte, à ideia wagneriana da música infinita.

Wagner? Quem? Como? E porquê?

Wagner. Compositor, chefe de orquestra, activista político, poeta, filósofo, pensador e crítico. Encarnação do espírito romântico; expressão da multiplicidade de um conceito. Tudo o que faz e escreve tem por objectivo último a justificação estética e filosófica da validade das próprias propostas teatrais.

E a proposta wagneriana é uma síntese e uma originalidade abertas ao futuro e ponto de referência do que se poderia chamar uma civilização musical romântica. O teatro musical, ou o *dramma per musica* dos renascentistas da Camerata florentina, aspirando à convergência de todas as artes, em ordem à expressividade mais completa. Convergência de todas as artes, todavia sob a égide de uma dessas artes, a música; a música como factor de unificação de diferentes expressões e simbologias.

Gesamtkunstwerk. Arte total. Arte do futuro. Abraço de todas as artes, poesia, dança, pintura, escultura, arquitectura, música. O *Dramma*. Todavia sem parangona com a ópera convencional. Wagner considerava a ópera tradicional (como até então tinha sido exibida) pouco menos do que uma paródia de tudo o que tinha em mente como verdade estética mais impoluta. A ópera convencional seria mesmo uma mistificação, uma corrupção de tão desmesurados ideais.

A forma artística que Wagner intentava fundar também não era para ser um género musical em si. Menos ainda um género literário. Nem um novo tipo de arte que tivesse em mente passar uma rica e despreocupada vida ao lado das outras artes. O *dramma* wagneriano era mais: era a única forma de arte completa. Ou mesmo mais: a única forma de arte verdadeira. Ou, mais difícil ainda: a única forma de arte possível.

O erro crasso da ópera tradicional, na opinião do mestre, consistia nisto: de um meio de expressão (a música) se fazia finalidade; e da finalidade da expressão (o drama) se fazia o meio.

A música nunca poderia ser auto-suficiente. A música é a linguagem dos sentimentos, o discurso imediato do coração. A música no estado puro não poderia exprimir a individualidade. Escreve ele: *a expressão de um determinado conteúdo, claro, inteligível e individual, resulta impossível mediante uma linguagem instrumental que só pode oferecer sensações gerais.*

Mas não teria o pensamento wagneriano consequência por aí além, nem mesmo traria grande novidade, se não estivesse em apertada relação com o contexto ideológico da época. Wagner quer actuar sobre o tempo, quer integrar-se na corrente da História. Emprega com frequência um termo, um vocábulo a que eu, ironicamente, mas em harmonia com o quadro epocal, chamaria de mágico. E esse termo é nem menos do que “revolução”. Wagner, ainda nesse tempo a sofrer influências de Bakunin, falava de revolução.

Mas revolução, para Wagner, é indispensável dizê-lo também, significava regeneração, um conceito mais lato e talvez mais vago do que o habitual – significava mais uma atitude de regeneração espiritual do que qualquer das outras acepções que desde logo estão contidas na palavra revolução.

Regeneração, cuidado!, igual a purificação; igual a renascimento; igual a redenção. Revolução como meio de redenção do Homem. Espiritualidade. E visionarismo. Desenfreado visionarismo. Apocalíptico visionarismo. E até alguns delicados sentimentos anarco-socialistas. Ou comunistas. E profundo sentimento individualista, isso sim, e muito.

E por fim, entranhado sentido racista.

Ambiguidades, é claro. E contradições aparentemente inconciliáveis.

Escreve ele, Wagner, em 1848: *É nestas montanhas (os Himalaias) que podemos procurar a pátria primitiva dos povos da Ásia que emigraram para a Europa. Está nestas montanhas a origem de toda a civilização, de toda a religiosidade e de todas as línguas. E na origem dessa lenda há uma natureza místico-religiosa, a alma de uma raça régia que impõe respeito e deve ser considerada de natureza superior.*

E está claro que isto nos levaria à cogitação interminável, apaixonada e charlatanesca do lado esotérico do nazismo que por aqui passa, a tal gnose hitleriana, senda fascinante que, ainda que apeteça, peço licença para não precorrer hoje.

Mas, quanto ao racismo wagneriano, a verdade é que se impõe uma nota.

As veleidades liberais de juventude em Wagner já teriam dado o que tinham a dar. O que se lhe afigurava urgente era a necessidade da desjudaização, se se pode dizer, da sociedade, o mesmo que libertação e redenção da sociedade, nomeadamente a alemã, da opressão judaica. Wagner sentia essa por ele chamada opressão como a radicalização do mal que pesava sobre a espécie

humana. Isto para não falar, já se vê, da sua aversão mais prática e mais medíocre aos concorrentes profissionais hebreus tais Meyerbeer e Mendelsohn.

O que toda a arte teria sido até à explosão do drama wagneriano pouco passara de ser o resultado de uma espécie de conspiração hebraica, responsável, designadamente na música, por toda a esterilidade criativa de uma época.

Decorrem destas considerações racistas os termos em que Wagner vai interpelar o próprio cristianismo, base da aproximação e da convergência dele com Nietzsche e ponto também de ruptura entre eles.

E Wagner e Nietzsche aproximaram-se neste quesito: arte?, o que vem a ser isso?, arte verdadeira só há uma, a grega e mais nenhuma. Porquê. Ora porque idealmente exsudada por uma sociedade que se fundou num sentido agudo do Belo e se organizou segundo princípios incontornáveis de justiça. Só uma sociedade destas pode produzir arte verdadeira e não inquinada por propósitos subterrâneos de dominação das consciências; só luz mediterrânica; só sinceridade, frontalidade, espírito redentor.

E daqui se sai para o ataque ao mundo e aos valores cristãos. E também aqui, nos primórdios, Wagner e Nietzsche se casam bem.

O cristianismo, afirma Wagner, justifica a desonrosa, inútil e miserável existência do Homem sobre a terra pelo maravilhoso amor de Deus, que não criou de facto o Homem, mas que o encarcerou num estado de magnificência cómoda e inerte para lhe preparar a morte como compensação pelo adquirido desprezo de si próprio.

O cristianismo para Wagner era impoético. Hostil à própria vida. Mas a arte é, antes de tudo o mais, vida, *a suprema actividade do Homem com sentidos bem desenvolvidos, em harmonia consigo mesmo e com a natureza.* O cristianismo não era, e nem de modo algum poderia produzir, arte ou verdadeira energia vital.

Temos então um Wagner anti-cristianismo na sua qualidade de artista. Como conciliá-lo com aqueloutro Wagner agente da redenção pela renúncia, o Wagner do *Parsifal*, ou seja, o Wagner que Nietzsche irá recusar com toda a força do seu pensamento?

Mas terá Nietzsche conhecido o projecto de uma nova ópera que Wagner começou a delinear em Janeiro de 1849? Título dessa nova ópera? *Jesus von Nazareth*. Coisa para cinco actos. Jesus como um revolucionário social muito mais temido pelos próprios judeus do que pelos romanos. E se teve conhecimento desse projecto, Nietzsche tê-lo-ia quase de certeza aprovado. Ou mesmo: sabendo Nietzsche do projecto para *Jesus von Nazareth*, e sabendo do desenho da figura de Cristo que Wagner nessa época tinha na ideia, mais escândalo lhe teria causado a capitulação wagneriana a um muito diferente, e ambíguo, enquadramento cristológico no *Parsifal* de 1882.

Cristo? Qual seria então o papel de Cristo no cristianismo, ou seja, na ideologia messiânica que se lhe apropriou do nome? Cristo é um herói solitário – para Wagner. Cristo está próximo de Apolo. Herói solitário que se transmuta em figura mítica e exemplar e para quem as leis do mundo vil não existem. Cristo é aquele único ser que possui o dom da reconciliação do mundo consigo mesmo e com a natureza, uma categoria sobranceira à sociedade civil e às suas leis; o redentor que cumpre idênticas funções da Arte, pois se Jesus Cristo nos ensina que todos os homens são iguais e irmãos, Apolo, seu complemento, acrescentará a essa fraternidade o privilégio da força e da beleza e conduzirá o Homem a partir da dúvida até aos limites da consciência e do supremo poder divino. *Elevemos pois, diz Wagner, o altar do futuro, da vida e da arte às alturas dos dois mais sublimes educadores da Humanidade.*

E se a arte wagneriana e a nova ópera alemã pretendem redimir o povo, não entendem esse povo como detentor em si mesmo de qualquer património cultural e moral. Entendem-no muito mais como comunidade rácica, mística, e o seu supremo património é o sangue e todos os demais valores que com ele se conotam.

Enquanto o cristianismo não. À ideia de mística união, sobrepôs o cristianismo a da fraternidade indiferenciada de todos os homens e bem assim a igualdade de todos perante um Deus abstractizado e distante que não se revê na sua criatura e no qual a criatura também não se espelha. E assim, segundo Wagner, o cristianismo chegou a corromper a natureza livre e bela do Homem.

Cristo, Cristo-individualidade, esse Cristo que Wagner associa à mitologia de Apolo, o que resgata o povo e a sua violenta e ingénua força criadora, está fora, está acima da própria problemática do cristianismo. E sendo que desse acto de redenção do Cristo-Apolo brotariam as línguas, as religiões, as lendas, os mitos, as comunidades.

Mais. Wagner, como muitos dos círculos iniciáticos alemães ao virar do século, mantinha que um dos grandes erros do cristianismo era a consideração de Cristo como um judeu. Um judeu encarnação do supremo criador do céu e da terra? Não cabia na cabeça de um anti-semita fervoroso e militante. Para Wagner, Jesus não era judeu. Os judeus invocavam Jehovah, o senhor dos exércitos, uma divindade de extermínio. Nada a ver com Aquele que pregava a paz e o amor, aquele que redimia o Homem.

E curioso que esta convicção (não sei se real se adaptada ao espírito da época; ou deliberadamente propiciadora de conjunturas políticas e bélicas) acerca da natureza não-judaica de Cristo vinha misteriosamente associada a práticas alimentares, o regresso a uma alimentação natural, o apelo (sempre) aos sentimentos de regeneração não só da vida como, antes de mais, da própria espécie humana.

Vegetarianos e amigos dos animais deveriam unir forças nas sociedades naturistas e socialistas com vista à regeneração, que só seria efectiva se se enraizasse num real sentimento religioso. E mais esta: o meio ideal de comunicação destas ideias regeneradoras era a arte, e, acima de todas as artes, a maravilhosa síntese delas, o drama musical, a ópera – wagneriana. Porque as religiões se tinham oficializado por demais, e, oficializando-se sobre uma absoluta dependência do dogma, tinham-se tornado religiões artificiais. Só a arte autêntica podia exprimir com legitimidade através de símbolos e de mitos a essência de um verdadeiro espírito religioso.

(Não é por nada... mas lembremo-nos de que Hitler, partilhando as mesmas ideias da origem não-judaica de Cristo, também, por acaso, era vegetariano. E gostava imenso de cães.)

Com a problemática de Cristo fazia Wagner coincidir uma outra, a do sangue. Na firmeza de que o sangue de Cristo era puro, representava o mais alto patamar de desenvolvimento da espécie. E o sangue do Redentor correu abundante e visível da cruz por alguma razão e por um supremo desígnio: era uma metáfora do poder, do único poder de salvação de uma Humanidade que decaía. Pela partilha simbólica desse sangue consubstanciado na Eucaristia, mesmo as raças inferiores poderiam aspirar à purificação divina. E aqui já estamos, evidentemente, no *Parsifal*.

Jesus era ariano e o seu sangue era puro. A comunhão dos homens sob a simbólica do sangue de Cristo teria o dom de os arianizar. Isto nada teria a ver com o velho e agressivo e vingativo Jehovah do Antigo Testamento.

O mundo do cristianismo, pela análise wagneriana, estaria definitivamente corrompido e sufocado pelos vários poderes, pela indústria, pela maximização do lucro, pelo dinheiro, pela mercantilização da arte e da alma, pelo utilitarismo. Em suma, pelo judaísmo invasor e carcereiro das sociedades ocidentais.

Era, dizem-no alguns comentadores, a tradição reaccionária tipicamente germânica, remontante ao século XVIII. Ou, enfim, uma revolução que descaradamente acolhia como linha mestra uma forma de regressão. E com ela soavam as cintilantes trombetas anunciadoras do paganismo, do germanismo militante, do germânico espírito medievo, do racismo, mitos que Wagner aviava como excelsos guias para uma fuga ao presente e refúgio numa falaciosa natureza primordial cuja História ninguém havia escrito.

No dia 17 de Maio de 1869, um jovem filósofo de 24 anos – professor de Filologia Clássica na Universidade de Basileia – visita Tribschen, a residência suíça de mestre Richard Wagner. O jovem professor chama-se Friedrich Nietzsche. Abraçara a causa wagneriana, impregnara-se da insidiosa e sedutora

qualidade da música de Wagner. Wagner conhece-o. Conhecera-o em Novembro do ano anterior, gostara dele, das ideias dele, da entusiástica adesão dele aos seus próprios princípios, convidara-o para passar uma temporada em sua casa. (Seria um outro deus a entrar na morada divina do Walhala wagneriano.) Nietzsche deixara-se subjugar pelo poder mágico da música de Wagner, *o infinito colossal de Tristão*, como a descreveu. Em Julho, diga-se de passagem, chegariam também a Tribschen Judith Mendés-Gauthier (francesa, filha de Théophile Gauthier) e o marido Catulle Mendés – os liames principais da ligação contraditória e profunda de mestre Wagner à França.

França. Pátria de Bizet, de Baudelaire, de Debussy. O sul. O sol. O cosmopolitismo.

Trecho de uma carta de Debussy a Chausson, Outubro de 1893 (estava ele a compor o *Pelléas*): *O fantasma do velho Klingsor, aliás, R.W., apareceu na volta de cada compasso. Mas rasguei esses compassos e parti de novo em busca de uma quimicazinha de frases mais pessoais.* (E é preciso dizer que Debussy conhecia o *Tristão* ao ponto de o tocar muitas vezes ao piano, e de memória.)

