

O drama da redenção: a crítica de Nietzsche ao *Parsifal* de Wagner

Fernando R. de Moraes Barros¹

Pode-se afirmar que com *Humano, Demasiado Humano* Nietzsche renuncia de maneira irrevogável ao pressuposto teórico-especulativo que deu forma e conteúdo à estética musical romântica, o mesmo é dizer, à crença de que se possa obter um acesso à estrutura ontológica do “real” através da arte dos sons – a única, segundo o romantismo, capaz de dirigir-se imediatamente aos sentimentos do homem, exprimindo uma inteligibilidade sob os acontecimentos que, de outra forma, permanecer-nos-ia obscura e inefável.² Ciente de ter tomado por certo o que não passava de uma superstição, o filósofo alemão parece ter se apercebido de que é frívolo maldizer as formas musicais tradicionais em nome de uma inspiração sob a qual já não se pode reencontrar qualquer tecnicidade ou fabricação disciplinada. Mais até. Há que se encontrar, doravante, o prazer sob a técnica mesma:

As formas de uma obra de arte, que exprimem suas idéias, que são sua maneira de falar, têm sempre algo de facultativo, como toda espécie de linguagem. O escultor pode acrescentar ou omitir muitos pequenos traços: assim também o intérprete, seja ele um ator ou, em música, um virtuose ou maestro. Esses muitos pequenos traços e retoques lhe satisfazem num momento, e no outro, não; estão ali mais pelo artista do que pela arte, pois também ele precisa, no rigor e na autodisciplina requeridos pela apresentação da idéia básica, de doces e brinquedos para não se aborrecer.³

Contudo, o formalismo esposado em *Humano, Demasiado Humano*, bem como nos fragmentos póstumos que lhe são contemporâneos, deverá fazer a experimentação de reconhecer-se, também ele, como superfície de um estado de coisas mais revelador de si. Se, por um lado, ele concorre para evitar a adoção de opiniões supersticiosamente fixadas, por outro, tende a pressupor a existência de apreciações valorativas autônomas, fundadas em si próprias e encerradas no plano da pura descrição. Afinal de contas, ao ouvinte nunca será dado transcender a própria condição para, aí então, lograr um conhecimento objetivo e desinteressado da arte que se lhe apresenta; a música que apreende é condicionada das mais diversas maneiras, quer do ponto de vista da escuta, quer do ponto de vista de sua execução. Relacionando-se condicionalmente com o mundo que cria e constitui, a atividade musical tende a ser compreendida, sobretudo, enquanto configuração incesante de relacionamentos. E não só: abrigando apreciações valorativas, a música mesma deve resultar de uma dada avaliação. É por essa razão

¹ Doutor em Filosofia pela USP, professor no Departamento de Filosofia da UESC, Ilhéus, Bahia

² Esse posicionamento estético se caracteriza, em especial, por certa confiança numa intuição estética *sui generis*, que permite ao homem voar para além de conhecimentos submetidos ao trabalho da razão e empreender a identificação simpática com aquilo que, em rigor, designaria o mundo por detrás de sua descontinuidade. Afastado que está das representações conceituais e do saber meramente acumulado, o entendimento assim obtido seria assaz revelador, porquanto permite pressupor um isomorfismo entre música e mundo. Algo que se deixa formular, à guisa de ilustração, mediante as seguintes palavras de E. T. A. Hoffmann – famoso paladino da estética musical romântica: “A música abre as portas de um reino desconhecido ao homem, um mundo que nada tem em comum com o mundo sensível exterior, que o envolve e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos *determinados* para entregar-se a uma saudade impronunciável.” (Hoffmann, E. T. A. *Beethovens Instrumentalmusik*. In: *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 37).

³ Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 171, vol. 2, p. 159.

que o desdobramento posterior da filosofia nietzschiana atinge o ápice de sua consistência sob a forma de um contramovimento reflexivo que se baseia não apenas na estrutura da obra musical, mas também num plano axiológico específico, fundamentado numa curiosa espécie de fisiopsicologia da música – que não pode deixar de se colocar, ao menos do ponto de vista de seu promotor, como um questionamento radical de nossos mais caros e supremos juízos de valor. É justamente nesse sentido que ganhará relevo a seguinte afirmação do Nietzsche da maturidade: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?”⁴

