

WAGNER – SCHOPENHAUER; A METAFÍSICA DE "O ANEL DOS NIBELUNGOS"

Muriel Maia-Flickinger*

SÍNTESE – Admirador da metafísica de Schopenhauer, Richard Wagner expressou em sua obra, de modo congênial ao filósofo, sua própria visão pessimista de mundo. O presente ensaio busca apontar – na obra *O Anel dos Nibelungos* – este parentesco e nele as diferenças essenciais que enlaçam de modo poderoso e fascinante os dois autores.

ABSTRACT – Great admirer of Arthur Schopenhauer's metaphysics, Richard Wagner expresses in a congenial manner his own pessimistic vision of world. The present essay tries to mark – in *Der Ring der Nibelungen* – such relationship and the essential differences which embrace one another in a powerful and fascinating way.

Parece-nos impossível abarcar em suas implicações mais amplas a obra de Richard Wagner, sem a compreensão de certos traços fundamentais do Movimento Romântico e do Idealismo alemães que a precederam e, em larga medida, influenciaram. Influência esta que se pode ler, tanto no projeto revolucionário afirmativo, da extrema juventude do compositor, quanto naqueles pressentimentos de horrores e ameaças pululando no estofado do real, que acabariam por levá-lo à posição pós-romântica de um pessimismo trágico, aparentado àquele do filósofo Schopenhauer.

Os dois grandes responsáveis pelo incêndio romântico na Alemanha do final do século 18 foram os filósofos Kant e Fichte. O primeiro, por desmascarar a auto-ilusão do Eu nos vãos metafísicos para além da consciência empírica, ao mesmo tempo em que emprestava à Imaginação a forja das representações humanas. E o segundo, ao descobrir nesta mesma Imaginação o fulcro de uma força produtiva infinita, a que enraiza num Eu Absoluto em si mesmo inimaginável. Com Fichte,¹ o mundo torna-se o produto de um originário e indemonstrável "Feito-Ação", cujo agente poderoso dorme no fundo de cada sujeito humano o qual, distraído de si, entrega-se normalmente a um cotidiano prosaico de conteúdo existencial nulo.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS.

¹ FICHTE, J. G. *Fichtes Werke*, hrsg. von I. H. Fichte, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1971, v. 1, p. 91.

Atento às mínimas erupções espirituais de sua época, o bando irrequieto dos Românticos, perturbador e insolente em meio à maioria apática dos alemães, nasceu para uma nova consciência ao abalo sofrido na experiência da "brilhante segurança"² no texto de Immanuel Kant.³ "Sem verdade", perguntam-se, "o que nos resta"? Kant foi, sem dúvidas, o desmancha-prazeres de toda esta geração, através das por ele tão cuidadosamente instaladas balisas e sinaleiras nas fronteiras daquelas consciências ávidas de espantos. E seria com Fichte – que aparecera da noite para o dia no cenário intelectual alemão, guiado ademais pelo próprio Kant – que estes jovens rebeldes redescobririam enfim a possibilidade até então duramente bloqueada de uma verdadeira revelação metafísica. Segundo Fichte – que avança numa direção avessa àquela de Kant, para além do terreno prosaico das representações empíricas e da máquina bem azeitada do entendimento meramente objetivador – é no solo reverberante da lembrança que se abrem o anúncio e a promessa de futuro para o homem, os quais jazem latentes no *factum* normalmente obnubilado para si mesmo da consciência, cuja gênese teria de ser, em esforço de aproximação infinita, lembrada.⁴ É no passado esquecido da memória habitual que o futuro aguarda a sua redenção moral, a partir da abertura da consciência ao apelo de uma determinação ideal, de caráter divino, na própria vontade individual.

Fichte descreve a História como um processo infinito, à boléia do qual senta-se um Eu de força inesgotável, impulsionado por uma "idéia divina"⁵ que nele se constela, trazendo-se a si mesma à presença enquanto *quer* o mundo e o *põe* na luz. "O Eu põe-se enquanto determinando o Não-Eu",⁶ eis a sentença em que se cristaliza a heresia de Fichte em relação à filosofia de Kant. Heresia fascinante, a que se amarra o séquito romântico, ansioso por tomar de assalto o Paraíso. Não se tratava em Fichte, é preciso dizê-lo, de um eu pessoal fechado na individualidade estreita do próprio sentimento, mas de uma misteriosa egoidade (*Ichheit*)⁷ inatingível para a consciência determinada do "Eu pessoal".⁸ As fontes deste Eu produtivo do real remontam, é verdade, a um período anterior a Kant. Remontam àquela *espontaneidade* e *imediatez* reprimidas e desfiguradas no fundo de um eu encadeado e traído no processo histórico, já reclamadas por Rousseau.⁹ Fora esse filho do Iluminismo que preparara o *sentimento insólito*, o qual só com os românticos atingiria suas plenas conseqüências e que se tem designado como o "prazer de ser um

² SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke*, Textkritisch Bearbeitet und hrsg. von W. Frhr. von Lnhayen, Cotta-Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1976, v. 1, Anhang, Kritik der Kantischen Philosophie, p. 578.

³ KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*, hrg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

⁴ FICHTE, J. G. *op. cit.* Vol. I in *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* 4794, p. 217 a 227.

⁵ Idem, vol. VI in *Über des Wesen des Gelehrten und seine Erscheinung im Gebiete der Freiheit*, fentlichen Vorlesungen, Erlange, 1805, p. 356.

⁶ Idem, Vol. I, in *Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre*, 1794, p. 248.

⁷ Idem, Vol. I, *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*, 1797, p. 500 a 505.

⁸ Idem.

⁹ ROUSSEAU, J. J. *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Eu".¹⁰ Como Rousseau anteriormente, deseja-se e insiste-se agora na qualidade inconfundível deste sentimento, qualidade esta que o composto Iluminismo execrava, repudiando por isto a Rousseau no seu incômodo vociferar de sonhos a partir da margem.

A revelação apaixonada de Werther, no ápice do pré-Romantismo – que é sem dúvida eco a Rousseau – poderia servir de mote ao período que se abre: "Volto-me para mim mesmo e encontro um mundo".¹¹ Este mundo "lá dentro" que aqui se anuncia é, entretanto, bem outro do que aquele ansiado por Rousseau, no encaicho da perda de transparência; pois o anseio insaciável de infinito que aqui se formula, a recusa de limites no autogozo entusiástico do gênio, pareceria a Rousseau certamente perversa. De fato – embora a dissociação eu/mundo aí experimentada leve, como ocorre em Rousseau, não só à oposição contra um cotidiano sufocante e embrutecedor, mas à própria recusa da História – o anseio e a identificação extática com um originário desmedido, a que se lançariam a seguir os Românticos, viria a sofrer acentuada erosão e desvio internos, levando-os ao confronto com forças destrutivas, descobertas no cerne de uma natureza interpretada embora como divina.

O Romantismo é duplo. Nascido e alimentado da crença na essencialidade divina deste recém descoberto Eu, que põe o mundo e o amolda em processo infinito, acaba por lhe descobrir a perversão no próprio centro gerador. Já nos primeiros poetas do movimento – Wackenroder e Tieck¹² – esta brecha é visível. Se desde o *Werther* o confronto e a incompatibilidade entre Eu e Mundo são percebidos, exigindo-se quase sempre o sacrifício do primeiro diante da indiferença e do embotamento mundanos, um outro fulcro perturbador desenha-se em camada mais oculta desta oposição. Trata-se do pressentimento de uma brecha ou divórcio na textura profunda do real, ou melhor, em sua própria fonte, a saber, no Eu absoluto. Este, que extrai de si toda a matéria do mundo, desvela-se aos poucos como emerso de um abismo de horror e escuridão indezessáveis. Por isto, a História – que se percebe desde Rousseau como nascida do *desvio* e *esquecimento* de uma natureza originária, divina em sua espontaneidade dadivosa e plena – estende agora suas raízes infectadas ao próprio cerne desta origem. Em outras palavras, é agora o próprio fundo do mundo que assusta e apavora, como se pode perceber nas histórias de horror, noturnas e por vezes beirando o abismo, tão apreciadas pelos românticos. Os limites da beleza, de que eles estão assim a despedir-se, são aqueles da equilibrada medida clássica, na qual o herói experimenta a desmedida como uma ferida na harmonia cósmica.