E se falo desta espécie de *french connection* wagneriana é para dizer que talvez não tivesse havido lugar ou nação em que Wagner mais ambicionasse ser ouvido e apreciado do que em França. Paris era quase tudo para ele, inclusivamente após o *échec* escandaloso de *Tannhäuser* – e até, quanto mais não fosse, por um certo sentimento de vingança por esses fracassos parisienses. Uma vingança que efectivamente se consumou. Uma vingança intelectual. E essa vingança levou o nome de *wagnerismo*.

O wagnerismo foi uma corrente, quase se poderia dizer mais filosófica do que musical, que pairou sobre a cultura francesa nos últimos alentos do século XIX. E não é preciso ir mais longe, fiquemos com o que disse o Romain Rolland: *A personalidade enciclopédica de Wagner e a sua vasta obra não interessam apenas pela música mas pelo teatro em toda a sua inteireza, pela poesia, pelas artes plásticas. Pode dizer-se que a partir de 1865 a personalidade de Wagner actuou directa ou indirectamente sobre todo o pensamento artístico, religioso e moral da elite parisiense. O génio de Wagner dominou toda a arte francesa por dez ou quinze anos. Uma ardente propaganda musical feita através das sociedades de concertos e que atraiu multidões e que ganhou a juventude intelectual. Foi o wagnerismo que fez interessar o grande público francês pela música.*

E é assim. É a ambiguidade. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Nerval, alguns dos que aderiram com entusiasmo ao wagnerismo. Os intelectuais franceses começaram a apreciar toda a vida cultural a partir do prisma wagneriano. *O universo inteiro* (ainda de acordo com Romain Rolland) *visto e analisado atra-*

vés do pensamento de Bayreuth. Wagner, diziam, pertencia ao gênero dos Prometeus da música. Porque soubera depressa que para se exprimir só o poderia fazer sem ir a reboque dos vocabulários pré-concebidos e que não lhe eram próprios.

Em França, e nos criadores musicais gauleses, ia deixando Wagner, em quantidades e graus variáveis, a marca. Em Chabrier. Em Vincent D'Indy. Por exemplo. Em César Franck. Em Duparc, talvez. Em Franck Martin, em Chausson. Por exemplo. Até em Debussy, posto que *a contrario sensu* – ou ainda que Debussy, às portas da morte, afirmasse ter sido ele o único compositor francês a bem compreender Wagner e o único a conseguir ultrapassá-lo. E mesmo Gounod e Massenet, coitados, tiveram de se haver com as comparações.

Nietzsche, francófilo, após a ruptura com Wagner não foi muito, por exemplo, com Baudelaire. Porquê? Oh, aquelas *Fleurs du Mal* tresandavam a wagnerismo.

Mas chegaria a hora de o wagnerismo se atenuar em França. Por volta de 1890. Por uma espécie de saturação. Wagner pode muito bem saturar em todo o seu absoluto.

Até 1871, Nietzsche foi um hóspede regular em Tribtschen. A partir de 1871 a saúde começou a incomodá-lo para lá das marcas, e a incomodá-lo drasticamente ao ponto de ter de deixar a cátedra na Universidade de Basileia e de abandonar mesmo o ensino.

E não se estranhe a presença de um filósofo tão peculiar como Nietzsche neste emaranhado de procedimentos e ideias de tipo artístico e musical. Nietzsche foi considerado por muito tempo e por muito boa gente um filósofo-artista. Filósofo-artista pelo imediato motivo de quanto se possa esperar de um e de outro, de um filósofo e de um artista: do filósofo, o real, e a razão; do artista, o imaginário. Ao filósofo a descrição do mundo e da verdade e a reserva de pensar nos limites da razão. Ao artista a loucura, a liberdade de inventar, o direito à concepção do mundo diferente do que ele é, a criação de uma realidade original que não se limita a imitar a natureza. O que será do filósofo que confunda e misture reflexão racional e imaginação poética? O que será? É ambiguidade. É recusa do espírito de gravidade. É Nietzsche. E foi nisso que deu o pensamento de Nietzsche, apercebido como literatura e engenho poético, ainda que de lógica e rigor filosóficos eventualmente instáveis.

Diz ele assim: *o grau da força de vontade mede-se precisamente pelo nível até onde se pode dispensar o sentido das coisas, até onde se possa viver num mundo desprovido de sentido, porque cada um pode organizar o seu pequeno fragmento de sentido.*

Ainda ele a falar: *Se um filósofo pudesse ser nihilista, sê-lo-ia porque encontrava o Nada por detrás de todos os ideais do Homem – ou o Nada, ou, ainda mais, a nulidade, o absurdo, a doença, a lassidão, enquanto bebia a taça vazia da sua vida.*

Filósofo-artista. Duas faces de uma reflexão: o filósofo e a noção de verdade, ou, vá lá, de veracidade; o artista acrescentando-lhe uma significação alargada e a ideia de uma ilusão vital. Estas duas linhas apresentam-se, segundo os críticos, na filosofia nietzschiana. São mesmo o seu núcleo central.

Para além disso, Nietzsche sempre comentou música, sempre escreveu sobre música e músicos (sobretudo alemães), e desde que a cogitação acerca de música é inseparável da exegese cultural e civilizacional alemã.

Nietzsche tem interessantes pensamentos acerca de música. Mais do que qualquer outro acto, a música exprimia para ele a realidade de uma vontade de potência. *Cave Musicam*, então, escreveu. Cuidado com a música.

Cuidado com a música, disse ele. Mas também disse que sem a música a vida teria sido um erro. E cuidado com a música porque Nietzsche a compara a Circe, reconhece-lhe um poder equívoco, perigoso, uma espécie de bruxedo. (*Carmen!*) Bruxedo, ou feitiço, ou encantamento. Cuidado com a música, *cave musicam*, ela pode perverter o ouvinte. A música é a noite; a noite é feita com música, mas a vida destinada por Deus aos homens não teria sentido algum – ou menos ainda do que aquele que possa ter – se lhe faltasse a música. Seria uma Criação falhada. Da mesma forma como, sem o Amor, a Graça, Deus não seria Deus, seria também Ele um conceito falhado.

Que quer o meu corpo da música?, pergunta-se Nietzsche. *Desde que não tem alma, o meu corpo aspira ao aligeiramento, como se todas as funções animais devessem ser aceleradas por ritmos leves e atrevidos, turbulentos; como o bronze e o chumbo da vida devessem esquecer o seu peso graças ao ouro e à ternura das melodias. A minha melancolia quer repousar nos segredos e nos abismos da perfeição. Ai está porque tenho necessidade de música.*

Mas foi sobre Wagner que Nietzsche concentrou o melhor da sua reflexão musical – leia-se cultural e filosófica. E foi a Wagner e à música de Wagner que Nietzsche opôs o seu novo paradigma, a *Carmen* – note-se, não o conjunto da obra de um compositor, Bizet na circunstância, mas uma única obra, a *Carmen* unicamente, contra a colossal sonoridade wagneriana; um fragmento ou um pequeno meteoro em confronto com um gigantesco planeta dito decadente, demagógico, anti-artístico e moralista (falso), Wagner, e encarnando tudo quanto desse teor impregnava a cultura alemã.

Todo o wagnerismo, como todo o nitzscheanismo transpiravam, se calhar, ambiguidade, tal como as relações entre ambos sofrem da acentuada condição da ambiguidade. São construções intelectuais plenas de génio e oportunidade, a que a falta de base objectiva de partida confere uma condição de ambiguidade mágica.

Dois homens que se encontraram, se irmanaram e se separaram. Dois dissidentes que levaram a sua ambiguidade ao dissídio entre eles mesmos, ao dissídio consigo mesmos.

A música, oh, cuidado com ela, a música inscreve-a Nietzsche numa genealogia. O corpo. O ouvido: desde antiquíssimos tempos um órgão em conotação com o medo, com a noite, com a sombra. O músico como um predador pré-histórico. Cuidado. A noite e a música. Relação íntima. Nietzsche escreveu-o na sua obra *Aurora*.

Foi na noite e nas penumbras da caverna de uma medonha floresta que o ouvido, o tal órgão do medo, se desenvolveu poderosamente no corpo do Homem. Vivia-se então no mundo uma idade de trevas e de medo, a mais longa idade humana. Com o nascer do dia, o ouvido é menos necessário. Há a vista, evidentemente. Decorrerá daqui a natureza intrinsecamente nocturna da música, arte das sombras, arte da noite.

O corpo, a música, o inteligível. A matéria inteligível do mundo, o barulho, os sons. E por fim a música. A orelha: arquitectura complexa de um dos cinco pórticos dos sentidos, pelos quais o real se infiltrava e permanecia na carne dos primeiros homens.

Mas a divergência entre Nietzsche e Wagner pode assentar em inquietantes raízes. Quer dizer, nas românticas raízes da contradição inerente ao *Sturm und Drang*, à beira de todos os abismos do pensamento, ou sob todas as borrascas da crise dos valores da existência.

Há quem aposte num Nietzsche mais lúcido e consistente do que num Wagner crítico. E crítico por mais apercebido da dita crise que afectara a consciência germânica.

Mas Nietzsche vai á Grécia.

(Vai? Foi mesmo? Ou só teorizou?)

Escreve a celeberrima *Origem da Tragédia*. Dedicava a obra a Wagner, já que são companheiros de pensamento e caminhantes da mesma tragédia. *Considero a arte como a missão suprema da vida*, escreve Nietzsche na dedicatória ao Mestre. Há em ambos enérgico repúdio daqueles que não conseguem reconhecer na arte nada e mais além da superficialidade agradável, do necessário episódio da futilidade caído sobre a seriíssima gravidade da vida.

E sobre os valores do mundo ático é que Nietzsche funda as suas convicções e conceitos musicais. Apolo e Dioniso. Arte figurativa em Apolo; arte não-figurativa da música, a de Dioniso. Dois instintos soberbos e diversos que caminham de par, em dissidência, mas desafiando-se, incitando-se e justificando-se constantemente entre si e tendo em vista o contraste perpétuo a que

outros chamarão arte. Arte: vocábulo comum a apolíneos e dionisíacos, e também inseparável da condição deles.

Mas a síntese chamada arte engendradora para esta oposição, ou para esta dialéctica, é uma solução de recurso. É a tragédia grega, a que Nietzsche chama de *milagre metafísico*, a instância expressiva que talvez mais largamente denuncie a divergência e a união de apolíneo e dionisíaco.

Nas densas folhagens, nas altas ervas, nos mundos silvestres, por entre as mais luxuriantes vegetações, subsidiário de uma lógica vegetal de vida, o animal que ainda não é bem o homem, ouve e cheira os perigos. Espia, escuta, aumenta a acuidade auditiva. A hominização está em curso. O futuro, que se classificaria de superior para este mamífero, cumprir-se-ia. Nesta conformidade das coisas, o músico procede, descende, do predador avisado, sabedor da necessidade de previsão do perigo, artilhado contra os riscos do viver. Seja ele devorador, seja ele devorado, destruidor ele próprio ou ele próprio destruído, caçador ou caçado, a diferença entre essas antinómicas condições de vida realizava-se pelo órgão auditivo. E já nesta época tenebrosa da História humana possuir um ouvido musical equivalia à sobrevivência.

Quem ouve melhor, melhor preparado está para conjurar os perigos, passar ao lado deles. Em suma, continuar a viver.

A música é um patamar categorial do espírito humano e uma constante da eternidade histórica do Homem. Mas na verdade não há música coisíssima nenhuma. O que há é espírito musical.

Há a noite. A noite em relação íntima com o medo, em relação visceral com a música. Não importa a música dos pássaros do dia. De noite, nos campos, quando a vista de nada serve, é aconselhável ouvir a música dos insectos. A noite pode ser uma música de insectos. A noite. À noite. Regresso do ouvido, dos ruídos da nossa História primeira, a escuta, a tensão muscular do animal em perigo.

Porque, no concerto, a música teatraliza, espectaculariza a catarse para o esconjuro da noite e da penumbra.

O Homem imitou a natureza para melhor se apoderar dela. Usou-a como modelo com a finalidade última de a vencer. Usou culturalmente o barulho criando outra coisa, o som; e ainda outra: a música. Concepções, composições, estruturas, repetições, séries, cadências, ritmos, métricas, improvisos, memória. É a música culta, a música erudita, que contudo conhece as suas genealogias na pré-história. E do homem das cavernas se chega a Stravinski, a Varése, a Xenakis. E o ruído permanece no interior do som culto, dá-lhe materialidade, consistência.

Os ruídos selvagens, naturais, constituem matéria de obras primas incansavelmente elaboradas. Trilos de pássaros podem transformar-se em corais de Bach. Violências telúricas originais podem oferecer-nos a *Sagração da Primavera*, ou a *Pastoral* de Beethoven. Webern pode reproduzir-nos talvez, hoje, uma rítmica dos ventos. Mas toda a música que ouvimos descende da chuva...

A música pode derivar do coaxar das rãs no pântano, do gemido dos búfalos na pradaria, do rugido dos velhos leões saciados, do sibilar da serpente do deserto, do cantar das torrentes bucólicas, do trovão, do ciclone, das vagas oceânicas, do galope de cem cavalos soltos, do estalido do degelo das neves. Do automóvel. Do avião. Do bombardeamento... da bebedeira de um homem...

Tudo o que nasceu deve estar preparado para um doloroso fim: Nietzsche.

É portanto Dioniso, categoria da embriaguês e da ambiguidade, quem anseia convencer-nos de um prazer eterno de existir. Porém, adverte-nos: todo o que nasceu deve preparar-se para o dia da sua dolorosa morte. Não obstante todo o medo e toda a comiseração, vivemos felizes, nós, indivíduos do prazer genesíaco. É a música a representante da consciência que ainda tenhamos desse contacto original, a música que medeia a identificação com as forças de um instinto primeiro. A música e o espírito de Dioniso dão a ideia trágica do mundo, salvo se nesse mundo prevalecer o espírito científico e analítico, ou preponderar a mais absoluta confiança no intelecto que nos leve a destruir intimamente o mito.