Indagar, por exemplo, pelos instintos que concorreram para a elaboração de uma dada obra de arte equivale, de agora em diante, a explorar a procedência subterrânea desses mesmos instintos, inquirir e externar a pujança ou languidez consoante à perspectiva que os introduziu. Implica, enfim, perceber se o seu modo de constituição apresenta relação mútua com o crescimento vital, ou, então, se o elemento tônico se afastou dele. Às considerações acerca dos elementos constitutivos da música de Wagner, seja no nível de seu repertório de sons, seja no âmbito dos recursos dramáticos por ela utilizados, somar-se-á, não por acaso, um diagnóstico patrocinado pela idéia de que o drama musical wagneriano representa a encarnação estética da desagregação instintiva. Assim é que Nietzsche dirá: “Os princípios e práticas de Wagner são, em conjunto, remissíveis a estados fisiológicos: são a expressão destes (‘histerismo’ enquanto música) [...] os efeitos prejudiciais da arte wagneriana *demonstram* sua fragilidade orgânica, sua *corrupção*.”⁵

Nietzsche permite-se alvejar a música de Wagner porque julga encontrar nela uma intenção deliberada de negligenciar o movimento rítmico ínsito à auto-regulação corporal. Em face disso, o pensador escreve: “Wagner atua como ingestão continuada de álcool [...] Efeito específico: degeneração do senso rítmico. O wagneriano denomina ‘rítmico’, afinal, o que eu, usando um provérbio grego, chamo de ‘mover o pântano’.”⁶ Ao remeter o âmbito artístico ao fisiopsicológico, o filósofo vai ainda mais longe. A seu ver, a arte wagneriana não apenas recolhe em si sua própria “disritmia” instintual, mas também a transfere a seus ouvintes. Na tentativa de apontar para esse efeito, ele passa então a imputar à música de Wagner a irregularidade de certas funções orgânicas determinantes. Tanto é assim que escreve: “Os estados fisiológicos alarmantes os quais Wagner transfere a seus ouvintes (respiração irregular, perturbação da circulação sanguínea, irritabilidade extrema seguida de coma repentino) contêm uma *refutação* de sua arte.”⁷ E, referindo-se à frequência respiratória, ele adiciona ainda: “*Sobre os efeitos da música de Wagner*: Uma música com a qual não se pode respirar sob o ritmo do compasso não é saudável.”⁸

Essa denúncia que visa a apontar para uma perturbação da co-operação entre as funções vitais não deve, porém, obnubilar a crítica artística. Para Nietzsche, precisamente porque uma dada produção musical nada é senão o sintoma da corporeidade daquele que a concebe, é que se pode cogitar uma semelhança funcional entre a música e aquilo que se passa no corpo⁹. O que também lhe permitirá, em contrapartida, acrescentar uma análise valorativa às suas ponderações

⁴ *Id.* *Die fröhliche Wissenschaft*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 368, vol. 3, p. 616.

⁵ *Id.* Fragmento póstumo da primavera-verão de 1888, n° 16 [75]. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. 13, p. 510.

⁶ *Id.* *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, Pós-escrito, vol. 6, p. 44.

⁷ *Id.* Fragmento póstumo da primavera-verão de 1888, n° 16 [75]. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. 13, p. 511.

⁸ *Id.* Fragmento póstumo da primavera de 1888, n° 15 [111]. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. 13, p. 471.

⁹ Que se mencione, a esse propósito, o comentário lapidar de Éric Dufour: “A posição filosófica fundamental de Nietzsche consiste em interpretar a música e todas as atividades culturais humanas como uma manifestação da vontade de potência, ou,

então, como um sintoma dos instintos vitais [...] É essa posição filosófica que torna possível interpretar as características propriamente musicais da música wagneriana como expressão da negação da vida.” (Dufour, E. *La physiologie de la Musique de Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien* 30, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 2001, p. 245).

estético-musicais, com vistas à afirmação ou negação do existir. É sob essa perspectiva que escreve: “*O artista da decadence* – eis a palavra. E aqui começa minha seriedade. Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse *décadent* nos estraga a saúde – e a música, além disso!”¹⁰ É também desse ângulo que confessa: “O que *quer* mesmo da música o meu corpo inteiro? Pois não existe alma... O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si.”¹¹