O que se passa aqui? Desde Shakespeare, o Ocidente experimentou o deslocamento angustiante do mundo em relação a seu ponto de equilíbrio central. Desde aí, o mundo saiu fora de seus eixos. Não mais a ação humana é desmedida. A falha encontra-se no carço do próprio universo. A culpa é cósmica. O existente ele mesmo arrasta no seu ventre o anátema de um crime hediondo. E o herói moder-

¹⁰ SAFRANSKI, R. "Schopenhauer un die wilden Jahre der Philosophie; eine Biographie", Carl Hanser Verlag, 1978, cap. 8, p. 183 ss.

¹¹ GOETHE, J. W. *Die Leiden des Jungen Werther*, dtv Verlag, München, 1978, p. 13.

¹² WACKENRODER, W. e TIECK, L. *Herzenergieungen*, reclam, Stuttgart, 1987 e *Phantasien über die Kunst*, Reclam, Stuttgart, 1983.

no, assim tornado títere de forças intratáveis que lhe determinam a consciência, passa a ser tragi-cômico, enquanto a "falha" fica sem resgate. A indecisão de Hamlet¹³ nasce de uma consciência que, como o mundo, perdeu o solo firme em que se apoiava. Inútil a tentativa de obturar esta brecha, no século 17, por Descartes, porque o cenário em que o Eu se autodescobre, logo se iria desmascarar no palco irônico de um regresso sem fim, como o apontara já a cena dentro da cena no teatro de Shakespeare. Seria, porém, só mais tarde, no final do século 18, com os Românticos, que a consciência moderna viria a realizar em si mesma a constatação acabrunhante de Macbeth: "A vida nada mais é do que uma sombra que passa... uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando".¹⁴

Caberia a Schelling,¹⁵ o camaleônico seguidor de Fichte, empreender o desvio que, dentro das cavernas do Eu Absoluto, conduziria àquele estofo de escuridão impenetrável na fonte mesma do existente. Escuridão esta que, mesclada ao real desde as origens, traria a marca de uma perversão maléfica. E embora Novalis ainda afirmasse ser o amor "o objetivo final da história do mundo, o *Unum* do universo",¹⁶ pouco tempo depois, a possibilidade de uma reconciliação da natureza consigo mesma tornar-se-ia, para o impertinente e temperamental Arthur Schopenhauer – alimentado embora das leituras dos Românticos e da filosofia de Fichte (de quem fora aluno), mas sobretudo daquela de Schelling – uma empresa irrealizável. Pois se Schelling ainda endereçava um sim decidido ao existente, apontando na consciência os "monumentos"¹⁷ arruinados de uma harmonia perdida mas resgatável para o mundo, em "lembrança"¹⁸ que repararia a ferida do existente curando-o, Schopenhauer optaria por uma solução inviável para qualquer coração humano: aquela de uma negação da própria essência de tudo o que existe, a partir de uma misteriosa decisão metafísica expressa no querer humano.

A verdade é que Schopenhauer radicalizava assim o que se vinha denunciando desde os pressentimentos maneiristas¹⁹ sobre as dissonâncias inerentes à vida. O mundo, para o filósofo, não apenas sai de seus gonzos; ele jamais os tivera. O "Feito-Ação" de Fichte torna-se aqui o ato treloucado e cego de uma vontade anônima que, sem o saber, condena-se à auto-devoração eterna num impulso infinito em seu vazio e ausência de finalidade. A falha, o crime que o existente expia é o desta decisão inexplicável. De fato, Schopenhauer como que traz aos romances e contos de horror dos Românticos o fundamento metafísico adequado. Se, dentro desta linha de raciocínio, pensarmos no sofrimento de um vampiro a renascer das mortes torturantes a que está condenado, numa existência fadada à solidão e às trevas; e, quando apenas renascido, o vemos reacender no desejo feroz brotado de carência

¹³ SHAKESPEARE, W. Obra Completa em três volumes, bibl. de Autores Univ., Companhia José Aguilar Ed., 1969, v. 1, In: *Hamlet*, p. 551.

¹⁴ Idem. In: *Macbeth*, p. 523.

¹⁵ SCHELLING, F. W. J. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Suhrkamp, 1975.

¹⁶ NOVALIS Werke; hersg. und Kommentiert von G. Schulz, Studienausgabe, Verlag C. H. Beck: *Aus dem allgemeinen Brouillon*, p. 447.

¹⁷ SCHELLING, F. W. J. Band 4, p. 510 e 511.

¹⁸ Idem, p. 511.

¹⁹ HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

que o reconduzirá mais uma vez à destruição, teremos conseguido, de algum modo, aproximar-nos do destino a que se autocondena esta Vontade sombria...

Seja como for, porém, que o interpretemos, o ato metafísico que em torno ao qual gira o esforço filosófico de Schopenhauer (ato este que se coloca, simultaneamente, como o núcleo ou a pedra-de-toque de sua moral) formula-se como segue: "De onde saltou esta Vontade, que é livre para se afirmar (de onde o aparecer do mundo) ou para se negar (e cujo aparecer não se conhece)? Qual a fatalidade (além de todo aparecer) que a colocou na tão extremamente delicada alternativa de aparecer enquanto um mundo em que dominam o sofrimento e a morte, ou não aparecer, negando o seu próprio ser? Ou ainda, o que lhe pode ter possibilitado o abandonar a infinitamente preferível paz do bem-aventurado Nada? Acrescente-se que uma vontade individual pode conduzir-se à sua própria perdição por erro de sua escolha pessoal, logo, por culpa do conhecimento. Mas a Vontade em si, antes de todo o aparecer, conseqüentemente sem conhecimento, como pode ela perder-se e cair na corrupção de seu estado atual? De onde vem, afinal, a grande dissonância que a atravessa? Indo um pouco mais longe, pode-se perguntar o quão profundamente penetram na essência do mundo as raízes da Individualidade? Ao que se poderia responder: elas alcançam tão longe quanto a afirmação da Vontade para a vida; onde entra a negação, aí elas cessam porque nasceram com a afirmação". Mas ainda uma pergunta poderia ser lançada: "O que seria eu, se eu não fosse a Vontade para a vida?"²⁰

Esta é uma página densa, na qual se concentra a questão schopenhaueriana do mundo com acuidade dramática. Encontram-se aí sobretudo dois pontos a salientar, tendo-se em vista a concepção wagneriana de *O Anel dos Nibelungos*.²¹ *Eu explico. Schopenhauer declara insolúvel a questão quanto ao como da origem desastrosa do mundo, declara irrespondível o porque deste perder-se da Vontade ou sua errância. Pressupõe, entretanto, como vimos, um estado de bem-aventurança anterior à existência, a que se refere inspirado no pensamento hindu enquanto "a paz do bem-aventurado Nada". Ocorre porém que, em sua tragédia do mundo, Wagner "explica" de algum modo esta errância no Prólogo do *Anel* ("O Ouro do Reno") ao pôr em confronto dois caminhos excludentes a escolher para o existente: amor ou poder. Desde este início – no qual se define a opção pelo poder – são os presságios das desgraças por vir que escorrem na frase musical do "motivo da renúncia ao amor", formulada pelo anão Alberico. É este que, resistindo à graça líquida das filhas do Reno, pronuncia a sentença de danoção dos Nibelungos na frase que cunha o desvio: "Ouvi, Correntes! Assim amaldiçoó o amor!"²²*

Chamo a atenção a que neste Prólogo Wagner utiliza-se para a cena na qual a decisão de Alberto é tomada, da mesma concepção da "Correnteza" da qual se utiliza para a *Filosofia da Natureza*,²³ como metáfora para a Produtividade

²⁰ SCHOPENHAUER, A. *op. cit.*, v. II, p. 822.