A música dionisíaca é o espelho universal da vontade do mundo; é um dado visível e amplia-se até se constituir como verdade eterna. Mas perde a sua categoria de mito, a música, quando nos acirra o prazer de evocar analogias exteriores e associar casos da vida e da natureza às figuras rítmicas, às sonoridades. Termina aí o dionisíaco; remanesce a débil imagem de um fenómeno, imagem de fenómeno todavia muito mais pobre do que o fenómeno mesmo.

Nietzsche caracterizava a cultura musical moderna como uma sucessão de acontecimentos inteiramente exteriores, ou exteriorizados, e de todo incapazes de religiosidade.

Nietzsche contesta a vulgata cultural que nos informa ser o melodrama lírico uma revivescência do espírito antigo da tragédia. Não. Para Nietzsche, o melodrama oitocentista era já a manifestação uma cultura decadente porque anti-dionisíaca, a figuração criada pelo que chamou de Homem teórico, o retórico, o discursivo, o crítico de *cultura alexandrina*, por oposição ao espírito trágico antigo.

Nietzsche, em Génova, continua a assistir deliciado à sua *Carmen*. Em casa, faz anotações à partitura.

A seguidilla. Talvez seja o número que mais admiro nesta obra. Inclusivamente como texto. Limita-se a descrever a realidade. Sem o mais leve toque de moralismo.

Ali estava uma imagem do sul. O imoralismo. Um imoralismo pleno de alegria de vida num mundo de ciganos e contrabandistas, mulheres da vida, gente marginal e viciosa, gente que não experimentava sentimentos de culpa ou de remorso. Nem ressentimento. Nem má consciência. Eram felizes só porque amavam a liberdade.

São os pequenos pecados que fazem um dia. Jogar a própria vida num pequeno vício, numa coisa de nada, um cigarro. É todo um mundo a descobrir, escreveu Cesare Pavese, o novelista italiano que se suicidou na mesma cidade onde Nietzsche definiria a sua loucura, Turim.

Realmente, que tem isto a ver com a cosmogonia germânica, tendencialmente ascética, regeneradora, purificadora, e com o mundo dos deuses e das sombras da consciência alemã que Wagner interpretou?

Mas, previamente às reflexões sobre a *Carmen*, um Nietzsche anterior, de bem ainda com o wagnerismo, e muito ambíguo, pensara que o melodrama tradicional havia realizado a malfetoria maior de contagiar toda a música, de despojar a música da missão universal dionisíaca, sobrecarregando-a de um carácter a que chamou *fantasmagórico*.

Ah, mas o espírito dionisíaco vem a renascer!

Como? Onde?

O espírito dionisíaco retoma a sua luminosa ascensão.

Como? Onde?

Na música alemã. Como? Quem?

Na música alemã de Bach a Beethoven.

De Beethoven a Wagner.

E no entanto, ao invocar o nome de Wagner, Nietzsche já anuncia subliminarmente a grande divergência, porque Wagner não comportava os valores entendidos por ele como próprios do espírito dionisíaco. Mas, claro, só mais tarde viria a decifrar o enigma da ambiguidade wagneriana.

A música deve ser um meio ou um fim?

Ora aí estava. Um meio, na opinião de Wagner, como anteriormente vimos. Mas então, Nietzsche concebera a ideia da música como uma autonomia, um espírito auto-suficiente em toda a sua dionisíaca embriaguês, e dissolvente até de qualquer conteúdo poético ou dramático...

Sim, na ópera tradicional, é Nietzsche quem o diz: *a música é serva, o libreto é o patrão; a música é como se fosse o corpo, mas a alma está no libreto*. O melodrama tradicional tivera o condão de roubar à música a dignidade de ser

uma ressurgência dionisíaca no universo, porque só a música nos leva ao coração do mundo e nos fala a partir do fundo desse coração.

Ontem à noite (22 de Março de 1883 – carta a Peter Gast), *ouvi Carmen uma vez mais – foi talvez a 20ª representação do ano. Sala cheia, como sempre, porque esta é a ópera das óperas.*

No tema que fecha o Prelúdio do I acto da ópera, Nietzsche anota: *Um epigrama sobre a paixão, o que de melhor se escreveu sobre este tema, depois de Stendhal no seu ensaio sobre o amor.*

Epigrama da paixão. Nietzsche não pedia às artes o desvendamento, para dizer assim, de uma dimensão metafísica. O que lhes pedia era a força e a precisão de uma definição psicológica, uma capacidade e uma vontade de, por duas ou três palavras, em duas ou três notas, estabelecer elementos complexos, tão complexos como as paixões humanas.

1876. Inauguração do Festival de Bayreuth.

Nietzsche usufruiu da distinta honra de assistir, junto com a nata dos iniciados na ideologia wagneriana, aos ensaios finais da tetralogia do *Anel do Nibelungo*. Nietzsche chama-lhe então *a primeira circum navegação do globo das artes*. Noite de estreia e noites subsequentes. Estão vistos e vividos o prólogo e as três jornadas da tetralogia wagneriana.

Nietzsche acha-se especialmente incomodado e caminha noite dentro pelas ruas da cidade. É o tempo de uma reflexão. *O autêntico frequentador de Bayreuth devia ser preservado em álcool, com uma etiqueta: espécime do espírito sobre o qual o império alemão foi fundado*, viria a escrever. O ataque que desencadeia contra a estética e a moral wagnerianas vai ser, afinal de contas, o ataque contra a Alemanha e os alemães. Uma Alemanha que Nietzsche considera cada vez mais preguiçosa e decadente e já sem instinto para as coisas do espírito. E porque Wagner, à medida que envelheceu, foi ficando, para Nietzsche, cada vez mais germanizado.

Não foi com a sua música que Wagner os conquistou. Foi com a “ideia”, com o estilo enigmático da sua arte, o seu jogo de escondidas por detrás de uma centena de símbolos, como uma policromia do Ideal; foi o génio de Wagner para dar forma ao que não era senão uma nuvem, o seu toda-a-gente-e-ninguém, o seu em-todo-o-lado-e-em-parte-alguma.

Nietzsche deambula pelas ruas de Bayreuth, profundamente perturbado e no dia seguinte vai sentar-se à escrita.

Que se passa aqui? Traduziram Wagner em alemão? A arte alemã! O mestre alemão! A cerveja alemã! Mas o que é isto?

O ensaio *Wagner em Bayreuth*. Não será ainda então que a discórdia rebenta. Nietzsche, apesar de tudo, continua a venerar Wagner. A arte como

redenção ainda, e redenção no sentido de resgate das brutalidades do mundo então moderno e decadente. Mas a verdade é que também escreve: *o compito último da arte? Entorpecer... ou estimular, ou espantar, ou entusiasmar? Acrescentar consciência à alma ignorante, ou o contrário? Ajudar o espírito moderno a ultrapassar o sentimento de culpa, não ajudá-lo a regressar à inocência, nem que seja por instantes. Defender o Homem de si mesmo enquanto ele se convenceu a si próprio a calar-se e a não poder ouvir.*

Mas cabe ao artista redimir o Homem. Cabe ao artista desvendar e desmistificar a realidade. Cabe ao artista apresentar a verdade que se disfarça na convenção, na tradição, nos poderes e nas leis. No opúsculo *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche vai longe que se farta quando dionisiacamente diz que *a maneira mais bela de viver é ir amadurecendo para a morte e imolar-se na luta pela justiça e pelo amor*. E depois, a tragédia: o olhar que a tragédia nos lança. Que será tudo menos feitiço que nos enfraqueça e nos deixe de mãos amarradas.

E nisto recalitra Nietzsche até ao último lampejo das suas filosofias subsequentes. E sobre isto também se escavou a diferença com Wagner.

Um parêntesis, entretanto: a tragédia, ao arrepio da trivial sensação que nos oferece até o próprio som da palavra, pode, em Nietzsche, significar o contrário do pessimismo. Pode nem ter brotado da nascente do medo. Pode não ser resignação nem fatalismo. A questão é que as personagens trágicas arriscam a transcendência do drama exteriorizando divinamente o seu suplemento de força. O herói trágico sonha com um adversário à sua altura. E o privilegiado adversário do herói trágico, o único capaz de se opor à resistência e à vitalidade desse herói, pode chamar-se destino. E se, com Sócrates e com o racionalismo, os dias da grande tragédia ática pareceram contados, esgotados, também hoje por hoje, nos dias da ciência, da tecnologia, nos dias da banalização da vida e da uniformização do espírito do Homem, se multiplicam os atentados à nobreza do ser e à transcendência dessa mesma tragédia humana.

Nos dias do Festival de Bayreuth, mas já de 1882, o jornal *Bayreuther Blätter* expunha o que tinha sido realmente importante nas representações de *Parsifal*, ou seja, menos o artístico do que a mensagem de regeneração germânica. O que queria dizer: uma Alemanha purificada de judeus, de liberais, de democratas, isto é, de toda a influência que se pudesse considerar moderna. E isto quando Nietzsche lia precisamente o contrário.

Oh ambiguidade...

Wagner ofendeu-me mortalmente – quero que o saiba. Ofendeu-me aquele lento mas imparável regresso que fez ao cristianismo e à Igreja. Foi para mim um insulto pessoal: toda a minha juventude e aspirações me pareceram contaminadas só

porque dei comigo a venerar um espírito capaz de tal coisa – carta de Nietzsche a Malvida von Meysenburg. 22 de Fevereiro de 1883. (Malvida von Meysenburg: escritora revolucionária, íntima de Liszt e que Wagner considerava como irmã.)

Reparemos que a dita ofensa mortal – e moral, digamos – não teve que ver com questões medíocres e pessoais. A ofensa mortal que Wagner faz a Nietzsche é a criação e estreia de *Parsifal*. E com *Parsifal*, aos olhos, ao entendimento e à sensibilidade de Nietzsche, Wagner trai as suas obrigações de pensador e de artista que se confronta com o mundo moderno e nele age. Essa ofensa de *Parsifal* foi o ápice de um mal estar filosófico que germinava há tempo em Nietzsche; ou logo desde o nascimento da instituição Festival de Bayreuth, 1876, quando ele escreve o ensaio já falado e que temos vindo a frequentar, *Wagner em Bayreuth*. O dito em *Wagner em Bayreuth* é reafirmado em posterior escrito intitulado *Nietzsche contra Wagner*, este de 1888, um ano antes, diga-se, de Nietzsche ser oficialmente dado como louco.

Já no verão de 1876 me pusera eu em guarda com Wagner. Não suporto a ambiguidade. Quando Wagner voltou para a Alemanha mal me contentei com tudo aquilo que desprezo – até ao anti-semitismo.

Pois teria sido esse o momento asado (1876, verão, época do primeiro Festival Wagner de Bayreuth) para consumir uma separação. Mas Wagner apareceu retumbante e vitorioso, enquanto Nietzsche não conseguia deixar de ver nele um homem desesperado de decadência que se prosternava, vencido, aos pés da cruz. Da cruz cristã!

Chamo agora a depor D. José Ortega y Gasset: *Resulta pois que estas ciências – sobretudo a física – avançam fazendo daquilo que era a sua limitação, o princípio criador dos seus conceitos. Para melhor não tentar utopicamente saltar fora da sua sombra, superar o seu fatal e nativo termo, mas, pelo contrário, aceitam este alegremente e instalando-se sem saudade dentro dele conseguem chegar à própria plenitude. A atitude oposta a esta era dominante no último século: então, cada qual aspirava a ser ilimitado, a ser o que os outros eram e ele não era. É o século em que uma música – a de Wagner – não se contenta com ser música, mas um substituto da filosofia e até da religião; é o século em que a física quer ser metafísica e a filosofia quer ser física e a poesia quer ser pintura e melodia, a política não se contenta com ser política, mas aspira a ser um credo religioso e, o que é mais atrevido, a tornar felizes os homens.*

No dia 22 de Julho de 1933, Hitler fala através da rádio para toda a Alemanha. Anuncia os planos já muito adiantados para a fundação da futura igreja do Reich, nem católica nem protestante, obviamente, integradora, especí-

fica, sincrética, messiânica como era de regra, outro passo para a totalidade, e a oficializar após o sínodo que se realizaria de facto meses depois, a 27 de Setembro, nomeando um tal Ludwig Müller como primeiro bispo do Reich.

E de onde é que Hitler irradiou este anúncio para toda a Alemanha? Do teatro do Festival de Bayreuth. E em que momento? No intervalo de uma representação de *Parsifal*.

Por estas e por outras, é que eu acho que Nietzsche viu curto no facto de o *Parsifal* significar uma rendição de Wagner meramente aos pés da cruz católica. Antes o fosse, talvez. A intenção era mais longa – e talvez muito mais perigosa, e nem apenas filosoficamente ambígua. A filosoficamente ambígua realidade que então se anunciava era mais objectivamente pérfida e cheia de probabilidades por enquanto impensáveis em toda a sua amplitude.

Não esquecer o seguinte: *Não tive nenhum antecessor para além de Richard Wagner, o músico, o poeta, a enorme personalidade, a maior figura de profeta que a Alemanha alguma vez conheceu*: palavras de quem? De Hitler.

Porque também se poderia dizer que, das artes maiores, é a música aquela parte da criatividade humana que mais apela ao irracional. Altamente sofisticada, nuns casos; noutros, com evidentes apelos ao instinto e à zona primária, ou bárbara, da natureza humana. E também sabemos do quanto a Alemanha dominou o universo mental europeu naqueles séculos XVIII e XIX, no tempo de um profundo sentimento de unidade e de poderio. As artes. A filosofia e a música. Racionalidade e instinto. Talvez nenhuma outra cultura (incluindo mesmo a francesa) tenha racionalizado o mundo como a alemã, com os seus Leibniz, Kant, Goethe, Hegel, Fichte, Schopenhauer... Nietzsche; nem tenha encantado tanto o mundo com o som dos Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner. E dentro de cada uma das disciplinas será possível notarmos as devidas representações de razão e instinto. Na filosofia: Kant e Hegel – razão, razão pura e/ou quase pura; ou Schopenhauer e Nietzsche – crítica ao próprio primado da razão. Na música: a ortodoxia, a límpida primazia da matemática dos sons em Bach, ou Mozart; ou o desencadear de forças subterrâneas, de ímpetos terríveis, de horríveis profecias e fôlegos telúricos em Wagner.