Cumprе assinalar, por outro lado, que o diagnóstico e as distinções sintomatológicas que assediam as preocupações de Nietzsche estão longe de representar a convicção do tipo cultural de homem do qual ele próprio se sabe contemporâneo. Afinal, se “três quartos de todos os músicos estão completa ou parcialmente conquistados”¹² pela arte wagneriana, é porque tal “movimento goza hoje em dia da mais alta glória”¹³, daí, inclusive, a importância de reconhecer o “caráter europeu-internacional do problema”¹⁴. O que também revelaria, em contrapartida, o incomparável talento de Wagner para remediar e inverter uma constitutiva falta de organização. Motivos e fragmentos surgem, então, com a opulência das obras monumentais, dissimulando e omitindo sua própria condição de surgimento: “A música de Wagner nunca é verdadeira. Mas é *tida como verdadeira*: e assim tudo está em ordem. Enquanto se é ingênuo, e, além disso, wagneriano, considera-se Wagner um prodígio de opulência [...] um latifundiário no reino do som.”¹⁵

Essa sagacidade consistiria, segundo Nietzsche, em despender um mínimo de energia a fim de que o mínimo de som fosse tido como magnanimidade sonora, de sorte que as “pequenas preciosidades” apresentadas pelo compositor passam a ser ardidamente redobradas e aumentadas. Tratar-se-ia, em última análise, de um processo de convencimento baseado na repetição e na ampliação dos mesmos signos sonoros. Nesse sentido, lê-se: “ele [Wagner] repete uma coisa com tal frequência que desesperamos – até que terminamos por acreditar nela.”¹⁶ Dilatadas até o gigantesco, construções que haviam sido percebidas com clareza se eclipsam numa grandiosa massa frente à qual “os sentidos se confundem”¹⁷, mas pela qual o ouvinte se deixa cativar. Sob a lupa oferecida pela música wagneriana, os sons que se movem à revelia da capacidade de retenção são os mesmos que nos convocam a tomar parte em sua monumentalidade. E, a esse respeito, lê-se ainda: “Ah, esse velho feiticeiro! Como nos iludiu! A primeira coisa que a sua arte nos oferece é uma lente de aumento: olhando por ela, não se acredita nos próprios olhos – tudo fica grande, *até Wagner fica grande*.”¹⁸

Devido a essa incomparável força persuasiva, à imagem do músico ilusionista irá sobrepor-se, não por acaso, a figura do narcotizador. Assim é que Nietzsche dirá: “Wagner é um sedutor em grande estilo. Nada existe de cansado, de caduco, de vitalmente perigoso e caluniador do mundo, entre as coisas do espírito, que sua arte não tenha secretamente tomado em proteção.”¹⁹ Exímio manipulador das excitações nervosas, Wagner teria, segundo o filósofo alemão, infectado seus ouvintes de sorte a neles instilar não a produção de anticorpos, mas a dependência aos efeitos opiáceos de sua arte. A sedução artística transformar-se-ia, nesse caso, numa inseminação nociva, na administração de um *pharmakon* que vem à luz sob a forma de poderosas

¹⁰ Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 5, vol. 6, p. 21.

¹¹ *Id.* *Nietzsche contra Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, “No que faço objeções”, vol. 6, p. 419.

¹² Carta a Jacob Burckhardt a 13 de setembro de 1888.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Id.* *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 8, vol. 6, p. 31.

¹⁶ *Ibid.* § 1, p. 14.

¹⁷ Cf. *Id.* Fragmento póstumo do outono de 1887, n° 10 [37]168. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, vol. 12, p. 473.

¹⁸ *Id.* *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 3, vol. 6, p. 16.

doses de sentimento seguidas por uma indefectível hipnose auditiva. A esse propósito, lê-se: “O que se deveria evitar, atraí [...] Em sua arte se encontra, misturado da maneira mais sedutora, aquilo de que o mundo hoje tem mais necessidade – os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento *brutal*, o *artificial* e o *inocente* [...] Ele percebeu nela um meio para excitar nervos cansados [...] Ele é o mestre do passe hipnótico.”²⁰

Em que pese a mudança do horizonte hermenêutico, Nietzsche parece reeditar, aqui, a mesma análise levada a cabo em *Para Genealogia da Moral* acerca da práxis consoante ao padre asceta. Lá, dizia ele: “Ele traz unguento e bálsamo, sem dúvida; mas necessita primeiro ferir, para ser médico; e quando acalma a dor que a ferida produz, *envenena no mesmo ato a ferida*.”²¹ Subordinado a unguentos que o tornam cada vez mais dependente daquele que os manipula, é bem possível que o público de Bayreuth seja atraído por razões terapêuticas. Não por acaso, escreve-se: “Os jovens adoram Wagner [...]. Bayreuth lembra um asilo hidroterápico.”²² O essencial da argumentação, porém, está no fato de que o excesso de sentimento utilizado como o mais efetivo meio de inoculação e anestesia constitui, aqui, um falso medicamento. A sobrecarga de elementos passionais levaria tão-só à confusão de afetos, através da qual se reprime apenas temporariamente o sofrimento.²³