²¹ WAGNER, Richard; *Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung* aus dem Bühnenfestspiel: "Der Ring des Nibelungen", herg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner, Reclam, Stuttgart, 1995. Cit. *Rheingold, Walküre, Siegfried e Götterdämmerung*.

²² KOBBE, 173. *Rheingold*, 28.

²³ SCHELLING, F. H. W. *Einleitung zu seinem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, Reclam, p. 33 a 43.

originária infinita do espírito nela adormecido, sendo seguido após pelos Românticos. O crime ele mesmo contra a vida – na metáfora do ouro roubado às Correntes sagradas do Reno – liga-se imediatamente à concepção de um querer perverso, na decisão do anão Alberico. Mas, se o universo se aliena e adoce nesta escolha infeliz, tal como desde Rousseau se denunciava, a orientação final de Wagner iria aproximar-se não tanto dos filósofos idealistas e dos poetas românticos, com sua crença na reconciliação final da vida consigo mesma, senão da filosofia de Schopenhauer em sua concepção pessimista da necessária auto-supressão deste querer que engendra a queda.

Para sua interpretação do amor, entretanto, Wagner abebera-se em fontes essencialmente românticas e idealistas, segundo as quais, condenando os amantes à destruição, o amor impedido seria o *signal* da doença do mundo.²⁴ Sentimento raro, o amor aparece tanto mais violento quanto mais estraçalhados o meio e as circunstâncias de que brote, sendo o seu impulso característico o da recusa e da negação deste universo partido. Ainda assim, faltam-lhe sempre as forças necessárias para o vencer-curar. Normalmente são os amantes que se despedaçam, mergulhando na desgraça, na morte ou na loucura.

O impulso sexual neste amor não é absolutamente o guardião de seu segredo. A cegueira deste impulso não o define. Pelo contrário, o sentido do amor romântico está em um *conhecimento*, que é promessa de libertação. Mesmo assim, busca-se capturar na arte o mistério que o encharca justamente no encontro dos corpos incendiados, como se o aspecto da sexualidade física o definisse. É que o momento do enlace amoroso dos corpos é aquele que, como no trabalho alquímico, compreende-se como o passo no qual a ganga impura da matéria transforma-se no ouro do espírito. Nos olhos dos verdadeiros amantes é a transcendência que espia.

Se nos detivermos na figura de Siegfried,²⁵ por exemplo, atentando à sua proveniência, verificaremos que ele não nasce de um amor normal, que afirmaria as leis de uma natureza à medida dos homens. Pelo contrário, ele nasce de um amor incestuoso, destinado no mundo à ruína. A própria paisagem em que o herói mergulha não é aquela da consciência humana normal. Mesmo antes da transformação que abriria os seus sentidos às vozes de uma outra natureza, resgatada de sua mudez, Siegfried a experimentava já como dialogante, embora apenas a nível de presentimento e presságio. Nestas passagens de uma encantadora magia, pode-se reconhecer a influência dos Românticos e, através deles, de Rousseau e de Milton. O que se repõe, por exemplo, após a vitória do herói contra o dragão, é um estado paradisíaco em que homem e animais vivem numa aliança amável. A própria revelação do caminho que conduz à amante pressentida nasce desta aliança. É ao pássaro na tília que Siegfried se debruça e ouve, inclinando-se atento às ramagens e ao canto. Será do pássaro, também, que ele receberá a chave de um procedimento difícil e dele virá o alerta no perigo.²⁶ Se esta aliança homem/natureza lembra aquela do Paraíso miltoniano antes da queda, ela remete também e sobretudo, eu o

²⁴ Adiante trataremos desta questão em relação a Rousseau e Goethe.

²⁵ A providência de Siegfried é narrada no 1º Drama de *O Anel dos Nibelungos*. Cf. Kobbé, 177 a 190. Cf. *Die Walküre*.

²⁶ Cf. o ato II, no drama *Siegfried*, 55 a 60 além de, p. 77. Ver Kobbé, 184 a 190.

diria, às concepções românticas de Novalis e Hölderlin.²⁷ Como estes, Wagner exigirá dos amantes uma coragem sobre-humana nas provas a que os expõe. Siegfried e Brunhilde vivem em uma dimensão de sentimentos que oscila, indecisa, entre a terra e o céu. Além de atravessar e vencer provas intransponíveis para indivíduos comuns, a fim de chegar a *tocar-se*, têm ambos uma natureza que aponta ao universo naturalmente inacessível. Significativo não só na relação com Rousseau e o Romantismo, mas também naquela com Schopenhauer, é o fato de Siegfried só vir a violar o pacto de amor com Brunhilde ao cair de seu mundo ideal através de poção maligna, que a leva a esquecer a realidade anterior – e dentro dela a mulher amada – tornando-se, por assim dizer, um homem normal. Na verdade, seria possível percorrer, na trajetória do herói, o processo da queda e do esquecimento de si mesmo de que é vítima o homem na História, o "homem do homem" como o diria Rousseau, incluindo-se aí a utopia final da re-lembrança e da cura, tão cara à consciência romântica.²⁸

No que diz respeito à questão do amor em Schopenhauer, sabemos que não chegou a trabalhar a relação amorosa homem e mulher a não ser da perspectiva do desejo sexual, que é marca do egoísmo no querer humano e de sua total submissão ao impulso cego da Vontade em geral.²⁹ Ainda assim, pode-se perfeitamente reconhecer a idéia schopenhaueriana do amor verdadeiro naquela relação ideal apontada acima. Para o filósofo é a *com-paixão*, sentimento espiritual altamente purificado, que funda a verdadeira moralidade humana, definindo o sentido real do amor: Só ama aquele que é capaz de transmutar o desejo sexual e de posse, assim com a ânsia de perpetuação da espécie – sempre passageiros e no fundo vazios – naquele sentimento espiritual que implica o reconhecimento pleno do outro, a ponto de sofrer *com* ele a partir de *sua* (dele) própria raiz. Só então quebra-se a cadeia de egoísmo e acontece o encontro. Também aí, pode-se dizer, o amor é a prova alquímica em que o indivíduo renuncia a si mesmo para a metamorfose. E a morte poderia aqui também ser pensada como a transmutação da individuação que separa os amantes em algo outro, para nós inimaginável.

Chegamos a esta consideração sobre a morte, volto a citação anterior de Schopenhauer, no segundo ponto a salientar para a concepção wagneriana do *Anel*, sobretudo no que diz respeito ao 3º Ato do *Crepúsculo dos Deuses*.³⁰ De fato, trata-se aqui de questão que perpassa todo o Idealismo, quanto às raízes do Eu e sua possível ou mesmo necessária supressão, em se tratando de "salvar" o mundo ou "curá-lo" como diriam os Românticos. Sem dúvida, Schopenhauer deles se separa no seu

²⁷ NOVALIS, *op. cit.* "Die Lehrling zu Sais", p. 95 a 127. Hölderlin, F. "Hyperion oder der Eremit in griechenland". Hermann Luchterhand. Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1984.

²⁸ Conf. Kobbé, 189 a 195. In: *Siegfried*, 94 a 96 e in: *Götterdämmerung*, 23 a 29. E conf. in Rousseau, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Abril Cultural, Victor Civita, São Paulo, 1973, Primeira Parte.

²⁹ SCHOPENHAUER, A. *op. cit.*, v. II, *Metaphysik der Geschlechtsliebe*, 678 a 727.