Reclamar-se de wagneriano na Alemanha queria dizer qualquer coisa. Significava ser adepto de uma religião – a religião da cultura (*Kultur*), a religião da arte; significava empenhamento visceral numa causa transcendente, significava uma condição de serviço a um ideal superior de humanidade – ou de sobre-Humanidade. Podia muito bem ser uma atitude de rejeição do mero cristianismo judaizado. Pois podia. Mas Wagner era o grande sacerdote dessa religião germânica, aglutinadora, ariana, expansionista.

Com razão, se calhar, os teólogos protestantes consideraram o *Parsifal*, o Graal, a celebração eucarística, o lava-pés de Kundry, uma profanação e um caminho aberto para uma certa forma, e perigosa, claro, de arte-religião. Por outro lado, houve quem considerasse *Parsifal* uma comovente expressão da específica cristandade germânica, um contributo decisivo para o reavivamento espiritual da nação alemã

Quando Parsifal (a personagem protagonista do drama sacro wagneriano) chega ao reduto sagrado do Montsalvat perguntam-lhe quem é. Não sabe. Quem é o pai. Não sabe. A mãe? Tem uma vaguíssima ideia, um nome. O que tem feito? Nada, a não ser errar sem claro destino pelo mundo idealizado das mágicas florestas em busca do conhecimento que existe mas que ele não sabe onde está. Parece ser tolo. Parece ser puro. O puro louco? Não é ninguém, nem vem de lado algum. Errava pela floresta, chega a Montsalvat e quer ser um dos cavaleiros. Mas nada compreende da cerimónia impossível e secreta da Eucaristia nem da ferida sangrenta do rei. É escorraçado. Já viu mais do que devia. Continua a errar e chega ao delicioso jardim de Klingsor. É assediado por mulheres de entontecer. Repele a tentação do beijo de Kundry, mas, por essa rejeição, completa uma iniciação, cumpre a castidade purificadora, adquire o conhecimento, o sentido. E quando, anos depois, regressa a Montsalvat, já de posse da Lança miraculosa outrora usurpada por Klingsor e que ele conseguiu recuperar, é consagrado como salvador e profeta e é entronizado como senhor do Graal. Toma posse mística da Taça e da Lança. Preside à Eucaristia. Tem o poder total. Pode redimir o sofrimento de Amfortas e recolocar a harmonia no mundo. É o messias.

E quem era Hitler? De onde vinha? Sabe-se agora. Ao tempo ninguém o sabia. Uma condecoração nas trincheiras no humílimo posto de cabo. Uma cegueira e uma iluminação. Nenhum antecedente político, nenhuma carreira, nenhuma herança espiritual ou familiar, nenhum trabalho meritório, nenhuns estudos oficiais, nenhuma notoriedade. Passa pelos cenáculos secretos e atravessa os debates políticos. É escolhido depressa para dirigir o partido em lugar de outros mais conhecidos e preparados. No dia 30 de Janeiro de 1933, é proclamado Chanceler do Reich. Tem finalmente com ele, em espírito e em Wagner, os símbolos, é senhor da Taça e da Lança, oficiante de uma herética Eucaristia. É ele o messias desejado pelas circunstâncias do povo alemão.

Que se terá passado? Que força oculta impeliu Hitler? Que potência terá operado para que na Alemanha, por intermediação de Hitler e do nazismo, sob os auspícios de Wagner e do *Parsifal*, se realizasse o espúrio impossível, se cumprisse o mito?

Quanto ao significado de *Parsifal* – cujo poema de Wolfram von Eschenbah, dizia-se, Hitler conhecia de cor – há muito que se lhe diga. Há mesmo demasiado que se lhe diga.

O símbolo. O símbolo tem extensíssimas virtualidades de interpretação e as leituras, desde a estreia da ópera até hoje, não cessaram de aparecer, e até de se sobrepor.

Um drama, um mistério flagrantemente cristão, para uns, em vista do elemento nuclear do Graal enquanto recipiente que recolheu o último sangue de Cristo na cruz; ou enquanto cálice por onde Cristo bebeu na sua última refeição o vinho simbólico do próprio e puríssimo sangue, o qual, partilhado, significaria a eternidade da sua presença em espírito entre os homens; ou porque no drama de *Parsifal* se faz presente o dogma cristão da Encarnação, com o divino a incorporar o humano no perturbador mistério da fé.

Mas houve também quem retirasse a aparentemente óbvia carga religiosa a *Parsifal*, sem prejuízo da representação objectiva dos valores espirituais altamente ritualizados.

Obra religiosa? Ou obra acerca dos valores religiosos?

Não faltou também quem, perante tanta complexidade-ambiguidade, argumentasse que se tratava de um veículo de agnosticismo, ou até de ateísmo, dado que na capital cena de Sexta Feira Santa, Wagner faria derivar a centralidade dramática da figura e do problema de Cristo para valores de ordem puramente humana em confronto com a revivificação quase pagã dos elementos da natureza.

E que hei-de eu fazer se me custa a compreender e me espanta como pode o *Parsifal* wagneriano ser tão rapidamente associado à Páscoa e à ortodoxia cristã e católica, quando, em toda a obra, me espreitam os sinais do catarismo e todo o esplendor da heresia; quando o rei Amfortas parece simbolizar um Cristo caído, vencido, impotente, culpado, o impuro tolhido no seu primordial dever de inspirar e governar os puros, um salvador morto incapaz de redimir a Humanidade?

Amfortas foi Cristo e passou a ser o seu contrário; foi casto e oficiou; foi categoria redentora, é certo, porém, de um tempo que se fechava. Amfortas perdeu a castidade ao perder para Klingsor a Lança, e por ela foi eternamente ferido. Amfortas é a ruína da visão humanitária, o fim do eon de Osíris (como diria o iniciado, o misticador, o poeta, o xadrezista, o astrólogo, o mago, o espíão: Aleister Crowley).

Amfortas é uma derrota. Mas Parsifal é a barbárie de uma nova idade, a força, o fogo, a violência. Parsifal é o messias heróico, é o anti-Cristo-aniquilado-na-cruz, porque é o Cristo falso e novo desses novos tempos que a visão hitleriana aparelhava para a Alemanha e para o mundo.

O *Parsifal*, a obra, no meu entender insignificante, não nos fala de outra coisa senão da absoluta necessidade de um percurso iniciático para o exercício do poder sobre os outros homens – o poder espiritual, sim, mas que pela sua muita intensidade se torna material e configura uma totalidade. O poder absoluto sobre todo o universo (a globalização!) como um arcaico sonho do Homem que procurou incorporar em si a energia secreta do cosmos, a sapiência dos tempos e o domínio dos mistérios da vida e da morte.

Há um rei que foi iniciado, Amfortas, e que baqueou, e que pela contaminação pecaminosa do sangue perdeu a graça dessa iniciação; que perdeu por isso a autoridade, o ascendente espiritual, a superioridade moral, o que se chama, enfim, carisma – tudo o que idealmente reveste as condições para o poder, para a totalidade messiânica. Em perspectiva, apresenta-se outra entidade, Parsifal, o que se deu ao peregrinar pelas florestas encantadas (ou pelas trincheiras da Grande Guerra?) na presciência de uma verdade intocável e oculta algures (nas sabedorias secretas da Sociedade Thule?), o que resistiu à tentação (ou que permaneceu casto e vegetariano?), o que sofreu (ou o que foi encarcerado depois do *putsch* de Munique?), o que permaneceu forte e determinado no seu desígnio final, o que vislumbrou o conhecimento memorial e secreto, prévio à demência de um poder absoluto. Aquele que, em êxtase, comemorou a morte.

Parsifal ou Hitler. Hitler ou Parsifal. O mistério de uma profunda identificação. Hitler (também chamado de anti-Cristo) possuído pela visão mágica do anti-Cristo wagneriano Parsifal; ou o cruel e mágico destino da sagrada Alemanha nos segundo e terceiro decénios do século XX?

Nietzsche, sobretudo depois da ruptura com o wagnerismo, deixa de acreditar numa música que aprendeu a enganar quase com a mesma elegância das artes plásticas. (Cuidado com a música.) Os critérios de valor repousarão obrigatoriamente no poder artístico do Homem tornado igual a um deus.

O Caso Wagner. Diatribe anti-romântica tomada de dentro do próprio romantismo. Mas também aqui a ambiguidade preside; também nos sentimentos de Nietzsche para com Wagner, sempre o grande feiticeiro, sempre o velho mestre, sempre o iniciador (ou o redentor-redimido, para falarmos em termos de *Parsifal*), ternura, admiração, ódio, grandeza decadente, perversão. Wagner é para Nietzsche, a partir do advento de *Parsifal*, o comediante que invadiu o sacro território da música. É a teatralidade wagneriana, também, o que irrita Nietzsche. Wagner renunciava à verdade? Wagner fizera da música e da cena trágica um instrumento da sua vanglória e da sua consolação? A

tragédia da redenção do Homem nada tinha de comum com a redenção cristã – ou cristãmente aparentada? E nem tão pouco com um gesto, qualquer gesto de renúncia?

Nietzsche recua horrorizado diante da monumentalidade grave e espiritualmente compensatória de *Parsifal*. *Parsifal* apresentava uma saída, iniciação e castidade; *Parsifal* era uma porta, estreita ainda assim, mas uma porta, aberta à salvação. Wagner era a decadência, a doença, a debilidade da vida, o cristianismo. Wagner era a modernidade. O *Parsifal* era a modernidade, a conformação, o compromisso. *A maior experiência da minha vida foi uma cura*, diz Nietzsche, *mas Wagner pertence simplesmente ao espaço das minhas doenças. A decadência é geral. A doença chega-nos das profundezas.*

Mas se Wagner passara a simbolizar para ele a ruína da música (assim como afirmava que Bernini era a ruína da escultura), não era que fosse ele a causa. A causa da ambiguidade decadente poderia não estar nele, Wagner, mas ele, Wagner, cometera o imperdoável pecado de ter sido o acelerador das partículas, o maléfico agente do tempo que nos precipita para os abismos. Wagner tivera a ingenuidade da decadência. Wagner accionara as proibidas alavancas da finitude.

Mas pelo menos Wagner tivera uma qualidade: fora radical. Radical ainda que no cristianismo se encarnasse o mal; ainda que *Parsifal* lhe corporizasse a traição e mostrasse a escapatória cristã das redenções pela renúncia à vida e pela aceitação da modernidade.

Não se passava nada disso com Bizet.

A assunção de *Carmen* como novo paradigma musical no entendimento nietzscheano acompanhava a consagração de uma filosofia da terra, perfeitamente concretizada num cosmopolitismo cultural de tom francês, em contradição com a germânica vontade de um renascimento das metafísicas. Eram doravante os alemães os maus europeus; bons europeus eram os franceses.

Nietzsche deixa a cátedra de Basileia, abandona o ensino e vai tornar-se um viajante. Vai correr a Europa mais soalheira. Vai demandar os lugares saudáveis, o sul. Eis porque está em Génova em Novembro de 1881. A assistir a uma representação da *Carmen*. A descobrir em Bizet o anti-Wagner que lhe apetecia. A descobrir na *Carmen* o anti-*Parsifal* com que sonhava.

A troca de venerações, Wagner por Bizet, da parte de Nietzsche, supõe a opção pelos valores do sul contra os do norte. De resto, uma escolha já mais ou menos assumida ainda antes do encontro pessoal de Nietzsche com Wagner. A Grécia. A luz que incide sobre o Parténon, oposta aos nevoeiros morais e climáticos da sua Prússia natal.

Nietzsche delicia-se com a celeberrima ária do toreador. Coragem, heroísmo, fatalidade – ou fatalismo, se se preferir. *Estou farto de ouvir isto cantado nas ruas. Esta música já está no sangue dos genoveses. E no meu também.*

Bizet não sofrera influências wagnerianas, ou, no mínimo, não as sofrera tão notórias e identificáveis como isso – o recorrente tema do destino em *Carmen*, tão aparentado a um *leit-motif*, deve ser um pormenor.

Bizet passa a representar para Nietzsche o cosmopolitismo espiritual de que se urdia a qualidade de ser europeu. Era em França que se encontrava a compreensão divinatória; em França achava Nietzsche uma disposição propícia aos homens raros, demasiado amplos para se deixarem infectar por algum patriotismo, aqueles que a norte sabem apreciar o sul, e aqueles que a sul podem admirar e amar os valores do norte. Os bons europeus eram os mediterrânicos. Era preciso mediterrânicar a música. E ponto final. Foi para os bons europeus do Mediterrâneo que Bizet compôs a sua *Carmen* e com ela descobriu uma nova beleza e uma nova sedução

Ensaio de Autocrítica, 1886. As possibilidades de ser alemão. Wagner sonhara com uma grande revolução da Humanidade, uma grande revolução cultural, uma nova civilização ou um novo nascimento que poderiam até fazer da Alemanha uma nova Grécia, criar uma outra e deslumbrante cidadania. E o bom europeu Friedrich Nietzsche acreditava, em 1886, que os nacionalismos estavam condenados, apesar de toda a actualidade e a despeito de toda a vitalidade com que se mostravam ao tempo. Nietzsche, em 1886, encarava a solução de uma “união europeia” onde cada nação tivesse estatuto semelhante ao de um cantão suíço. A nação era para ele mais um facto do que um destino – e interrogara-se também ele quanto às “possibilidades de ser alemão”. Era a ideia do aparecimento na Europa de um novo tipo de homem, tanto cultural como antropológico, que o atraía. Não acreditava em políticas imperiais mobilizadas de massas para servir interesses variados e eternizar estados de guerra.