É justamente essa lógica malsã que se acha em jogo em *Parsifal*, apresentando-se a última obra de Wagner, em linhas gerais, como a pedra de toque para a compreensão da estratégia argumentativa contida na ponderação nietzschiana. É nessa direção que ganha relevo, pois, a seguinte passagem: “A música como Circe... Nisto o seu último trabalho é sua maior obra-prima. Na arte da sedução o *Parsifal* sempre manterá a sua categoria, como o *golpe de gênio* em matéria de sedução.”²⁴ Segundo Nietzsche, o que primeiro ocorreria ao célebre compositor alemão seria a elaboração de uma cena de efeito fundadora, apta a comover e multiplicar as conseqüências que dela decorrem. A esse respeito, lê-se: “O que primeiro lhe ocorre é uma cena de efeito absolutamente seguro [...] Todo o resto vem disso, conforme uma economia técnica que não tem motivos para ser sutil [...]. Ele inicialmente procura garantir para si mesmo o efeito de sua obra, começa com o terceiro ato, *prova* para si a obra pelo seu efeito final.”²⁵ Ao enredo wagneriano é imputado, então, uma espécie de petição de princípio que consiste em considerar, como ponto de partida de uma ação cênica, o mesmo efeito que será suscitado, de forma pretensamente entrelaçada, no final da peça. Vejamos, pois, em que sentido a imputação nietzschiana é plausível.

Em termos de sua trama, pode-se dizer que o terceiro ato de *Parsifal* corresponde ou se assemelha estruturalmente ao primeiro, mostrando-se a segunda parte da obra como uma espécie de grande interlúdio contrastante. Aqui, convém retomar o enredo wagneriano. Sob a personagem de Gurnemanz, o mais velho dentre os cavaleiros, recai a tarefa do contador de histórias. Assim é que, num trecho de desconcertante aumento da intensidade sonora, ele descreve como Amfortas, seduzido por Kundry, terminou por perder a sagrada lança e como esta, caindo nas mãos de Klingsor, o mago, deixou seqüelas irremediáveis no Rei:

¹⁹ *Ibid.* “Pós-escrito”, p. 42.

²⁰ *Ibid.* § 5, p. 23.

²¹ *Id.* *Zur Genealogie der Moral. In: Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 15, 3º dissertação, vol. 5, p. 374.

²² *Id.* *Der Fall Wagner. In: Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, Pós-escrito, vol. 6, p. 44.

²³ Se a “medicação afetiva” não se coloca realmente como um remédio, tampouco o padre ascético pode ser tomado como um médico na plena acepção da palavra. É nesse sentido que vem à tona o esclarecedor comentário de Müller-Lauter: “As correspondências com o artístico, como Nietzsche destaca em relação à *décadence* de Wagner, são evidentes. O padre ascético não combate as causas do sofrimento dos doentes, na medida em que ele não é médico” (Müller-Lauter, W. *Décadence Artística enquanto Décadence Fisiológica*. A Propósito da Crítica Tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Tradução Scarlett

Oh, maravilhosa, milagrosa e sagrada lança! [...] Amfortas, com ela armado e cheio de ousadia, quem poderia impedi-lo de abater o mago? Perto do castelo, o herói nos fora arrebatado: uma mulher de beleza aterrorizante o seduziu: ébrio, ele caiu em seus braços e a lança caiu-lhe no chão. Um grito de morte! Lancei-me até lá. Rindo, Klingsor dali desapareceu; havia se apoderado da sagrada lança. Lutando, protegi a fuga do Rei; mas, uma ferida ardia-lhe num dos lados: é a ferida que nunca se fechará.²⁶

Logo depois, porém, num dos momentos mais taciturnos de toda a obra, sabe-se, através de uma divisa mística e oracular, que nem tudo está perdido. Vaticinante, o texto prescrito para este trecho deixa entrever, já, a missão que recairá sobre o dorso da personagem central: “Um sagrado resplendor emanou do Graal, uma sacra visão disse-lhe com clareza por meio de palavras e sinais manifestos: ‘O sábio por compaixão, tolo inocente; esperai-vos por ele, o eleito!’”²⁷ O destino de Parsifal está, desde o início, predestinado. A santa ceia da qual ele toma parte no primeiro ato e cujo cerimonial difere em mínima medida da última cena da peça é apenas uma preanuniação do desfecho da obra.