³⁰ Neste último ato, parte-se o fio da vida, tecido pelas Normas, indicando-se deste modo a precipitação da catástrofe. Além do esquecimento e traição de Siegfried à sua destinação originária, acontece o seu assassinato no momento em que recobra a lembrança. O motivo da morte e da inutilidade da luta contra o destino domina este último drama da tetralogia dos Nibelungos. Cf. Kobbé, 190 a 195. In *Götterdämmerung*, 11 a 13 e 66 a 72. É afinal a peroração de Brünhilde, 76 a 79.

pessimismo, que se configura na denúncia e recusa da vida enquanto tal. Não se trata, portanto, para ele, de negar, como o fazem os Românticos, um estado adoecido da existência. Trata-se de recusá-la, como tal, em sua própria raiz. A existência, para Schopenhauer, não está constituída para a felicidade, sendo um erro fatal para o homem o acreditar encontrar-se no mundo para ser feliz. Ainda assim, haveria um poder inerente e essencial à vida, manifesto na dor e na morte, capaz de levá-lo a perceber o fim real da existência.

Há uma passagem nos escritos de maturidade do filósofo em que se lê: "Que o mundo possua apenas uma significação física e nenhuma moral constitui o maior, o mais deletério e o mais fundamental erro, a própria perversidade da consciência e provavelmente constitui aquilo que a fé personificou como o Anticristo".³¹ De fato, para Schopenhauer, o sofrimento inerente à vida vem pesado de força curadora; força esta que se manifesta sobretudo no confronto da consciência com a morte. "A morte", escreve ele, "é o resultado, o resumo da vida ou a sua soma concentrada, a qual exprime de uma só vez o ensinamento total dado pela vida de modo isolado e aos pedaços. Ensinamento de que todas as aspirações, cuja manifestação é a vida, não passam de algo frustrado, perdido, fútil, contraditório consigo mesmo e do qual o voltar atrás é uma libertação... É assim que a vida se comporta, com os seus obstáculos, esperanças perdidas, planos ambiciosos e permanente dor da morte, que destrói de um só golpe tudo, tudo o que o homem desejou, coroando assim o ensinamento dado pela vida".³² Assim temos que enfrentar sem recuos o fato de a morte trazer-nos o ensinamento moral mais elevado: aquele de que a eternização da vida em seus renascimentos incessantes nada significa e só perpetua o sofrimento de uma Vontade errante e infeliz, que não sabe o que quer.

Como foi possível a Schopenhauer o desembocar em uma tal concepção? Isto deveu-se, na verdade, à desmascarada da essência daquela Produtividade infinita descoberta à raiz da consciência e posta à luz pelo Idealismo alemão na instância de um Eu Absoluto. Produtividade esta que o Idealismo interpretava enquanto a auto-explicação afirmadora de uma Vontade livre e de caráter essencialmente divino. De fato, vimos que o próprio Idealismo, com Schelling, desembocava na suspeita de uma perversão maléfica, espécie de maldição aberta na nascente opaca do Eu cuja investigação levaria o ainda muito jovem Schopenhauer à talvez mais temerária recusa formulada pelo pensamento àquele anteriormente indicado "prazer de ser um Eu", que tomava as consciências ao tempo. Recusa esta a que o compositor Richard Wagner, consangüíneo do filósofo, viria a encenar e repetir em toda sua obra. Isto não deveria ser interpretado, é evidente, como falta de autonomia ou originalidade de sua parte, já que antes mesmo de conhecer a obra de Schopenhauer, de que só lentamente se apropriou e em relação à qual tivera inicialmente grandes reservas, Wagner havia escrito a passagem decisiva em que Wotan renuncia ao poder e formula a sentença de extermínio dos deuses. Eu cito: "A morte dos deuses já não me enche de angústia, porquanto é este o meu dese-

³¹ SCHOPENHAUER, A. *op. cit.*, v. V, Paralipomena, p. 238.

³² Idem, v. II, 817, 18. In: "Die Heilsordnung" e após: v. I, 549 (Viertes Buch, Bejahung und Verneinung des Willens).

jo!³³ E Wagner se confessaria, mais tarde, perplexo com a decisão de Wotan, sem poder compreendê-lo, numa clara ilustração daquela concepção de Schopenhauer, segundo a qual entre o homem e o artista nele, não existe qualquer parentesco. Um não sabe do outro, vivendo em universos antitéticos. Seja como for, ao tempo em que o poeta Wagner escrevera esta frase, o homem Wagner e o político Wagner não a poderiam compreender.³⁴ E seriam necessários doze anos para que, na obra enfim retomada e alterada, a concordância entre esta renúncia ao mundo e o final da obra, como partes de um quebra-cabeças, se encaixassem completando.

Mas o que é isto que afinal se resolve na peroração de Bruhilde ao final do drama do *Anel*? Eu cito toda a passagem porque a afinidade com o tema de renúncia em Schopenhauer é por demais marcante: "Se não viajo para a fortaleza do Walthalla, sabeis para onde irei? Sairei do lar do desejo e escaparei para sempre do lar da ilusão. Fecharei atrás de mim os portões abertos do perpétuo devir. Iluminada e redimida da reencarnação, avançarei para a mais santificada das terras eleitas, para além do desejo e da ilusão, no término da jornada terrena. Sabeis como atingi a meta bemaventurada de tudo o que é eterno? O amor em luto, o mais profundo sofrimento abriram-me os olhos: eu vi o mundo acabar".³⁵

Se isto soa desolador ou desesperado, na verdade não o será, se penetrado o espírito da filosofia de Schopenhauer. A negação é um passo necessário quando se quiser, a partir da raiz, suprimir a perversão atual do mundo. Todas as concepções otimistas – e entre elas aquela romântica – que acreditassem em uma revolução efetiva a partir da consciência empírica ou mesmo daquela "consciência melhor",³⁶ que se abre na moralidade e na arte e para a qual o universo entrega o seu segredo, não resolveriam o problema da insanidade mundana. É a *decisão* do Querer em si que tem de ser alterada, e isto só se faz possível através da *suspensão* consciente da *decisão anterior* – e não, portanto, da Vontade ela mesma – da qual salta o

³³ Cf. Hollinrake, cit. p.56. Como os textos citados por Hollinrake estão também em alemão, tomei a liberdade de dar a eles uma tradução que me pareceu mais adequada. No texto da Reclam, "Die Walthüre", a passagem é diferente. Eu cito: "Eu renuncio à minha obra; apenas uma coisa quero ainda: o fim, o fim! (p. 42).

³⁴ Idem, p. 78. Hollinrake observa como Wagner alteraria sua concepção inicial para o desfecho do *Anel*, substituindo a versão revolucionária de 1853, que gravitava em torno à categoria do *poder*, por aquela do *amor*. Eu cito: "Bem-aventurado em prazer e dor seja apenas o amor" (p. 78). Essa passagem, como veremos a seguir, não chegou a ser musicada por Wagner. Mas outra, presente no "Siegfried" atesta claramente esse deslocamento de acento do poder para o amor, quando Wotan reconhece nesse último a força que o poderia derrubar e diante dele afinal recua sem luta. Eu cito: "A donzela adormecida (trata-se de Brünhilde) detém guardado o meu poder, quem a acordasse, quem a ganhasse far-me-ia eternamente impotente" (p. 81). É quando Siegfried o enfrenta desembainhando sua espada, eis como Wotan reage afastando-se: "Avança! Eu não posso deter-te!" (p. 82). Mas logo o tema da renúncia – que se teria infiltrado na obra através das leituras de Schopenhauer por Wagner e mesmo antes, através de uma alteração feita inconscientemente pelo próprio Wagner na atitude da personagem de Wotan – viria a entrar em contradição com uma apoteose final exclusiva do amor, sem o cunho da renúncia que logo viria a marcá-lo. E seria só a partir de 1856 que Wagner penetraria toda extensão daquilo que sua obra se propunha enquanto "tragédia do mundo". (cf. in Hollinrake, 80).