Nietzsche ideólogo póstumo do nazismo? Pode ter sido essa uma das mais torpes fraudes político-culturais do século que passou.

Aforismo nº 425 de *Humano, Demasiado Humano*: o ideal do bom europeu, o princípio da internacionalização dos comércios que conduziria inevitavelmente à destruição das nações e possibilitaria o aparecimento de uma raça miscigenada que viria a ser o homem europeu. *O movimento democrático – escreve ele em Para Lá de Bem e de Mal – faz ressaltar a emergência de uma espécie de homem supranacional na sua essência, e nómada na sua existência.* As mesmas condições que determinariam o nivelamento médio do Homem, seriam de igual modo favoráveis ao surgimento de homens excepcionais do género mais

perigoso e mais sedutor. A democratização da Europa prepararia na mesma passada, e involuntariamente, uma leva de tiranos em todos os sentidos da palavra, mesmo os mais espirituais.

E ainda: a democracia era uma escola de tiranos. O nivelamento da humanidade europeia levaria, de uma enorme legião de escravos, à criação de uma casta dirigente de personalidades excepcionais.

O super-homem. O bom europeu nietzscheano poderia ser um super-homem apátrida, transcendente à mitologia dos estados e das nações, um espírito livre, sim, ateu, imoralista, iconoclasta, vencedor do nihilismo pela saúde.

O bom europeu de Nietzsche era Nietzsche.

O bom europeu Nietzsche demonstrava-se o contrário do nacionalista e do anti-semita. Era um francófilo. Era germanófilo. Não punha o mínimo óbice à integração de um judeu no seu conceito europeísta...

Mas era um radical aristocrático.

Mas era um elitista estético.

A posteridade liga pouco às metáforas, diria eu. A posteridade é superficial. Aquilo que Nietzsche não queria que ela fosse, ela, Europa, acabou por sê-lo. E por acção de uma Alemanha wagneriana – ou wagnerizada.

Mas tudo pertence ao momento e todo o momento ressurgirá um dia e a ele chamarão História, momento histórico. A historicidade dos dois elementos que se reuniram naquela nietzscheana noite da *Carmen* em Génova construiu um acontecimento na memória musical, aquele momento em que Nietzsche, pela revelação da *Carmen*, situou no seu íntimo o wagnerismo, idealizando em Bizet e na *Carmen* o móbil da sua recusa de *Parsifal* e de Wagner, quase como quem diz “eu sabia!, eu sabia que isto tinha de acontecer, eu sabia que havia outra coisa, ou que as coisas sempre poderiam ser feitas como eu as tinha idealizado, e cá está a *Carmen* para o provar!”. Tudo o que lhe parece negativo em Wagner e no *Parsifal* acha antítese positiva em Bizet e na *Carmen*. Música que constroi e organiza, dispensando a mentira que se oculta no grande estilo – wagneriano.

Nietzsche rompe as grilhetas. Ouvindo a *Carmen* experimenta sentimentos de libertação. Libertou-se da condenação aos trabalhos forçados da ambiguidade que o subjagara anos e anos, estava livre do bruxedo, estava livre do “trabalho” que o bruxo Wagner lhe tinha feito com as suas ambíguas artes de Belzebú. Enfim: era o genuíno prazer da música; e prazer que lhe vinha concedido por uma música também ela livre, livre como a cigana Carmen. Os espíritos livres induzem a liberdade no espírito de quem os frui.

Nietzsche revive a Grécia na síntese apolíneo/dionisíaco de *Carmen*. A tragédia, a clareza, a lucidez, o exercício da desmistificação.

Wagner era sem dúvida o mágico. Wagner tirava a realidade da manga tão depressa como voltava a ocultá-la na cartola. Os gregos, Shakespeare, cristianismo, budismo, Feuerbach, o hiper-racista conde de Gobineau, Schopenhauer, Bakunin, Luis II, Bach, Monteverdi, Liszt. Wagner lançava mão de tudo e não dava ao espectador a alternativa da razão, quer dizer, da escolha. Wagner aniquilava o ouvinte com a sua demiúrgia.

Mas Bizet não enganava ninguém. Bizet nada tinha a esconder – o que era uma qualidade, do ponto de vista de Nietzsche; de Nietzsche, ou daquele dado momento acontecimental da História da vida de Nietzsche. Bizet confiava na inteligência do espectador. E se em cada compasso de Wagner se escondia uma objurgatória quanto às faculdades intelectuais do ouvinte, com Bizet, cada espectador era como se fosse considerado um músico. Bizet era um bom europeu que compunha música para os melhores dos europeus.

E eu era um dos wagnerianos mais corruptos, confessa Nietzsche. Tinha sido capaz de tomar Wagner a sério – como outros o foram, muitos, diria eu, naquele tempo em que um simples compositor de óperas podia inspirar a fisionomia religiosa, social e política de uma grande e inteligente nação.

Ah, Wagner, meu velho mago!, exclama Nietzsche, *quanta poeira atiraste aos nossos olhos!*

Mas talvez também Nietzsche se enganasse a si mesmo nas críticas ao wagnerismo. A redenção não nos seria concedida pelo modelo cristão das renúncias, das culpas, das contrições, mas uma redenção persistia em ser necessária. Uma redenção pela música.

A *Carmen*? Seria a *Carmen* redentora? Era: conclusão de Nietzsche.

Na verdade, diria eu, quando na solidão das nossas noites ouvimos uma peça de música e gostamos dela porque nos transporta seja à vida circundante presente ou passada, seja para dentro de nós mesmos, e quando por ela nos sentimos de alma cheia, o que nos acontece não será menos do que uma espécie de redenção. Provisória redenção, no entanto, porque a mediocridade quotidiana nos espreita sinistramente no momento que se segue da nossa não-História.

Mas Nietzsche do que falava era de uma redenção sem tempo. Penso eu. Ao que aspirava era a um estado de infinita graça musical. E descobria em Génova que não era Wagner a única hipótese de redenção do mundo pela música. E sendo assim, adeus húmidas paisagens do norte! Para bem longe os estatismos hieráticos da nebulosa Alemanha wagnerizada, que é como quem

diz, germanizada. É a acção que redime. É a acção que redime na lógica incontornável da paixão. A brevidade. A veracidade. As aragens enxutas. As modulações límpidas. A serenidade: que não seria francesa nem alemã, porque Nietzsche via na *Carmen* uma serenidade africana; uma serenidade africana sobre a qual impendia a fatalidade que desvela o momento inesperado, e brevíssimo, de uma felicidade que não admite remissão.

Há uma espécie de amor que nos chega da natureza selvagem, qual a da personagem de Carmen, e nunca por nunca ser de uma virgem nórdica alucinada e carregada de destino heróico como a Senta do wagneriano *Navio Fantasma* – ou o *Holandês Voador*, ou ainda, se quisermos, *O Judeu Errante*. O amor como destino, inocente, cruel, cínica fatalidade. Natureza. *Carmen*.

O Caso Wagner no encerramento das contas: *Que o teatro não seja o senhor das artes; que o comediante não seja o sedutor dos seres verdadeiros; que a música não seja a arte da mentira*

Na conhecida cena das cartas, Nietzsche apercebe algo mais e mais comprometedor do que erotismo ou uma ânsia de liberdade. Apercebe a contradição fundamental da personagem. Carmen sabe que a morte é certa. Resiste-lhe, está bem, mas não desiste de a desafiar. Sabe que é impossível escapar-lhe. A sentença está inscrita no coração de Carmen. Carmen quer correr atrás do seu novo amante. Sabe que arrisca a vida, que D. José lhas prometeu, mas vai a Sevilha, vai à corrida. Não é mulher para tremer de medo e evitar um confronto, dir-se-ia que deseja esse momento, está disposta a falar com o homem que abandonou e que a persegue para a matar, conversar com o seu trágico destino, sabendo que atingiu o fundo e não tem meios para negociar mais com a sua paixão pela vida, e, por inerente consequência, para interromper o seu diálogo com a morte.

Nietzsche entusiasma-se. Sente em redor de si, por intermédio da música, uma palpação intensíssima de vida e de verdade. Carmen agiganta-se à craveira de um D. Giovanni perante a estátua do Comendador. Há a coragem da liberdade. Coragem e liberdade humanas que defrontam a força (a inércia) da moral e o desastre do castigo. Que pagam, enfim, o preço.

Para Nietzsche, como para o seu antigo (e depois também renegado) mestre Schopenhauer, a música era toda a essência da vida. Da vida, do mundo, do ser verdadeiro (afectivo), da realidade. E do mundo, enquanto vontade. *A música é a cópia imediata de toda a vontade que o mundo representa*, disse Schopenhauer. *E o mundo, como vontade, é afectividade. Exprime o que há de metafísico no mundo físico. Exprime tudo o que podemos conceber sob o conceito de vontade*. A música também pode ser uma negação da vida.

Chega o dueto final da ópera, Nietzsche, sentado no teatro, tem a alma ao rubro. Nas notas que escreverá à margem da partitura, atribui alguns pensamentos a Carmen. Por exemplo: *oh, como o coração me bate... como me sinto calma perante o meu pensamento único... o da morte. Ou: É esta minha febre de paixão que me prepara para morrer.*

Vontade, e liberdade, contêm a destruição. Os gestos valem por aquilo a que resistem. É a ficção do Eu que suporta um gesto.

Para resolver o caso com Wagner, Nietzsche vira-se obrigado a dramatizá-lo – como os políticos quando querem fazer passar a mensagem eleitoralista. Nietzsche dramatiza o caso Wagner e explora sentimentos de amor/ódio, apolíneo/dionisíaco, a tensão dialéctica sobre uma questão subjectiva. Ambígua. Muito ambígua. Amor/ódio e ambiguidade metafísica dramatizados em divergência estética.

Zarathustra: o gesto imóvel determina um modo dionisíaco de esquecimento do Eu, de se manter nos confins da própria pele mas deslocando-se no ar, enfrentando o vento. A recusa do Homem de se confrontar com o peso. Pensar é vacilar, é correr o risco de cair.

Só os pensamentos que se têm enquanto se caminha podem valer qualquer coisa. Flaubert afirmaria que só era possível escrever e pensar sentado. Mas Nietzsche contrariava tal e dizia (literalmente) que ser um *cu de chumbo* era o pecado maior contra o espírito (A acção! A acção!)

Se me torno pesado, estou perdido. Eu não seria capaz de acreditar senão num deus que se me revelasse a dançar, porque quando consegui ver o meu diabo, reparei que era grave, minucioso, profundo, solene, pesado – o próprio espírito do peso pelo qual todas as coisas caem.

Será preciso dançar para poder pensar livremente.

Aprendi a andar e agora ponho-me a correr. Aprendi a voar e já não preciso que me empurrem, ou que me levem para poder mudar de lugar. Agora sinto-me leve, agora posso voar, agora sinto-me pairar ao cimo de mim mesmo. Agora há um deus que dança em mim.

Em 1876 Nietzsche passa um ano em Sorrento. A partir de 1880, deixara a Alemanha, renunciara à nacionalidade prussiana, tornara-se apátrida e instalara-se no sul. Génova, Roma, Veneza, Messina. O sul é o vício. Até o vício da liberdade de pensar e de viver.

Os sentidos.

A sífilis?

Nietzsche: filósofo vitalista quanto mais doente se sentia? Os filósofos

doentes, ao parecer de Nietzsche, tinham uma coisa em comum, que era a sua relutância em afirmar a vida. No mesmo sentido entrevê ele o cristianismo, mais a parafrenália das suas renúncias, penitências, pecados e ascetismos. O cristianismo também era uma espécie de doença. Mas Wagner e Schopenhauer também eram doentes – *ouvindo a música de Wagner sinto-me num hospital; Wagner é a neurose*. Wagner e Schopenhauer testemunhavam contra a vida. E Nietzsche sustentava: *tudo o que não me mata torna-me mais forte. A doença não passa de um desafio à saúde, um estimulante para a saúde, e não a podemos conceber a ela, saúde, como uma conquista perpétua*.

E em 1889, Nietzsche torna-se louco. Oficialmente louco. Disse-se que as frases que escreveu num dado momento são o testemunho da sua insanidade.

Que frases terá escrito nesse momento tão diversas das de outros momentos? Não sei, confesso. Disse-se que foi uma questão de dias, uma questão de horas, de uma hora para outra.

O bom europeu terá forçosamente de enlouquecer? (Ultimamente dá-me a ideia que sim...)

O que é estar louco, tornar-se louco?

E Wagner? Não terá também enlouquecido? Porquê? Devia?

E a Alemanha, não enlouqueceu?

Nietzsche isola-se. Arremete contra a Alemanha, contra o imperador, contra o socialismo, contra o romantismo, contra o clericalismo judaizado e sobretudo contra o catolicismo. Era a hora de enlouquecer. Claro.

Nunca foi inequivocamente provado, mas as suspeitas quanto àquelas náuseas, problemas de visão, desmaios frequentes, indiciavam a sífilis. Sífilis contraída num encontro sexual de juventude (de que género?, com que género?) que redundaria mais tarde em insanidade mental. Há dúvidas sobre isso. Há quem o diga frequentador de prostitutas. Há quem o diga frequentador de lupanares de homossexualidade.

Sabe-se que chegou a tocar piano numa casa de meninas. Regularmente? Poucas vezes? Uma única vez? Seja como for, podemos imaginar o que fosse o espectáculo de Nietzsche a tocar piano numa casa de meninas? Talvez. Talvez possamos imaginar a cena do bom do Nietzsche, apolo-dionísíaco esteta, tormentoso e sífilítico pensador, bom europeu, francófilo, anti-wagneriano e pianista para meninas da vida. E eu tento imaginar Nietzsche a tocar no salão de uma casa de meninas. A tocar o quê? Boleros? *Slows*? Talvez não, nem fado-canção de pendor acanalhado. Schumann e Beethoven? Wagner! Que maravilha de pensamento! A gravíssima música de Wagner a funcionar exemplarmente numa casa de passe. O melhor modo de desacatar o

seu adversário ideológico e ex-amigo, dando serventia à cavalgada das valquírias quando, a convite da Madame, as meninas acoressessem à sala em tropel porque acabava de chegar nova revoada de clientes. Nietzsche chateadíssimo a tocar e a pensar *para além de bem e mal*, a entrada da primavera em casa de Hunding; o dueto do 2º acto do *Tristão*, que tal?, quando percebe que uma das meninas se deixou embeicar por um marinheiro ou por um cliente mais bem parecido e desenhovado. Nietzsche a dedilhar o *Encantamento de Sexta Feira Santa*, de *Parsifal*, se por acaso algum homem da Igreja estivesse, furtivo e disfarçado, na sala à espera de ser atendido por certa *fräulein*.