Também em termos de sua sonoridade a última peça de Wagner pode ser submetida ao escarpelo nietzschiano. *Parsifal* baseia-se, grosso modo, numa mescla de frases hauridas da escala cromática e da harmonia diatônica.²⁸ Se Wagner, como diz Nietzsche, “busca a semiótica de sons para os gestos”²⁹, não é fora de propósito dizer que os termos cromático e diatônico assumem, para além de categorias técnico-musicais, um sentido expressivo e alegórico: a esfera cromática serviria para expressar o artilho insito aos domínios de Klingsor, bem como acentuar a dor ineliminável de Amfortas, sendo que o segundo registro, o diatônico, forneceria o material sonoro tanto à ingênua simplicidade de Parsifal como à solene imponência do tema do Graal. E, sobretudo, este último não deveria ser entendido como simples mote, senão como uma espécie de chamado ou toque de alvorada por meio do qual a crença no cálice sagrado se faria “presente”. Ou seja: como se o músico, para lembrar aqui o lapidar comentário, atuasse como “um oráculo, um sacerdote, mais que um sacerdote, uma espécie de porta-voz do ‘em-si’ das coisas, um telefone do além.”³⁰ Mas, por isso mesmo, a música está condenada a repetir o que os gestos proféticos já indicaram, subordinando-se à tautologia de dizer, uma vez mais, aquilo que o sentimento prenhe de religiosidade lhe incutiu de saída. Uma maneira de amenizar esse circuito imóvel é intensificar, por meio de artifícios visuais, a sensação de continuidade daquilo que sucede sobre o palco. Em *Parsifal*, isso se daria pelo uso acentuado do *tableau*, isto é, da técnica que consiste em subdividir o mesmo ato a partir de espetaculares mudanças de cenário³¹. Como que por um passe de mágica, é-se levado de uma densa floresta ao interior de um castelo hierático; depois, desde um outro castelo, migra-se ainda a um iluminado jardim de delícias; por fim, no terceiro ato, uma cena idílica na floresta transforma-se numa suntuosa cerimônia conduzida, uma vez mais, no interior do já conhecido castelo do Graal. Se a solenidade orquestral consegue colocar-se em marcha, é sobretudo porque o “Wagner, magnetizador e pintor de afrescos”³², impede que a obra se torne invisível.

Marton. In: *Cadernos Nietzsche* 6. São Paulo, discurso editorial, 1999, p. 20).

²⁴ Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, Pós-escrito, vol. 6, p. 43.

²⁵ *Ibid.* § 9, p. 32.

²⁶ Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ Caberia aqui explicitar, à laia de entendimento, os sentidos básicos de tais designações. Cromático significa, em linhas gerais, o relacionamento de notas que assumem entre si uma distância muito pequena – um semitom. As variações cromáticas da nota lá seriam, por exemplo, lá sustenido e lá bemol. Num contexto tonal, passagens com abundante cromatismo são geralmente responsáveis pela sensação de instabilidade e pela indefinição do campo harmônico. Diatônica é, por sua vez, a escala que divide a oitava em cinco tons inteiros e dois meios-tons, de sorte que, “na música tonal, os intervalos diatônicos são aqueles que, em oposição aos intervalos cromáticos, se deixam perceber imediatamente” (cf. Eggebrecht, Hans Heinrich (org.). *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz, Schott, 1996, verbete “Diatonik”, p. 224).

²⁹ Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 7, vol. 6, p. 28.

Mas é enquanto perspectiva instauradora de valores que *Parsifal* mostrar-se-ia exemplar. Sob o manto ilibado de suas prescrições cênicas e sonoras, Nietzsche julga encontrar um ponto de vista de apreciação mais insidioso e nocivo, porquanto parte de avaliações fundadas em noções imaginárias e pressupostos teológicos, cuja função seria, no limite, amenizar o sofrimento e apaziguar o drama da morte. Exemplar será também a indignação do filósofo alemão a esse respeito:

Que lhe interessava [a Wagner] realmente aquele viril (oh, tão inviril) “inocente de aldeia”, Parsifal, o pobre-diabo e filho da natureza que ele afinal tornou católico, com meios tão insidiosos – como? Esse Parsifal deve ser tomado a sério? [...] Pois o Parsifal é uma obra de perfídia, de vingança, de secreto envenenamento dos pressupostos da vida.”³³

Não se compreende, porém, o sentido de vingança aqui mencionado e tampouco o alcance de tais insidiosos meios sem uma referência prévia àquilo que, segundo o filósofo alemão, constitui a espinha dorsal da problemática wagneriana: “O problema da redenção é sem dúvida um problema respeitável. Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção.”³⁴ Ora, é precisamente o problema da redenção que Nietzsche irá detectar como sendo o *locus* privilegiado para fazer jorrar, em condições ideais, o modo de ser e agir que levou o homem a desprezar suas complexas necessidades neste mundo para privilegiar, às custas de sua própria existência, a necessidade de uma bem-aventurança no além-túmulo. Tanto é assim que escreve: “A necessidade de *redenção* [...] é a mais honesta expressão da *décadence*, é a mais decidida e dolorosa afirmação dela, em forma de sublimes símbolos e práticas. O cristão quer *desvencilhar-se* de si mesmo.”³⁵

Mas se é desse ângulo de visão que o filósofo concebe a idéia de redenção, é porque acredita que ela própria decorre, antes de mais nada, de um desvio fraudulento. A respeito de tal falsificação, ele assevera: “O ‘Evangelium’ morreu na cruz. O que a partir desse instante se chama ‘Evangelium’ já era a antítese daquilo que *ele* [Jesus] havia vivido: uma ‘*mã* nova’, um *Dysangelium*.”³⁶ Tratar-se-ia, aliás, de uma fraude criada e amparada pelo cristianismo de cunho paulino. É nesse sentido que Nietzsche escreve: “A ‘boa notícia’ foi seguida rente aos calcanhares pela *pior de todas*: a de Paulo. Em Paulo toma corpo o tipo oposto ao ‘portador da boa nova’.”³⁷ Desvirtuar a morte de Jesus a fim de que esta viesse à luz como remissão dos pecados e este enquanto Salvador constitui, em última análise, a marca distintiva de tal mal-entendido histórico-universal, cujo principal efeito é fazer do deicídio na cruz um desmesurado sacrifício reparatório: “o próprio Deus se sacrificando pela culpa dos homens, o próprio Deus pagando a si mesmo, Deus como o único que pode redimir o homem daquilo que para o próprio homem se tornou irredimível.”³⁸ Contudo, para o filósofo alemão, o que se encontraria aqui efetivamente em jogo seria justamente a manutenção de um ciclo culpabilizante em que o castigo jamais conseguirá se equivar à culpa: “Uma dívida para com *Deus*: este pensamento tornou-se para ele um instrumento de suplício.”³⁹ É nessa chave que ele espera que sua crítica a Wagner seja compre-

³⁰ *Id.* Zur *Genealogie der Moral*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 5, 3^o dissertação, vol. 5, p. 346.

³¹ Cf. a esse respeito Campos, G. *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Ediouro, [s.d], verbete “Quadro”, p. 84: “Uma das divisões do ato, havendo mudança de quadro toda vez que há modificação no cenário. A subdivisão do quadro é a cena.”

³² Cf. Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 7, vol. 6, p. 28.

³³ *Id.* *Nietzsche contra Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, “Wagner como apóstolo da castidade”, vol. 6, p. 430.

³⁴ *Id.* *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 3, vol. 6, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, “Epilogo”, p. 52.

³⁶ *Id.* *Der Antichrist*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Gior-

dida. Afinal de contas: “Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido [...] este é o problema *dele*.”⁴⁰ E, para tanto, “até o ‘sangue do Salvador’ chega a ser invocado.”⁴¹ Que o problema da redenção se encontra na base de *Parsifal*, eis o que seu próprio autor revela ao fazer da Sexta-Feira Santa a fonte de inspiração da obra:

Cheio de júbilo, disse então a mim mesmo: – hoje é Sexta-Feira Santa! Recordei-me do fato de que essa exortação já me havia chamado a atenção, de modo sumamente significativo, no *Parzival* de Wolfram. Desde aquela estadia em Marienbad, na qual concebi os “Mestres Cantores” e “Lohengrin”, nunca mais me ocupei com tal poema; nesse momento, seu conteúdo ideal veio a mim sob uma forma imponente e, baseando-me no pensamento da Sexta-Feira Santa, concebi rapidamente um drama inteiro, o qual esbocei, dividindo-o em três atos, imediata e rapidamente com poucas letras.⁴²