³⁵ Idem, p. 79. Esse novo final não chegou, porém, a ser musicado (Hollinrake, 86 a 95) para o *Anel*, por ser demasiado explícito.

³⁶ SCHOPENHAUER, A. *Der handschriftliche Nachlass*, Bd. 1, Frühe Manuskripte (1804-1818), dtv klassik, München, 1985, p. 67.

mundo à presença. A substância propriamente dita do mundo não seria atingida nesta negação. Para o compreender, teríamos de esforçar-nos por adivinhar o que se passa quando da transformação do indivíduo normal; nisto que a tradição convencionou designar como um "santo" (o curado, o que recuperou a saúde). Schopenhauer remete aos grandes pintores do passado – como Rafael e Correggio – que teriam conseguido vislumbrar em suas obras este estado excepcional, descrevendo-o enquanto "o reflexo de uma região que nada mais oferece as nossas capacidades cognitivas além de negações".³⁷ O nada, a escuridão que se nos oferece à consciência assim chegada às suas fronteiras mais remotas, insiste o filósofo, são relativos unicamente ao *querer* que põe o mundo em perspectiva. E o aspecto trefoso que se abre a um coração, como ameaça, abre-se a um outro como bem-aventurança. Em outras palavras, o mundo não sossobrará *realmente*, mas uma *ilusão de mundo* será suprimida com a consciência – o Eu – que o põe na presença. O tema é, na verdade, espinhoso e Schopenhauer recusa-se a falar sobre o que não pode mais ser conhecido de nós após a supressão deste *modo de querer* que é o nosso e que sustenta o mundo em sua crueldade e dor imensas. O fim do mundo é, entretanto, mesmo para Schopenhauer, o início de algo inimaginável, portanto impensável, irrepresentável. Para indicá-lo ou dele aproximar-se de algum modo, o filósofo utilizou-se também das experiências dos místicos, os quais cita permanentemente. Seja como for, há uma passagem além da anteriormente citada, na qual ele permite-se falar sobre este "ser" outro do existente, que não seria um mero aparecer após a misteriosa conversão da Vontade para a vida (ou para o aparecer). Nesta passagem Schopenhauer observa que, "para um outro modo de querer, tem de haver um outro modo de existência".³⁸

Também em Wagner temos que, se a Valquíria recusa a reencarnação para o amante morto e para si mesma – reencarnação que deveria ser, nos esboços de Wagner, "o destino do demônio Hagen", isto é, sua punição³⁹ – é porque agora o compositor chegara, afinal, a compreender-se a si mesmo voltando, por isto, a ler Schopenhauer. Isto fica claro no trecho ditado por ele à mulher, Cósima, pouco antes de seu primeiro encontro com Nietzsche, após o que escreveria as alterações do final de seu drama. Eu cito: "Passei os olhos pelo meu poema dos Nibelungos e vi, para meu espanto, que aquilo que tanto me embaraçava teoricamente já me era familiar de longa data, em minha própria concepção poética. Assim, entendo agora o meu Wotan e, profundamente comovido, voltei de novo ao estudo cuidadoso do livro de Schopenhauer".⁴⁰

A polêmica que gira em torno da afirmação de alguns intérpretes, segundo a qual Wagner teria recusado, ao final, a influência de Schopenhauer ou mesmo de que o compositor não teria maior afinidade com o filósofo, compondo o *Anel* sem interferências externas,⁴¹ parece-me vã. É evidente que a obra de Wagner não teria

³⁷ SCHOPENHAUER, A. *Metaphysik der Sitten*, hersg. von V. Spierling, Piper verlag, München, 1985, p. 270.

³⁸ SCHOPENHAUER, A. *op. cit.*, v. II, p. 558.

³⁹ HOLLINRAKE, cit. p. 301, nota 14.

⁴⁰ Idem, cit. p. 77.

⁴¹ Cf. Hollinrake, p. 91.

força alguma se – no que lhe determina o espírito – fosse tomada de empréstimo a um outro qualquer pensador. E isto certamente não ocorre. Esta obra só fascina e arrebatava porque se alimentava de Wagner como um feto no ventre de um corpo, o que não impede seja o compositor um consagúneo de Schopenhauer na composição do *Anel*.

Resta ainda dizer, entretanto, que se o *texto poético do Crepúsculo dos Deuses* pode *conformar-se à renúncia* de Wotan (que levará ao colapso do existente), isto me parece mais difícil – senão impossível – em se tratando da *composição musical* que sustenta o drama. Eu esclareço. É conhecido que Wagner viria a suprimir a longa peroração (já citada) de Brunhilde, substituindo-a por versos contidos na primeira edição do *Anel* para o final do drama.⁴² Estes versos estão, de todo modo, ainda de pleno acordo com o tema da renúncia, como se pode observar: "Tudo! Tudo! Eu sei tudo: tudo agora se abre para mim. [...] Descansa! Descansa! tu, ó deus!"⁴³ A concordância com Schopenhauer é ainda notável. Trata-se, nesta fala, de um conhecimento extraordinário que atravessa o véu da ilusão com que o próprio Querer se autoprotege ocultando o erro ou desvio inicial; e trata-se também do incitamento final ao repouso, quando a Roda de Ixion sustaria seu curso torturante. Wagner ele mesmo teria, ademais, esclarecido tratar-se, nesta alteração, de uma necessidade em função do "efeito musical",⁴⁴ na conjugação das palavras com a música. Não fora sua intenção alterar o sentido final, senão afinar o texto à música. O que pergunto é se esta afinação seria, em última análise, para o desfecho da tragédia, *viável*?

Antes de respondê-lo parece-me importante sintetizar a concepção geral de *O Anel dos Nibelungos*, a fim de que a tenhamos presente no seu todo para uma melhor inteligência da cena final. Trata-se aí da tragédia do mundo em sua errância e da utopia de sua redenção ou cura pelo amor. E é no bojo desta utopia ainda romântica que se insere aquela dimensão intrigante de uma reorientação no caráter da vontade individual (Wotan, Brunhilde), a qual deverá levar à supressão do existente tal como se constitui em seu aparecer. A curva do desenvolvimento da ação é-nos dada no primeiro drama musical da tetralogia, quando a "queda", o ato criminoso inaugural se verifica, a saber, aquele da opção em favor do poder, cuja condição é a da renúncia ao amor. Na sinopse do Prólogo do *Anel* Wagner escrevera: "O ouro reluz. Como ganhá-lo? – Quem renuncia ao amor. Alberico rouba o ouro. Noite".⁴⁵ Se é verdade que ao tempo em que escrevera esta sinopse, Wagner ainda não havia compreendido bem o que o empurrava à criação da tragédia, o sentido impresso posteriormente ao todo através da negação da Vontade que sustenta o mundo, adequa-se perfeitamente ainda àquela orientação inicial, porque é também só através do amor – quando pensado na forma que lhe empresta a qualidade curadora, a saber, a da compaixão – que se inicia o processo da renúncia no querer in-

⁴² Idem, 78 a 80.

⁴³ Idem, cit. p. 94. Segundo Hollinrake, Wagner teria substituído a longa peroração de Brunhilde, não só pelo fato de ter ficado muito longa, mas para evitar uma tão óbvia referência a Schopenhauer. (cf. p. 91 a 94).

⁴⁴ Idem, cit. p. 94.