Não se pode saber o que tocaria Nietzsche nas suas noites prostibulares. Pode-se especular sobre o que pensava ao longo das noites em que, ao piano, eventualmente aviava alguma daquelas germânicas canções acervejadas, pesadonas, cheias de uma certa *panzer-brejeirice*. Podia estar a pensar coisas desvairadas, a ir inventando aforismos de caminho. Um: *é só dos sentidos que procede toda a autenticidade, toda a boa consciência, toda a evidência da verdade*; ou este outro: *nós fazemos acordados o que fazemos nos sonhos: primeiro inventamos e imaginamos o homem com quem convivemos – para nos esquecermos dele em seguida*; ou ainda outro: *não basta ter-se talento: é preciso ter o vosso assentimento para o possuir – não é verdade meus amigos?*

O amor louco, ou a loucura meridional do amor e do sexo que ele perseguiu, que ele reflectiu, propugnou e degustou sob forma musical na *Carmen*, e tudo isso como ideologia cultural, como sinal de vida perigosa e intensamente vivida.

O bom europeu não conseguia viver na má Europa?

O Homem teria de refazer-se, tornar-se novo na sua loucura se quisesse viver num mundo novo, numa boa Europa. E Nietzsche, pelo menos oficialmente, é constrangido a várias coisas, entre elas à loucura – para não falar da apropriação do seu nome pela ideologia nazi, o que daria outra conversa e bem longa.

A uma certa hora da vida, Nietzsche enlouquece; leram-lhe frases que não batiam certo com tudo o que havia dito antes. Zás! Estava louco. Finalmente louco. Uff! Escusavam de o ouvir mais.

Parece que foi mesmo verdade. 1889: Nietzsche enlouquece. (O que é, para um filósofo, enlouquecer?) Sífilis, paralisia, loucura. O asilo. Louco. Louco de quê? De dor?

A dor e a doença de um homem que tinha recomendado a conservação da boa saúde, dos bons climas, dos mais clementes céus sem núvens e da equilibrada alimentação. Isso e a escuta das músicas tónicas (e tónicas não no sentido técnico-composicional, mas na acepção salutar). Músicas tónicas? Quais? Mozart. Rossini. Bizet. Offenbach. As músicas que justamente estimulassem o exercício da vida.

A vida sexual de Nietzsche? Mistério.

Há quem diga que ele nunca se concedeu ao menos a oportunidade de ser contaminado pela sífilis. Mas o que sabem os acadêmicos e doutos historiadores da vida sexual verdadeira e secreta de um homem, seja ele qual for, Nietzsche ou o Zé da Esquina?

Wagner chega a acusar Nietzsche de praticar com bastante intensidade outra coisa que então era moralmente condenada por causadora de doenças trágicas e pouco nobres, uma coisa que cegava, entorpecia, enlouquecia e matava, antes de se acusar a sífilis como doença pecaminosa sexualmente transmissível. A masturbação...

Mas se a masturbação era uma balela das hipocrisias moralistas, a verdade, como disse, é que a sífilis matava mesmo. E a sífilis do tempo de Nietzsche era uma doença do sul, contraída na má vida dos instintos à solta a que o sul, a luz e o calor convidavam. Uma doença do exercício da liberdade individual e da *breve e perigosa felicidade de uma alegria fatalista*. A sífilis, como causa mítica da loucura e da morte, poderia demonstrar a dimensão a que Nietzsche cumprira a sua filosofia, levava à letra o que escrevera, caminhando sempre para além de Bem e de Mal, em desprezo da moral tradicional, frequentando bordéis mal afamados só para ilustrar na sua vida uma concepção dela mesma, vida, contraindo um dia, voluntariamente, a terrível doença com uma jovem prostituta, por certo meridional.

Pode enlouquecer-se de solidão intelectual, isso pode.

Disseram alguns eruditos comentadores que a loucura de Nietzsche pode ter sido uma exacerbação da sua tendência a dissimular-se sob formas que levassem ao engano em tudo e por tudo, de todos os que o liam superficialmente.

Mas também é verdade que dele até se disse que morreu virgem...

Um asceta? Passou-lhe pela ideia, quase de certeza, ser isso. O ideal ascético e a tendência de cada um para ele. Nietzsche pensou nisso e discutiu o assunto consigo mesmo. O ascetismo favorecia, por exemplo, a espiritualidade. Podia ainda constituir um acréscimo de morbidez, um anjinho gorducho, uma prenda a mais na configuração da pessoa. O ascetismo favorecia a espiritualidade entre os desequilibrados – que era como Nietzsche considerava a maioria dos mortais.

Mas quanto ao ascetismo, Nietzsche conseguiu ainda ser mais certo. Considerou-o (e a meu ver com génio) uma forma sagrada de libertinagem. Ou uma arma contra a dor – a sua dor? Um antídoto contra o tédio – o seu? Ou uma fé sacerdotal; ou um instrumento de poder; ou um direito de governar.

(Para os considerados santos seria um pretexto para o sonho de inverno – *novissima gloria cupido* – uma demência, um repouso do nada “Deus”.)

E Nietzsche, traçando a genealogia da moral e indo por aí fora na especulação ascética, lá arranjou maneira de ir desaguar a Wagner.

Como entender que um artista como Richard Wagner haja prestado na sua velhice homenagem à castidade? É verdade que nunca fez outra coisa; mas esta homenagem por último tomou uma tendência ascética.

Wagner teria, nos últimos tempos, e de forma brusca, passado de si próprio à sua antítese. Talvez por uma obsessiva procura de popularidade, desde que, segundo afirma Nietzsche, sempre houve entre os alemães muitos admiradores da sensualidade.

Mas haverá oposição entre sensualidade e castidade – quanto a mim nem tanto, haverá pouca, ou antes, acho (acho!) que só há sensualidade e que a castidade é, da sensualidade, uma das modalidades.

Nietzsche inclina-se para as hipóteses mais convencionais e então prescreve que *os mortais são e equilibrados não admitem este equilíbrio entre o anjo e a besta como princípio contraditório de existência, ao passo que os perspicazes (Goethe) só vêm nisto um atractivo.*

Só as oposições tornam a vida amável.

Parsifal, o casto, poderá ser, no fim de contas, a forma vencida, mais grosseira e anti-natural do ideal ascético. Para Wagner, *Parsifal* poderá ter sido uma paródia, a despedida maliciosa e ao mesmo tempo digna de um grande trágico. O grande trágico não chegaria jamais ao cume da sua grandeza enquanto não aprendesse a contemplar a seus pés a sua própria personalidade, que digo eu, a sua própria arte; enquanto não conseguisse rir de si mesmo.

Parsifal teria então sido o sarcasmo de superioridade de Wagner, a zombaria de si como gesto triunfal de uma última liberdade de artista – super-artista.

Qual o objecto do ideal ascético? Talvez nenhum. Para o artista, na boca de Nietzsche, absolutamente nenhum, porque o artista foi toda a vida escravo de uma moral ou de uma filosofia; foi adulator e cortesão dos príncipes de todo o tempo que o admiraram e pensou incessantemente num palco onde se comemorar. A independência, diz Nietzsche, é contrária ao instinto artístico.

Poderia discutir-se tal ideia até aos infinitos...

Mas também o ideal ascético é dominado pelo ressentimento. Não há satisfação para um instinto. Há ambição que se assenhoreia da vida. Diz ele textualmente: *emprega-se grande força para secar o manancial da força.* O olhar rancoroso do asceta fustiga a excelência fisiológica, a beleza e a alegria. Compraz-se na dor, na doença, na mutilação, na mortificação e no sacrifício de si próprio.

Porém, a páginas tantas, Nietzsche é homem para virar tudo de pantanas e reflectir no ideal ascético como um artifício. O ideal ascético seria todo o contrário do que os seus cultores imaginavam. E seria no ideal ascético que a vida lutava

contra a morte e se conservava enquanto vida. Luta fisiológica do Homem contra a morte – ou pelo menos contra o seu equivalente: o tédio da vida.

O ideal ascético transportaria em si um desejo de sobrenatural. Fervor, paixão e força. Força que acorrenta ao mundo; força que induz o trabalho e incita à busca das condições favoráveis à vida para os “defeituosos”, os extraviados, os desgraçados e os enfermos. O asceta é só um inimigo aparente da vida. Na instável verdade nietzscheana é o ideal ascético o que conserva a vida.

E agora, seria razoável que nos perguntássemos: que atitude a do mundo da música perante Wagner? Será que essa atitude foi influenciada pelo pensamento nietzscheano? A algum bom europeu mediano e melómano teria sido dado ouvir com prazer semelhante a *Carmen* e o *Parsifal*? Quem terá visto ou ouvido alguma vez Wagner a pensar em Nietzsche – ou a *Carmen* a pensar no *Parsifal*?

Perguntaria eu inclusivamente que interesse pode ter este caso Wagner, ou este caso Nietzsche/Wagner para nós, excelentes europeus, nos dias de hoje, intoxicados de ideologia televisiva, empanturrados de progresso material, afogueados de desenvolvimentismo económico, atafalhados no crédito bancário, deliberadamente esquecidos de alma, bêbedos do mito da juventude, do falso fabuloso, da comunicação telefónica, das prestações do carrito, das férias no Brasil, da ignominiosa vulgarização da palavra “genial”, da palavra “espectacular”, quando ouvimos indistintamente quer o *Parsifal* quer a *Carmen* sem que nos bula a consciência, e a experimentarmos com cada uma delas sentimentos redentores, segundo o momento e a sensibilidade que nos for própria?

Se Wagner, com o *Parsifal*, para Nietzsche, estava a cair na modernidade, nós somos a própria modernidade (ou a pós-modernidade; ou melhor: somos nós a pós-pós-modernidade). E afinal de contas, uma modernidade que ele, Wagner, ajudou a criar, embora, já se sabe, com um sentido abissalmente diferente daquela falta de sentido com que nós vivemos – e aí está porque já somos a pós-pós-modernidade, cada vez mais para lá da própria modernidade quanto mais o sentido nos vai faltando...

Nenhum Wagner que trabalhasse hoje, com toda a sua arte, todo o seu feitiço e sedução, seria capaz de inspirar um homem loucamente ambicioso e furiosamente total, ou uma ideologia de magos visionários e assassinos.

Somos a modernidade europeia liberal e já nenhuma música nos pode inspirar algum particular e político modo de vida.

Mas Wagner fê-lo no seu tempo e interveio no mais íntimo da sua identidade nacional. E aconteceu o que aconteceu. E vivemos ainda hoje dias de revolta quanto ao que aconteceu à Europa, ao mundo e à tragédia do Homem e que Wagner sublimemente (embora de maneira póstuma) inspirou.

Na verdade, ainda hoje, na nossa consciência política corrente, vivemos uma indirecta reacção a Wagner, ou uma ínvia recusa daquilo a que ele politicamente sem dúvida deu origem. E todavia, em toda a nossa pós-pós-moderna indiferença pelos valores espirituais, vivemos a refutação de Wagner em simultâneo com a aceitação plena do Wagner somente criador artístico e músico sem compromissos ideológicos nem serventias políticas. (O apolíneo e o dionisíaco que integrámos, ou que ignoramos?) E é por ser assim que o podemos ouvir com prazer e sem sobressaltos de consciência, por sabermos de antemão que nos é forçoso recusar tudo o que ele ainda possa representar para além da música – enfim, para além de Bem e de Mal.

Ou então ouvimo-lo e ainda gostamos dele porque o fascínio da totalidade, da autoridade, da brutalidade e das soluções finais ainda mantém resíduos perturbantes na nossa alma e na nossa cidadania.

Ou gostamos dele porque definitivamente deixámos de ser fanáticos; e deixámos de ser fanáticos porque deixámos de acreditar fosse no que fosse.

Ou talvez o ouçamos porque, bons europeus autómatos do consumo e da burocracia, vamos deixando de parte a memória de termos sido humanos.

De todo o modo, muita atenção: em Israel é proibido tocar Wagner. E isso pode dizer-nos alguma coisa sobre o poder de uma música, de um memorial ritualista impregnado de sons; alguma coisa sobre a mensagem que tal memória e tal ritual exibem e escondem ao mesmo tempo, e magicamente, e mistificadoramente – como dizia Nietzsche. E ambigualmente.

Mas foi realmente do ventre criador de Wagner que medrou a modernidade musical.

Pode dizer-se, no que toca à grande música, que Wagner está em todas e vive glorioso na sua posteridade. Wagner está em Bruckner, está em Hugo Wolf, está em Pfitzner, está em Richard Strauss. Até está no judeu Gustav Mahler – e muito. A partir de Wagner se inventou a modernidade musical e se congregaram as circunstâncias técnico-musicais para o advento da atonalidade, da gélida racionalidade, da dodecafonía schönberguiana, da cacofonia e do aleatório das sonoridades que nos interpretam a vida e toda a amplitude dos ritmos que possam reproduzir esteticamente o mundo do barulho e da fúria, e das sombras que passam, e das histórias contadas por idiotas que é o nosso.

E se, como Nietzsche dizia, Deus está morto, é a vida a realidade única a ter em conta. A vida, em tanto que tragédia, ou que doença, ou que afecto, é a única teodiceia aceitável. A música justifica o mundo. A música justifica a vida e não o contrário. A música é a *razão suficiente*, como queria Leibniz.