Também sobre a personagem central, *Parsifal*, recairão traços idênticos àquilo que, para Nietzsche, poderia legitimamente caracterizar o tipo psicológico do redentor. Misto de sublimidade e inocência infantil⁴³, o tipo em questão orbitaria em torno de um simbolismo “à margem de toda religião, de todos os conceitos de culto, de toda experiência de mundo, de todos os conhecimentos, de toda política, de toda a psicologia, de todos os livros, de toda arte – seu ‘saber’ é simplesmente a *pura tolice* a respeito de *que* alguma coisa dessas exista.”⁴⁴ Criado por sua mãe em isolamento, *Parsifal* não apenas se acha desprovido de refinamentos científicos, mas também ignora as representações elementares que o constituem: “De onde vens? / – Não sei / Quem é seu pai? / – Não sei / Quem te enviou por este caminho / – Não sei / Seu nome então? / – Tive muitos, mas já não sei nenhum.”⁴⁵ Original, *Parsifal* estaria alheio às noções de bem e mal inclusive: “– Quem tem medo de mim? Diga! / Os malvados”, responde-lhe Kundry. “Eram malvados os que me ameaçaram? Quem é bom?”⁴⁶, pergunta o ingênuo. A própria etimologia do nome *Parsifal* encerraria, de acordo com Wagner, o essencial do tipo em questão: “*Parsifal* – este nome é árabe. *Parsifal* significa: *parsi* = puro; *fal* significa *toló*.”⁴⁷

Como Paulo, porém, Wagner teria desfigurado a personagem central de sua obra ao irmaná-la à promessa de uma salvação futura. Se o tipo em questão deveria ser interpretado como alguém estranho a toda sorte de ira e arrependimento, cuja natureza consiste em “*não* se defender, *não* se encolerizar, *não* se fazer responsável por nada”⁴⁸, então já no primeiro ato da peça ele se acharia deturpado. Assim é que, por ocasião da morte do cisne selvagem, Gurnemanz interroga o jovem aturdido: “Mataste no sagrado bosque envolto pela paz serena? [...] O que fez a ti o fiel cisne? [...] Dás conta de teu pecado? Diga rapaz, reconheces tua grande culpa?”⁴⁹ Embora *Parsifal* responda negativamente a essa última pergunta, o fato de ele quebrar violentamente seu arco ao longo do interrogatório indica, já, que seu disparo pueril recebeu um sentido culposo e ele, arqueiro incosequente, uma primeira indicação de que, para os bons e os justos, “o criminoso merece castigo *porque* podia ter agido de outro modo.”⁵⁰

gio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 39, vol. 6, p. 211.

³⁷ *Ibid.* § 42, p. 215.

³⁸ *Id. Zur Genealogie der Moral*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 21, 2º dissertação, vol. 5, p. 331.

³⁹ *Ibid.* § 22, p. 332.

⁴⁰ *Id. Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 3, vol. 6, p. 16.

⁴¹ *Id. Zur Genealogie der Moral*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 3, 3º dissertação, vol. 5, p. 343.

⁴² Wagner, R. *Mein Leben*. Gregor-Dellin (org.). Munique, Piper, 1963, p. 636.

⁴³ Cf. Nietzsche, Friedrich. *Der Antichrist*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 31, vol. 6, p. 201-202.

⁴⁴ *Ibid.* § 32, p. 204.

⁴⁵ Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ Apud. Kretschmar, E. *Richard Wagner. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*. Berlim, Propyläen, 1939, p. 363.

⁴⁸ Nietzsche, Friedrich. *Der Antichrist*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli

É no segundo ato, porém, que a introjeção do sentimento de culpa adquire o vértice de sua força. Na tentativa de confortar o jovem, nitidamente culpado pela morte de sua mãe, Kundry oferece-lhe um beijo de amor: “Como última amostra da bênção materna – o primeiro beijo de amor.”⁵¹ Em vez de prevenir mais mutilações, no entanto, o ato transforma-se numa chance para que Parsifal, no esforço de encontrar “algo vivo no qual possa, sob algum pretexto, descarregar seus afetos”⁵², tome sobre si uma dor mais torturante e secreta: “Amfortas! A ferida! A ferida! Ela queima em meu coração. Oh, dor! Dor! Terrível dor!”⁵³ Mas esse é precisamente o horizonte no qual, segundo Nietzsche, nasce e cresce em condições ideais “a agonia do coração martirizado [...] o grito que pede ‘redenção’.”⁵⁴ Tanto é que, logo em seguida, Parsifal diz: “Meus olhos abertos olham fixamente o cálice sagrado [...], o encanto da redenção, divinamente suave, estremece todas as almas.”⁵⁵ Advém, então, no terceiro ato, a derradeira redenção. Reedita-se, no plano musical, o Deus que se paga a si mesmo: “Apenas uma arma é adequada; só a lança que causou a ferida pode fechá-la. Esteja salvo, sem pecado e expiado!”⁵⁶

Com *Parsifal*, Wagner teria então levado a efeito aquilo que era por ele encarado como a própria missão da arte, sua mais íntima e salvífica tarefa: “Pode-se dizer que lá onde a religião se tornou artificial, a arte está destinada a salvar o núcleo da religião.”⁵⁷ Mais importante, porém, do que descrever a crítica de Nietzsche ao wagnerismo como uma tentativa de reconduzir a interpretação cristã da existência às suas olvidadas condições de surgimento, seja talvez situá-la como a expressão bem-lograda de uma respeitosa auto-superção pessoal, que culmina num valioso e infranqueável cuidado de si – sob o influxo do qual, aliás, o filósofo alemão se tornará, de acordo com suas palavras, “um homem melhor [...]. E também um músico melhor.”⁵⁸ Mais premente que o problema teológico da redenção é a redenção musical do próprio Nietzsche. Mais digno de futuro é o ultrapassamento positivo do conflito que o lançou contra a *décadence* artística de seu tempo e a vivência singular imprescindível à sua filosofia. Com a crítica a Wagner, Nietzsche não se redime apenas da idéia mesma de redenção, mas também conquista uma nova e preciosa estima por si mesmo, condição indispensável de todo efetivo resgate de si:

Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino; gostar novamente de algo, uma vitória. Ninguém, talvez, cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo, ninguém lhe resistiu mais duramente, ninguém se alegrou tanto por livrar-se dele [...]. Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer um *décadent*: mas, eu compreendi isso, e me defendi. O filósofo em mim se defendeu [...]. Minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças. Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar a *quem*, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo.⁵⁹

e Mazzino Montinari. Berlim/ Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 35, vol. 6, p. 208.

⁴⁹ Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002, p.19-20.

⁵⁰ Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 4, 2° dissertação, vol. 5, p. 298.

⁵¹ Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002, p. 43.

⁵² Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 15, 3° dissertação, vol. 5, p. 374.

⁵³ Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002, p. 43.

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 20, 3° dissertação, vol. 5, p. 390.

⁵⁵ Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002, p. 44.

Bibliografia

- Campos, G. *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Ediouro, [s.d].
- Dahlhaus, C. *Richard Wagners Musikdrama*. Stuttgart, Reclam, 1996.
- _____. *Die Idee der absoluten Musik*. Basileia, Bärenreiter, 1994.
- Dieminger, S. *Musik im Denken Nietzsches*. Essen, Die Blaue Eule Verlag, 2002.
- Dufour, E. La physiologie de la Musique de Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* 30, Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 2001.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (org.). *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz, Schott, 1996.
- Hoffmann, E. T. A. Beethovens Instrumentalmusik. In: *Kreiseriana*. Stuttgart, Reclam, 2000.
- Janz, Curt Paul. Die Musik im Leben Friedrich Nietzsches. In: *Nietzsche-Studien* (26). Berlin/New York, de Gruyter, 1997, p. 72-86.
- Kretschmar, E. *Richard Wagner. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*. Berlim, Propyläen, 1939.
- Müller-Lauter, W. *Décadence Artística enquanto Décadence Fisiológica. A Propósito da Crítica Tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner*. Tradução Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche* 6. São Paulo, discurso editorial, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999.
- _____. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari em 8 volumes. Berlim/Munique, Walter de Gruyter/dtv, 1986.
- Wagner, R. *Parsifal*. Stuttgart, Reclam, 2002.
- _____. *Mein Leben*. Gregor-Dellin (org.). Munique, Piper, 1963.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁷ Apud. Dahlhaus, C. *Richard Wagners Musikdrama*. Stuttgart, Reclam, 1996, p. 206.

⁵⁸ Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner*. In: *Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999, § 14, vol. 6, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, "Prólogo", p. 11.