⁴⁵ HOLLINRAKE, cit. p. 54.

dividual egoísta. E aqui estamos, sem dúvida, ingressando no terreno da ética schopenhaueriana, terreno este no qual se está na verdade "pisando" em todo o *Anel*, vindo porém a culminar naquela conclusão enigmática trazida por Wagner. "O grande mistério da ética", escrevia Schopenhauer, "seu fenômeno fundador e a pedra de fronteira, além da qual só a especulação metafísica pode ousar dar um passo", é aquele da "com-paixão".⁴⁶ A Brunilde de Wagner volta também as costas à afirmação precária do existente, em nome de um amor que traz consigo um conhecimento terrível mas libertador. Sabedora de tudo, ela deixa o amante descansar. Sua paixão não se alimenta mais da ânsia insaciável do corpo e ela não deseja arrancá-lo ao sono em que mergulha, nem teme a distância que a deixa para trás. Indo-lhe ao encontro, arrojando-se ao incêndio que o devora, obedece a um impulso amoroso que transcende a vida e nela a própria morte que faz renascer. E o universo rui neste abraço, desaparecendo em estrondo formidável. A vitória do amor e o fim do mundo são um só.

Qual o mistério deste amor? A verdade é que desde Rousseau,⁴⁷ na confissão final de Julie, a morte passava a ser vista como a ratificação de um tipo de amor absoluto, recusado pelas circunstâncias mundanas. Configurava-se aí um enigma que viria a ser recolocado mais tarde no *Werther* de Goethe.⁴⁸ A morte – em ambos os casos – é, em primeiro lugar, a rasgadura de limites, limites estreitos do mundo e limites da alma, para o que nela é maior. E nisto a morte torna-se outra vez promessa. Por mais que se busque explicar o sucesso extraordinário do *Werther* nos excessos de uma sentimentalidade peculiar à época, funcionando como espécie de válvula de escape à mordida dos artificialismos e convenções, isto não nos convence. Este não é um romance comum mesmo hoje. O que nele nos arrebatava e empolgava não é o reconhecimento de algo peculiar também a outros livros. O que nos toca ao lê-lo é o nunca experimentado, o choque de um não sei quê de perturbador, que nos deixa indefesos. Insisto sobretudo no que diz respeito ao *Werther*, porque na *Nova Heloísa* Rousseau teorizou muito longamente e o romance estende-se demais, não nos arrastando mais tanto quanto o fez com os leitores de então. O *Werther*, pelo contrário, devido à concentração no tema do amor, queima-nos ainda os dedos ao contato das páginas. Qual o segredo destas duas obras? Eu diria que está na descoberta de um amor que encontra sua senha ou chave decifratória

⁴⁶ Cf. In: Schopenhauer, *op. cit.*, v. III, 741 a 745 (über die grundlage der Moral).

⁴⁷ ROUSSEAU, J. J. *La nouvelle Héloïse*, Librairie Larousse, Paris. Eu cito trecho do v. II: "Existirá, porém, minha alma sem ti? Sem ti, que felicidade experimentarei? Não, eu não te deixo, te esperarei. A virtude que nos separa na terra nos reunirá na morada eterna. Eu morro nesta doce expectativa: demasiado feliz por comprar ao preço de minha vida o direito de amar-te sempre, sem crime, e de dizê-lo a ti ainda uma vez" (p. 149).

⁴⁸ GOETHE, J. W. *Die Leiden des jungen Werther*, dtv Klassik, München, 1978. Eu cito uma passagem importante para a compreensão desta misteriosa cerimônia de enlace sagrado na morte: "Tudo é passageiro, mas nenhuma eternidade deverá apagar a vida em brasa que gozei ontem nos teus lábios, e que em mim sinto! Ela me ama! Este braço a estreitou, estes lábios tremeram nos seus lábios, esta boca balbuciou na sua. Ela é minha! tu és minha! Sim, Lotte, para sempre... Pecado? Que seja, e eu me puno por isso. Eu o degustei em toda sua delícia celestial; este pecado sugou, em meu coração, o bálsamo e a força da vida. Tu és minha a partir deste instante! Minha, Lotte! Eu vou à tua frente... até que chegues e eu corra para ti e te toque e fique contigo à face do Infinito em abraços eternos. Eu não estou sonhando, não estou delirando! Torna-se tudo mais claro para mim, à proximidade do túmulo. Nós seremos! Nós nos veremos de novo!" (p. 117).

no domínio de uma transcendência imanente à vida, aquela da morte. Após o *Werther*, isto viria a repetir-se no Romantismo em muitas claves distintas até Wagner, que retomaria o tema continuando-o na mesma direção, como o constatamos na tragédia de *Tristão e Isolda*.⁴⁹ Parece-me ademais muito apropriado o designar-se "amor-paixão" este sentimento que leva fatalmente à renúncia e à morte. Pois aqui o sentido real da paixão não é o banal cair cegamente enamorados dos amantes, mas o fato de sofrerem conscientemente uma espécie de Calvário nesta mística cognitiva do amor, cujas penas, isentas da conotação empobrecedora do sado-masoquismo, apontam na direção de uma transcendência bem-aventurada *no próprio corpo*.

Neste drama, é um filtro amoroso que enlaça os amantes, deslocando-os para uma dimensão de sentimento estranha àquela atração *natural* entre um homem e uma mulher, para um "lugar" imponderável nos sentidos, o qual exhibe uma natureza *invulgar* em sua intensa espiritualidade. Eu diria que este deslocamento e a esfera de um anseio infinito que aí se abre, permite-nos definir este amor como de corte sublime. J. M. Wisnik faz uma referência ao motivo do "filtro mágico", o qual, conhecido na história da música como o "acorde de Tristão", seria um "fato harmônico novo em música", representando o "esplêndido canto de cisne da música tonal".⁵⁰ Pois bem, este "terremoto"⁵¹ musical, como o caracteriza Wisnik, parece-me expressar, na sua pureza e imediatez, a elevação entusiástica em que são projetados Tristão e Isolda sob o efeito do filtro amoroso. E se tomarmos em consideração a morte da tonalidade⁵² neste acorde que, em termos filosóficos, poderíamos relacionar com o anúncio da morte do sujeito para o pensamento ocidental – na sua precária auto-satisfação e autonomia – poderemos melhor compreender o sentido deste êxtase amoroso, quando o infinito ou o ilimitado imanta os corpos dos amantes.

A intensidade deste amor exhibe também, no destino de morte que o ratifica para a eternidade, a qualidade peculiar a todo amor *extraordinário*, como o é o que une Siegfried e Brunhilde e que encontramos, como dito, tanto na relação de Saint-Preux e Julie, como naquela de Werther e Carlota. Neste último caso parecemos, porém, só em Werther a certeza que atravessa o êxtase amoroso abre-se para uma plenitude que Carlota só chega a pressentir, em um curtíssimo instante, deixando-nos apenas adivinhar o seu próprio "tempo" de "iniciação" e o seu Calvário.

Seja como for, penso ter sido unicamente após o *Werther* que a qualidade específica deste sentimento fez-se para a modernidade o meio por excelência de um conhecimento transfigurador, *capaz de agir sobre a realidade, alterando-a nela mesma*. Nasce daí, por certo, o otimismo de alguns dos primeiros Românticos (Novalis, Schlegel), que acreditaram na possibilidade de curar a própria matéria objetiva do real em sua perversão. Ainda assim, seria só através desta mesma experiência de entusiasmo amoroso – potencialização espiritual vertiginosa dos sentidos – que estes jovens acabariam por desembocar na região de um vácuo perigoso. Vá-

⁴⁹ Cf. In: Kobbé, 153 a 160 e In: Wisnik, *A paixão dionisíaca...* op. cit.

⁵⁰ WISNIK, idem acima, p. 217.

⁵¹ Idem.