O futuro da música, já Nietzsche o visionava, será cada vez mais intelectual,

ou intelectualizado. O ouvido contemporâneo embota-se, talvez, na multiplicação dos exercícios sonoros que pretendem prover de razão o ruído. O Homem ficou sedento de sentido para a música que ouve – até, se calhar, ao ponto da falta dele, sentido. O Homem prefere descobrir o sentido a gozar o efeito do som. E o ouvido vai-se tornando mais espesso. Degrada-se – nomeadamente no juvenil *ecstasy* das discotecas da pós-pós-modernidade. Eu diria que o ouvido humano se torna masoquista: prefere ser agredido; boceja de tédio se for acariciado.

A categoria máxima dos sentidos do Homem desloca-se para o olhar. A visão é mais digna. O olhar, como queria Nietzsche, coloca à distância de si um mundo que se tornou demasiado presente. O olhar, faculdade doravante mais desenvolvida no corpo do Homem, circunscreve mais competentemente a realidade, quer dizer, o perigo. Nunca mais nenhum Hitler nascerá por inspiração e força de uma música extremamente elaborada – demos muitas graças por termos a televisão que faz de nós cada dia mais estúpidos. Hitler, segundo observou Albert Speer, o seu último delfim, por graça da novíssima tecnologia do seu tempo, da rádio e dos altifalantes, foi o primeiro líder político a ser directamente ouvido por milhões em simultâneo. Hoje temos televisão. Quanto melhor se vê, menos necessidade há de ouvir. O mundo idealizado e posto à distância pelo olhar deixou os homens surdos e pô-los mais constante e obsessivamente a celebrar os conceitos, as ideias e as imagens do irrisório.

A nossa presente idade do esquecimento reflecte a evidência de um único sentido posto alerta.

O símbolo está a tomar cada vez mais o lugar da realidade. Já Nietzsche o compreendia no século XIX. E quanto mais o mundo verdadeiro se tornava feio e terrificante, mais a música o pretendia transfigurar e dele propor uma idealizada imagem sonora.

A certa altura da deambulação pelo sul e pelo sol, Nietzsche aporta a Turim, que era o norte do que para ele pudesse simbolizar o sul, a Itália, a dois passos de França. O ar é seco, puro e perfumado. Nietzsche habita o centro senhorial da cidade. Consegue dormir e descansar como nunca conseguira até então. A vida é barata. As comodidades e os encantos são os de uma capital, mas a calma e o silêncio são os de uma biblioteca. Frequenta os cafés sob as nobres arcadas, dá demorados passeios pelas margens do Po, come refeições ligeiras numa *trattoria* onde o servem como um senhor e lembra-se com náusea da gordurosa comida alemã. Sente-se feliz. Escreve. Sente-se como um grego na sua solidão intelectual. Ainda tem muito para dizer ao mundo.

Mas nos começos de 1889 a razão afunda-se-lhe num vórtice desenfreado.

Escreve frases a que o comum não acha sentido. Vai morrer longe do sul e do sol. A 25 de Agosto de 1900. Tudo estava em aberto no mundo. Estavam demasiadas coisas por acontecer, e para acontecer sem ele.

E tudo pode estar contido numa música muito antes de vir a acontecer na vida chamada real.

Protegida pelas regulamentações da propriedade intelectual, a fruição da ópera *Parsifal* foi, nos primeiros tempos, expressamente reservada aos reducos místicos do Festival de Bayreuth. Wagner e os seus herdeiros mais directos opuseram-se, irredutíveis, à divulgação da obra e a toda e qualquer representação oficial e pública fora do palco de Bayreuth. Acontece que, trinta anos passados sobre a morte de Wagner, os direitos de autoria prescrevem e a obra cai no domínio público. O drama sacro *Parsifal* vai poder ser dado a conhecer em todo o mundo. E, facto arrepiante, quando *Parsifal* é oferecido pela primeira vez ao mundo para fruição, estamos no dia primeiro de Janeiro de 1914 e a Europa vai sangrar-se nos seus fundamentos físicos e espirituais. Já se ouve o estrondear dos campos de batalha. Começa a Primeira Guerra Mundial.

E acaba a Primeira Guerra Mundial. Com a estrondosa derrota da Alemanha.

E seguem-se os loucos, dramáticos, sangrentos anos 20.

Depois do wagneriano desastre alemão de 1918, foi compreendido que o invencível herói Siegfried podia ser desfeitoado por espertalhões hábeis em pequenos truques. É o momento que Carl Gustav Jung caracteriza como o princípio da revolução de Wotan, o mito máximo das tempestades e dos furores wagnerianos. Deus estava morto. E o que Nietzsche fizera com o pensamento filosófico também o fizera Wagner com a música: cada um deles ocupou com a lendária pré-história germânica o espaço vazio deixado pelo declínio da religião – segundo Jung. Wotan, o senhor do Walhala, o deus dos pactos e das tempestades passaria a governar. Como de facto passou. Pelo menos ao longo dos treze crepusculares anos que possa ter durado a loucura de um Deus, ou de todos os deuses, entre ambiguidade e tragédia.

O que é que eu peço encarecidamente à música?, pergunta-se Nietzsche. Que ela seja de bom humor. Que seja profunda como uma tarde de outono. E desenvolva. E terna. Uma rapariga doce, cheia de abjecção e de graça. A música? Uma alegria serena, mesmo no sofrimento, mesmo no cadinho dos enigmas dolorosos da vida e das humanas paixões. Bom humor soalheiro. Ligeireza. Mozart? Sim! É nele que o sério, a gravidade e a profundidade respiram a doçura em lugar do terror. Mozart, claro.

Mas cuidado, em todo o caso, e apesar de tudo, cuidado com a música, cuidado com o bruxedo da música. *Cave musicam*. A noite. O ouvido. A música. O medo. O perigo. A doença. A loucura – ambiguidade e tragédia de um bom europeu.

Bibliografia essencial:

FRIEDRICH NIETZSCHE:

A Origem da Tragédia

Aurora

Para Além de Bem e de Mal

O Caso Wagner

Wagner em Bayreuth

Genealogia da Moral

RICHARD WAGNER

Arte e Revolução

A Obra de Arte do Futuro

O Judaísmo na Música

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

O Que é a Filosofia

BARRY MILLINGTON

Wagner

MICHAEL BAIGENT/RICHARD LEIGH

Secret Germany

CORINNE HELINE

Esoteric Music of Richard Wagner

SAMAEL AUN WEOR

El Parsifal Develado

JEAN-MICHEL ANGEBERT

Hitler e as Religiões da Suástica



1. Prosper Mérimée (Paris, 1803 – Cannes, 1870), autor de romances históricos e novelas, entre as quais *Carmen* (1845), história duma cigana bela e apaixonada, emblema da mulher fatal; sobre esse texto fez Bizet, em 1875, com libreto de H. Meilhac e L. Halévy, a ópera-cômica homônima. No cinema, o tema teve diversos cultores, desde Lubitsch (1918) a Saura (1983) e F. Rosi (1984), passando por uma versão "negra", com Otto Preminger, *Carmen Jones* (1954). Mérimée foi inspector dos Monumentos Históricos durante o II Império, sendo um dos familiares da corte de Napoleão III.



2. Georges Bizet (Paris, 1838 – Bougival, 1875), compositor francês, autor da ópera *Carmen* (1875), além de *Pescadores de Pérolas* (1863), *A Arlesiana* (1872), etc. Quando estreou, *A Carmen* não teve sucesso junto dos críticos, e foi mesmo um desastre financeiro, embora Tchaikovski, visitando uma vez Paris, tivesse previsto que ela seria um dos maiores sucessos de todos os tempos no teatro lírico. A cena da ópera passava-se em Sevilha, em 1820, e a personagem feminina central pertencia a um dos tópicos da poesia francesa da altura, a famosa "andalouse aux seins bruns". Ernest Giraud (1837-1892), amigo de Bizet, acrescentou-lhe recitativos, já que esta ópera era toda cantada; hoje tende-se a regressar ao modelo original de Bizet, sem esses recitativos.



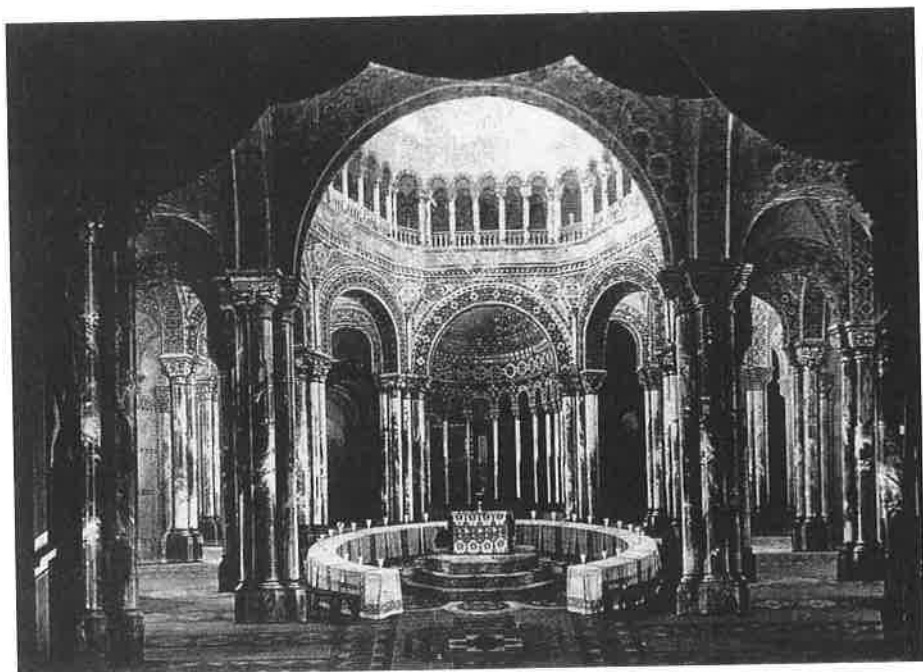
3. Richard Wagner (Leipzig, 1813 – Veneza, 1883), numa foto feita em Paris, em 1860, por Pierre Petit Trinquart. Mestre de capela na corte de Dresden, Wagner refugia-se na Suíça, em 1849, depois de participar na fracassada revolução liberal alemã desse ano, beneficia da ajuda de Litz – com cuja filha, Cosima, acabaria por casar, em 1870 - , obtém a simpatia activa do rei Luís II da Baviera para escrever as suas obras. Compõe as óperas *Navio fantasma* (1843). *Tannhäuser* (1845, 2ª versão em 1861), *Lobengrin* (1850), *Tristão e Isolda* (1865), e o *Anel dos Nibelungos* (tetralogia, 1876). Em 1876 logra que se construa, na Baviera, em Bayreuth, um teatro para se executar exclusivamente o seu drama lírico, cada vez mais orientado para a mitologia germânica - inspirada nos poemas medievos de Wolfram von Eschenbach (séc.XI-XII), com a sua versão germanizada da lenda do Graal - , cujo misticismo cristão repugna Nietzsche (1844-1900), seu anterior admirador, o qual, ao enviar-lhe o primeiro volume do seu livro, aliás dedicado a Voltaire, *Humano, demasiado humano* (1878), rompe de vez com o compositor.. Wagner é também autor de textos de teoria e estética musical, além dos seus próprios libretos, e ainda *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Oper und Drama* (1851) e um estudo sobre *O Judaísmo na Música* (1850) que lhe valera a total repulsa de Nietzsche, o qual, por algum tempo, tomara o Siegfried wagneriano como um protótipo do seu Sobre-Homem (*Übermensch*).



4. **Wagner e Cosima** von Buclow, depois Cosima Wagner, filha de Franz Liszt (Hungria, 1811 - Bayreuth, 1886). Tendo visitado, desde 1869, o casal Wagner, em Triebeschen, uma vila que o compositor tinha na Suíça, no lago Lucerna (ou lago dos Quatro Cantões), Nietzsche teria por Cosima uma verdadeira inclinação amorosa que se havia de traduzir, nomeadamente depois do seu colapso mental, em Turim, em janeiro de 1889, em cartas de amor, assinadas "Dionísios". Cosima foi, em larga medida, responsável pela deserção de Wagner em relação aos seus ideais socialistas da revolução de 1848-9 e da sua progressiva orientação para uma posição nacionalista, chauvinista, marcadamente antifrancesa e anti-semita, como ela mesma era. Num fragmento chamado "Empédocles", então redigido, Nietzsche sublimava a figura de Cosima como a mítica Ariana, capaz de salvar Teseu do labirinto, a mulher ideal de um impossível amor, aquele que, provavelmente, só voltaria a sentir em 1882, por Lou Andreas Salomé, num complexo triângulo amoroso com o seu amigo Paul Rée, "remake" da relação com Wagner e Cosima nos idílicos anos de Triebeschen, anos de enfeitamento e impossível felicidade, expressa naquela famosa gravura de Duerer que o filósofo oferecera ao casal, "O Cavaleiro, a Morte e o Diabo": aquele austero cavaleiro que prosseguia sozinho o seu caminho, a cavalo, acompanhado apenas pelo seu cão, seguido pelo seu horrível cortejo, a Morte e o Diabo, sem esperança, não seria o próprio autor do *Eccce Homo* na sua atroz senda solitária, a caminho do desmoronamento final na Itália, nesse Sul que tanto amava como antídoto das brumas demoníacas dos hiperbórcos?



5. Wagner, caricatura de André Gill (Paris, 1869): compositor impetuoso, s sua actividade de "terrorismo musical" foi aqui vivamente satirizada pelo grande caricaturista francês André Gill (Louis André Gosset de Guines, dito André Gill, Paris, 1840 – Charenton, 1885), no *Eclipse*. Wagner fez várias viagens e estadias prolongadas em Paris, desde 1839, em 1859-62, mas as suas óperas foram um fracasso: apesar das protecções de que gozava, o seu *Tannhäuser*, por exemplo, foi um fiasco enorme que o encheu de rancor contra a França e os franceses, ali contando, também, com implacáveis inimigos, como Hector Berlioz (1803-1869).