⁵² WISNIK, *O som e o sentido...* op. cit. c. IV.

cuo este que lhes imporia a alternativa entre duas atitudes extremas, nascidas a partir de estados de afinação de ânimo antitéticos, emebora emersos, ambos, do mesmo sentimento entusiástico. É que na experiência do sublime, território no qual ingressaram deixando-se guiar por Kant, chegam a uma fronteira-limite da consciência, na qual a vertigem diante do desmesurado ou do poder da natureza abre-lhes: ora a delícia de uma auto-ultrapassagem ex-tática do "eu próprio" (Selbst) – e neste caso a renúncia de si é anúncio de plenitude, porque a imaginação encontra nela mesma um sentido misterioso de sobriedade, afirmando sua própria impotência (Hölderlin, Schelling, Novalis); ora a proximidade perigosa com o apavorante e o demoníaco – e neste caso o Eu que se deixa assim arrastar à experiência do desmesurado e da violência o faz através da soberba de um imaginário auto-afirmativo, de afinação, portanto, ainda ligada ao fechamento egótico. E enquanto no primeiro caso o amor potencializa o Eu em direção ao Tu, ele traz no segundo a marca infeliz da posse e do desejo físico enquanto tal, ao mesmo tempo em que o Eu, centrado no egoísmo, é levado à constatação dolorosa da própria nulidade.

É curioso como alguns destes escritores tematizaram em suas obras, de modo insistente e como que numa espécie de exorcismo, esta falência, como o temos nas obras de Tieck, Jean-Paul e E.T.A. Hoffmann.⁵³ E constataram que, se deixassem de lado o sentido ascensional da Imaginação em direção a uma ultrapassagem do mero gozo estético em direção à Idéia moral e viessem a aferrar-se, pelo contrário, à sensualidade e à fruição do poder (como instrumento de auto-afirmação cada vez mais desenfreada), acabariam por despencar, como Ícaro, das alturas usurpadas devendo, a partir daí, rastejar "por toda a eternidade".⁵⁴ Esta é, de fato, a caracterização perfeita do *Schwärmer*, o entusiasta que segue, neste sentimento, a direção em que o Eu exaltado e embriagado de si mesmo, constela-se numa perversa afinação de ânimo, a qual repousa ao fundo de toda a personagem fáustica tematizada nas artes a partir daí. Mas estes poetas-filósofos compreenderam também que, despindo-se do prazer solipsista do gênio e aceitando perder a própria identidade, poderiam deixar-se cair livremente na brecha escancarada entre eles e o aceno a eles chegado do plano ideal, em si indecifrável e só adivinhado na violência sublime da natureza ou em sua perturbadora desmedida. Só assim desprotegidos – eles o perceberam – desembocariam naquele território indemarcável do estranho que, aberto entre a poesia e a filosofia, receberia deles os tons velados e semi-indecifráveis, por vezes, de um dizer que assemelha, ora a revelação, ora o oráculo.

Fora Kant⁵⁵ quem lhes abrisse este caminho, indicando também ser necessário domar o gênio para ganhar a moralidade. Contra Kant, porém, eles avançariam da transcendentalidade formal para uma dimensão ontológica à raiz do Eu. Raiz esta que apontava, na própria imanência, uma transcendência informulável, só capturá-

⁵³ TIECK, L. *William Lowell*, reclam, Stuttgart, 1986. Jean Paul, *Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, Bd. 2: "Titan". Hoffmann, E.T.A. "Nachtstücke", Reclam, Stuttgart, 1990.

⁵⁴ TIECK, L. *Op.cit.*, nota 53, p. 11.

⁵⁵ KANT, I. *Kritik der urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1963. Kant escreve sobre o gênio. "O gosto, assim como a Força do Juízo em geral, a disciplina (o adestramento) do gênio, corta-lhe muito as asas e o faz civilizado". p. 175.

vel negativamente, no *nada*, o que lhes valeu o epíteto de *nilistas*.⁵⁶ Schopenhauer, que viria após eles a embrenhar-se também por esta via, descreveria a contemplação ou o êxtase alcançados pelo artista, como o instante passageiro de uma auto-ultrapassagem que não se realiza a não ser de modo breve, no átimo delicioso de um tempo no qual o artista ou o contemplador esquece de si mesmo, mergulhando no objeto.⁵⁷ Por quê? Porque só traz arte à presença aquele que a extrai à própria vida, isto é, ao devir estraçalhante que lhe esculpe o corpo. E o artista tem necessidade de voltar a afirmá-la, roubando-se ao estado de auto-esquecimento contemplativo, no qual se realiza o conhecimento próprio à arte. Em outras palavras, é da mascarada sempre repetida no jogo auto-ilusório do Eu – que se encena no espanto e na dor até a derrisão – que o artista arranca o material de sua obra. E ele tem de oscilar como um pêndulo entre o apego à vida e sua desmascarada no conhecimento-relâmpago aberto na contemplação extática.

A saída a esta oscilação inevitável ao gênio artístico, Schopenhauer só a vê na passagem ao gênio moral, quando este conseguiria não só, como o havia mostrado Kant,⁵⁸ *denunciar* o existente ultrapassando-o através do "sentimento do sublime" – no momento em que uma "auto-conservação de espécie totalmente diversa"⁵⁹ daquela sensual acorda no corpo – mas também *recusá-lo*, avançando em direção a um "outro modo de querer", que suprima no Eu *este* mundo e *esta* consciência. Ainda segundo Schopenhauer, seria a tragédia, entre todas as artes, aquela que mais nos aproximaria desta possibilidade já que, pondo-nos em confronto com o sofrimento e o mal que perpassam o existente, ela provocaria em nós, ainda que num "sentimento obscuro", a consciência de que o coração se deveria libertar de seu apego insensato ao mundo.⁶⁰ E seria preciso, por isto mesmo, que nos permitíssemos ver e ouvir aquilo que a arte sempre denuncia. Nela *descobre-se* que quem põe o mundo na luz é uma vontade carcereira, repressiva e sedenta de um poder que jamais alcançará, gestando permanentemente no indivíduo humano um *Selbst* egoísta, brutal e infeliz. Segundo esta perspectiva, o gênio artístico se tornaria moral ao renunciar à arte, porque estaria atravessando, deste modo, o umbral que nela o prende à danação do Querer em si, e avançando em direção ao amor-compaixão, que só desperta nas consciências realmente tomadas da verdade trágica.

A diferença mais essencial de Schopenhauer em relação a Kant e seus seguidores idealistas e românticos está em que para ele o domínio da moral fica *além das Idéias*, já que o mundo na sua *errância*, configura-se arquetipicamente para o existir ilusório justamente *nas Idéias*. Sendo assim, o domínio moral ultrapassa, desde a sua essência, a ordem de um existente emerso da desordem e da insensatez. Para deixá-lo, o indivíduo singular teria por isso de negar, em seu próprio querer, a decisão da vida que o sustenta, isto é, o mundo como tal. A compaixão abre-

⁵⁶ JEAN PAUL, *Vorschule der Aesthetik, Sämtliche Werke*, Bd. I, p. 16, Weimar, 1938.

⁵⁷ SCHOPENHAUER, A. *Op. cit.*, v. I, *Drittes Buch, parágrafo 34*.

⁵⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. Ver "Análítica do Sublime" p. 89 a 125.

⁵⁹ *Idem*, p. 108.

⁶⁰ SCHOPENHAUER, A. *Op. cit.*, v. II, p. 558.

se, portanto, não na razão mas no corpo do artista, a saber, naquela mesma dimensão do sentimento metafísico que rasga, no sublime, as fronteiras sensuais da consciência. É neste sentimento que se nos abre à lembrança aquela outra possibilidade do existente, esquecida na raiz do próprio ser. Ela chega no anseio *sem objeto e sem imagem* de um paraíso perdido.

Como se vê, os ecos das teorias românticas ainda vibram nos subterrâneos da filosofia de Schopenhauer, o qual foi mais longe, porém, do que seus antecessores, nos abismos do mal. Por isto, a compaixão torna-se para ele mais do que o autocohecimento do Eu – no instante da contemplação estética – a via régia que conduz *para fora* do existente. Chegado a estes confins do mundo, vejo abrir-se na teoria de Schopenhauer, de modo implícito, uma vertente oculta que nos poderia levar a conceber uma *promessa calada* nas malhas de seu pensamento.