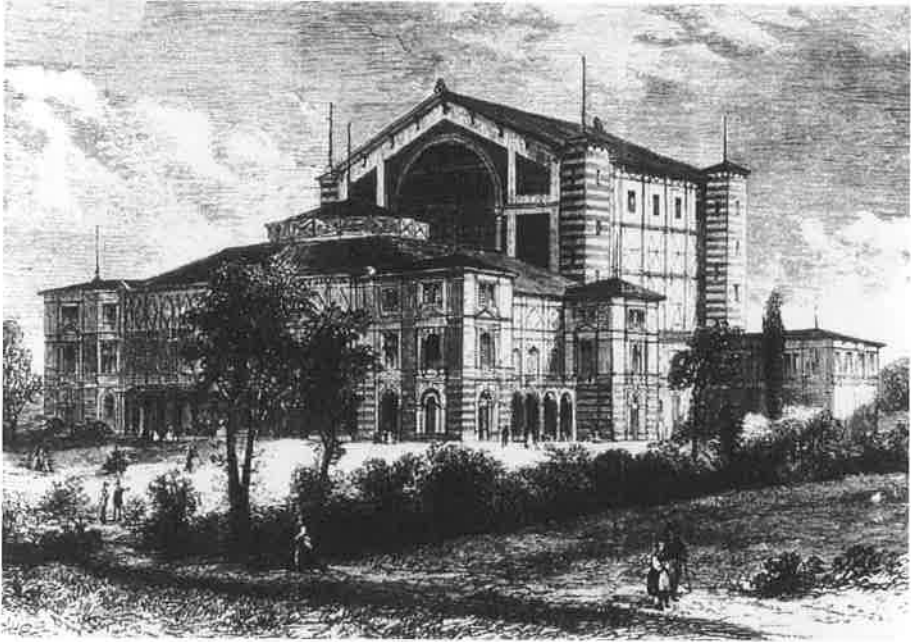
6. O templo do Graal. Cenário original de Joukoksky (1882) para a cena II do acto I do *Parsifal* de Wagner. Falando desta ópera, *Darius Milhaud* (1892 - Genebra, 1974), judeu francês, membro do "grupo dos seis", influenciado pelo jazz e pelo folclore sul-americano (pense-se no seu *Boi no Telhado*, com temas musicais brasileiros, ou nas suas *Saudades do Brasil*, de 1921), emigrara para a América em 1940, após a invasão da França pelas tropas hitlerianas, e dissera do *Parsifal* de Wagner que "sentia simplesmente a impressão de um coração latino que não podia adaptar-se ao calão filosófico-musical, à latoaria místico-harmónica de uma arte essencialmente pomposa, cujos próprios 'leit-motive', espécie de Baedeker temáticos que tornavam o público ébrio de orgulho porque ele parecia saber onde estava, me pareciam um processo pueril."



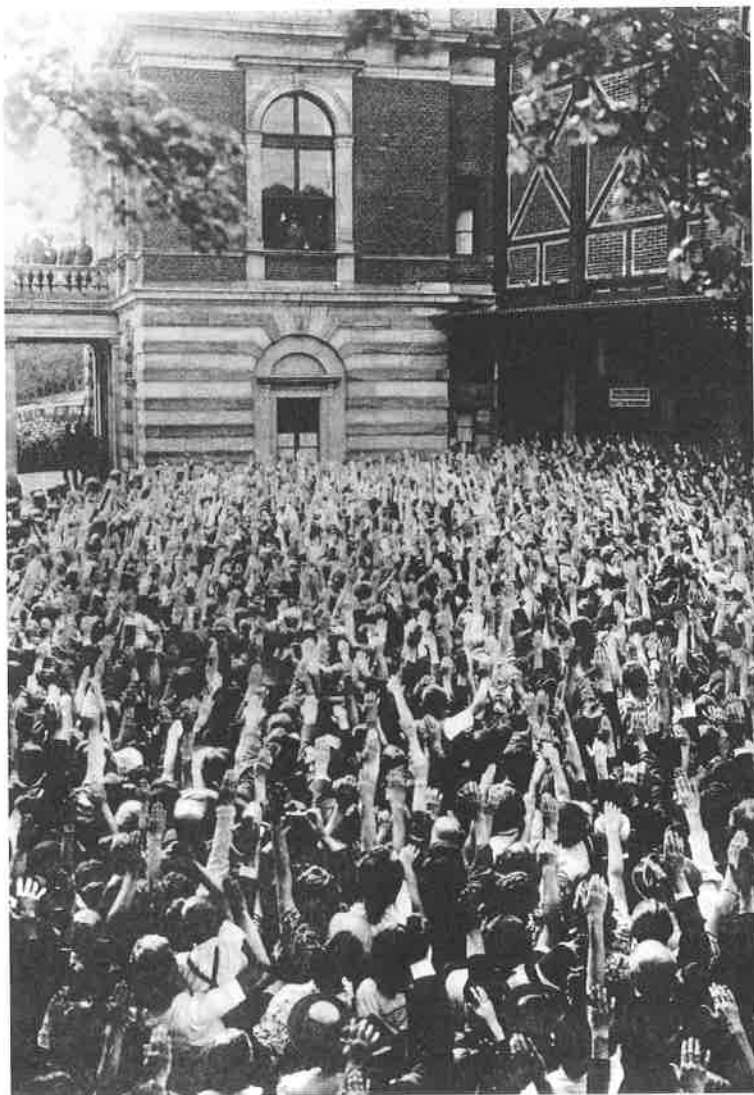
7. A tentação-iniciação de Parsifal. O Zaratustra de Nietzsche é o anti-Parsifal por excelência, o portador de uma nova fé, o herói trágico, verdadeiramente dionisíaco e transfigurador que Wagner fora incapaz de seguir, preferindo-lhe o dúbio herói cristão Parsifal da mitologia germânica, na qual enxertara as lendas do Graal. "Richard Wagner, aparentemente vitorioso, na realidade desesperado, decadente e corrompido, caiu subitamente, impotente e quebrado, ao pé de uma cruz.", escreveu Nietzsche. Wagner, em suma, não passava, segundo o autor da *Gaia Ciência*, de um decadente, um pessimista, hesitando entre o budismo e a filosofia de Schopenhauer, convertendo-se, por fim, ao catolicismo. Em 1888, no seu *Nietzsche contra Wagner* (só editado em 1895), o filósofo lembraria que o compositor "se abaixara pouco a pouco a tudo o que eu desprezava, inclusive o anti-semitismo." Wagner detestava os judeus, e ficaria sempre fiel a estes postulados ráficos, que integrou na sua tetralogia germânica.



8. O triunfo de Parsifal: a taça e a lança, ou a apoteose da mitologia germânico-cristã. De 1868, altura em que conheceu Wagner em Leipzig, até 1872, Nietzsche visitaria o músico 23 vezes, sofrendo um fascínio de que difícil e dolorosamente se havia de curar desde que, assistindo aos festivais de Bayreuth, se daria conta de não poder seguir o caminho cristão, racista e cada vez mais espessamente germanizante do mestre. Depois de 1876, com o primeiro festival em Bayreuth, esse santuário do wagnerismo triunfante e popular, Nietzsche começa a tomar as suas distâncias em relação ao compositor da tetralogia, Os textos *O Caso Wagner* (1888) e *Nietzsche contra Wagner* (1895) seriam, assim, panfletos violentos dirigidos contra o antigo ídolo e guru, ao qual não hesita em opor o espírito latino de um Bizet como antítese irónica à pomposidade teutónica e ao "espírito de gravidade" (*Geist der Schwere*) de uma mística cada vez mais racista e endeusadora dos velhos demónios germânicos. "Viva a liberdade, a alegria, a irresponsabilidade! Vivamos acima de nós mesmos a fim de podermos viver como nós mesmos!", escreveu então Nietzsche a Peter Gast.



9. O Festspielhaus wagneriano em Bayreuth, na Baveira, santuário do culto wagnerista; grav. de 1876, ano do seu funcionamento inaugural. Mais ainda do que a música de Beethoven – cuja 9ª Sinfonia e o seu "Hino à alegria" foram postos ao serviço do nazismo –, a de Wagner prestava-se de um modo mais adequado a dar expressão e ênfase às liturgias e aos grandes actos simbólicos e até históricos da Alemanha hitleriana: a *Cavalgada das Valquírias*, por exemplo, acompanharia o ataque dos "stukas" no filme do mesmo nome de Karl Ritter (como serviria a F. Ford Coppola para o ataque dos helicópteros americanos na guerra do Vietnam, no seu *Apocalypse now...*), e as grandes árias dos *Mestres cantores* e a alocução final de Hans Sachs se prestavam muito bem para apresentar musicalmente o mito do *Fuehrer*, assim como davam uma aura "velha Alemanha" ao congresso do NSDAP em Nuremberg, do mesmo modo que a marcha fúnebre do *Crepúsculo dos Deuses* servia para preparar os ouvintes da rádio Berlim a escutarem o anúncio da morte "heróica" de algum grande chefe nazi: esta música, através da UFA ou da rádio, ajudou a mesmerizar milhões de alemães entre 1933 e 1945, de tal modo que muitos hoje vêem em Wagner um "compositor fascista" (Peter Reichel, *A Fascinação do Nazismo*, 1991) – e, em Israel foi sempre muito difícil tocar Wagner, apesar de todos os esforços de um Daniel Barenboim... De qualquer modo, Bayreuth serviu bem o III Reich, já que, ali, a música dava ao regime da suástica algo que lhe fazia falta: "ela incorporava à sua obra tudo o que a rodeava e subordinava à sua ambição radical tudo o que lhe apreciava prestar-se a isso, entre a transcendência e a realidade terrestre: o Deus cristão, a ideia de redenção e a doutrina da graça" (Bernt W. Wessling, *Bayreuth im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, 1983). Wagner foi, assim, para Hitler, a arte ideal de submissão e corrupção moral de todo um povo, além do mais com fins genocidários, afinal incluídos também nos pressupostos anti-semitas do próprio autor do *Parsifal*.



10. Hitler assiste a um festival wagneriano em Bayreuth. O wagnerismo foi a música do nazismo, do princípio até ao derradeiro minuto. Escrevendo sobre esta conjugação lógica e fatal, um dos melhores biógrafos de Hitler observava que "a arte de Richard Wagner nunca conseguiu fazer completamente esquecer até que ponto ela estava ao serviço de uma vasta manobra de domínio" (Joachim Fest, *Hitler*, 1973) que Hitler levaria ao zénite com os seus 13 anos de poder alucinante e devastador, jurando que obteria "Weltmacht oder Niedergang" (*poder mundial ou declínio*)... Hitler, o autodidacta e o concorrente falhado à Escola de Belas Artes de Viena, em 1907, o pintor *raté*, nunca reconheceu nenhum precursor ou mestre, exceptuando Wagner, que ele considerava, aliás, como "a figura maior de profeta da história alemã". Com Wagner, lembra Fest, era, assim, "a conquista desonesta da multidão que começava", o que Hitler levaria até ao fim, manipulando brutalmente o seu país até ao abismo final do *Goetterdaemmerung* na chancelaria do III Reich, em Maio de 1945.



11. Nietzsche, internado no hospício de Weimar. Gravura de Hans Olde. Tendo sofrido um colapso mental na Piazza Carlo Alberto, em Turim, a 3-I-1889, levado depois para um hospício em Jena, após uma tentativa de o internar na Suíça, em Basileia (onde o filósofo ensinara entre 1869 e 1879), o autor do *Assim falava Zaratustra* passaria os demais 11 anos em hospitais para alienados ou, por algum tempo, em casa da mãe, Franzisca Nietzsche (que havia de morrer, por sua vez, em 1897), em Naumburg, falecendo, por fim, em Weimar, a 25-VIII-1900. Seria enterrado ao lado do pai, o pastor luterano, Karl Ludwig, no cemitério de Roecken (Saxe), onde nascera, a 15-X-1844.



12. Hitler como Parsifal: *Porta-estandarte*, óleo de Hubert Lanzinger, retrato anavalhado em 1945. Personagem do ciclo bretão do Graal, adaptado na Alemanha na Idade Média com o nome de Parzifal, passando a designar o herói de uma história de purificação e redenção, o que Wagner levaria a apoteose estético-política na ópera do mesmo nome, estreada em Bayreuth em 1882. O Parsifal wagneriano é um casto que andou longos anos em errância vagabunda e solitária – como o faria o próprio Hitler... - que lhe fora imposta pela maldição de Kundry, que ele teria de sofrer antes de encontrar o caminho de regresso a Montsalvat onde se achava a taça do Graal, o que lhe permitiria transformar-se, por fim, em Messias, já que o seu sacrifício culminava um alta causa simbólica de resgate, sendo ele o redentor dos pecadores. A pomba branca que descia, no final da ópera de Wagner, o baptismo de Kundry e o ajoelhar de Amfortas e Gurnemanz em sua presença estabelecem, deste modo, uma analogia evidente de Parsifal com a figura de Cristo, ao que se vem juntar uma clara dimensão anti-semita: Parsifal seria, assim, o redentor depurado de qualquer impureza judaica ou romana, e cuja reivindicação de uma conversão obrigatória de todos os judeus fica expressa no baptismo de Kundry, no acto II da ópera. Em suma, Parsifal é o cavaleiro redentor encarregado de uma alta missão racial, aquela que o nazismo cumpriria, sendo Hitler o novo cavaleiro do Graal a executar a necessária matança de todos os judeus. “A partir de *Parsifal* – disse Hitler – construirei a minha religião, pois só com trajes de herói de pode servir a Deus.” Toda a poesia nazi celebrou no regime de Hitler “o castelo alemão do Graal”, curando “a ferida europeia de Amfortas”, o que ia de par com a exaltação do celibato e da castidade sexual do *Fuehrer*; sendo, por isso, natural que a sua relação com Eva Braun fosse ocultada ao povo alemão (cf. Rosa Sala Rose, *Dicionário crítico de Mitos y Símbolos del Nazismo*, Barcelona, 2003)...

Legendas de João Medina