Todos estes são, por certo, fundamentos teóricos que se poderia, sem hesitação, reconhecer na concepção de Wagner para o seu *Anel*. Embora não afinado com a filosofia de Schopenhauer desde o início de sua produção artística, dele se aproximou aos poucos, movido pelos próprios pressentimentos e pelas descobertas feitas no confronto com suas personagens que, como vimos, para ele mesmo mostraram-se por vezes incompreensíveis. Não se trata aqui, porém, de perseguirmos nos seus detalhes esta filiação, senão examinar tendo em vista o solo metafísico que sustenta a ópera dos Nibelungos, se seria efetivamente possível a Wagner encontrar uma afinação perfeita entre o texto do drama em seu epílogo e a composição musical do mesmo. Sendo assim, no que diz respeito às alterações feitas no texto final desta ópera, devo insistir em que o que a mim parece mais importante, no que tange à relação entre o compositor e o filósofo, não diz tanto respeito ao texto poético, quanto àquele musical do final da tragédia. A saber, no ato em que a renúncia da vontade em relação a si mesma (poder) é encenada na morte por amor, querida e buscada de Brunhilde. E com isto retorno, precisando-a, a questão formulada anteriormente: será possível encontrar em música o equivalente musical da autonegação do Querer, que põe e que sustenta o mundo?

Nesta pergunta há dois níveis distintos de ação a expressar. O primeiro é aquele da *intenção* da Valquíria; ela renuncia ao Valhalla, que lhe aparece agora como o "lar da ilusão". Para onde iria? isto ela não pode, por certo, formular de modo positivo; o faz então através de negações sucessivas, embora recaia na afirmação da "mais santificada das terras eleitas". O imaginário esforça-se por apropriar-se do inimaginável e o banaliza. Só o final desta fala dá-nos a pista do que prepara-possibilita a intenção de fechar "atrás de si os portões abertos do eterno retorno". A última frase, o último verso deste poema descreve-nos um processo de abertura da consciência e sua iluminação. Na morte do homem amado Brunhilde foi arrastada até o umbral de uma revelação que ouvimos com um calafrio: "eu vi o mundo acabar". Tal frase é inteiramente incompreensível para uma consciência normal quando, como acontece aqui, descortina-se nesta afirmação nada mais do que "a meta bem-aventurada"⁶¹ a alcançar para o vivente. ✓

⁶¹ HOLLINRAKE, 79.

A verdade é que – tanto na última carta de Julie a Saint-Preux ("eu não te deixo, vou te esperar!"), junto à expressão de felicidade que o marido lhe surpreende nos olhos no leito de morte ("tu te regozijas de morrer"),⁶² quanto nas bodas místicas de Werther, que soube ler no galvanismo de um único toque de sua boca à da mulher amada, o selo de uma transcendência que se encrava no mundo – topamos com esta mesma revelação espantosa, que se repetiria como um eco em toda a obra de Richard Wagner: *a morte* (esta morte iluminada, nascida do luto e de um sofrimento que rasga os limites humanos) e a *promessa* convergem, fazem um.

Mas voltando à intenção contida na peroração de Brunhilde, ela é a expressão de um estado de ânimo anterior, no qual ocorrera a abertura de um conhecimento em si mesmo informulável. Brunhilde sabe agora "a meta de tudo que é eterno" e decide, de modo aparentemente contraditório, renunciar à existência. Os dois níveis – conhecimento e intenção – estão aí de tal modo imbricados que é difícil desamarrá-los. Ainda assim, *quem* fala na peroração é uma consciência que *lembra* um estado anterior, no qual presenciou o "mundo acabar". Não me é possível evitar a comparação desta situação com aquela formulada por Schelling, quando tenta apanhar o que ocorre no instante da autopenetração metafísica do Eu na "intuição intelectual". Eu cito: "Nós acordamos da intuição intelectual como do estado da morte [...] se eu continuasse, cessaria de viver. Caminharia do tempo para a eternidade".⁶³ Em ambos os casos trata-se deste caminhar do tempo para a eternidade, e em ambas também, a lembrança remete a um "estado de morte", porque aí o arcabouço cognitivo da consciência vê-se inteiramente desativado. O conhecimento, porém, no caso da Valquíria (Wagner e Schopenhauer), leva a uma decisão de consequências extremas, a qual só se explicita na peroração enquanto *intenção*. E será na música, só nela, que Wagner levará adiante o gesto de Brunhilde, realizando a passagem que *efetiva* a negação ou supressão do mundo. Ora, uma *intenção* auto-aniquiladora, esta a música pode certamente expressar, como o faz no motivo da expiação final. Para mim torna-se entretanto problemático o modo como os motivos musicais entram em luta após a morte da Valquíria, *apresentando* o que me parece *inapresentável* no sentido propriamente dito de Schopenhauer, isto é, o fim do mundo ele mesmo!

Tentarei agora desdobrar um pouco mais o sentido desta minha inquietação. Se o amor, a morte e a arte são temas constantes nas obras dos Românticos, com Schopenhauer, que os retoma, passam a apresentar o sentido insólito de uma denúncia da vida no seu próprio cerne e não apenas, como desde Rousseau, no modo de seu engendrar-se para a consciência histórica. O amor *naturalmente* concebido, inextricável do tecido sexual que o define, é para Schopenhauer a plena exemplaridade do véu de Maya, isto é, a expressão mais genuína da condição humana e do próprio existente desde a sua raiz. Pois é no amor-desejo que nos curvamos à intenção rombuda do Querer que trabalha na espécie. Pondo-se a si mesmo, para a seguir aniquilar-se, sôfrego de mais aparecer, arrastando-se à morte e já de novo à vida, sem descanso, sua cegueira o prende à sarabanda demoníaca de um suplício

⁶² ROUSSEAU, J. J. *La nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 149 e 134.

⁶³ SCHELLING, F. W. J. In: "Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo", p. 202, *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1973.

interminável. Os órgãos sexuais, ponto central do corpo e do universo, são por tudo isto o escárnio da vida para consigo mesma.⁶⁴

Mas onde aparece isto para o conhecimento? Schopenhauer constata-o sobretudo na arte. É ela que desvela para a consciência esta verdade e o faz de modo muito especial na tragédia, na qual a morte é o depositário, tanto do segredo do amor, quanto daquele da vida. Este conhecimento último que ela nos possibilita é um paradoxo. Pois é só na autonegação, na supressão do "eu-próprio" (*Selbst*), que os amantes se ganham para o amor. É só na morte própria, querida e buscada, que o herói ganha a vida. E a morte do Eu representa, neste caso, a passagem à comunhão mística com o Tu, no êxtase de uma paixão sem o furor do sexo. O segredo da tragédia está na vitória do herói sobre a angústia diante da morte, quando este ganha a liberdade na renúncia a si mesmo. Expressar positivamente o que seria esta renúncia no seu resultado seria impossível, porque nosso aparato cognitivo, natural e ideal, é incapaz de o alcançar. Resta-nos apenas, para o exprimir, o conceito do "nada".⁶⁵ Em todo o caso, é sempre a morte que aponta neste rasgão dos limites da consciência. A *unio mística* é este apagar-se para a vida. Mas o morrer é aqui experimentado como um libertar-se à escravidão do existente, dentro da qual o amor se tece na cumplicidade criminoso e abjeta entre o prazer e a dor. E se é verdade que na tragédia o amor e a dor vêm enlaçados, a *qualidade* desta mescla é antípoda daquela natural a tudo o que existe: o amor que renuncia à posse (ao poder), ganha na morte uma Vida intratável pela vida.

Chegados aqui, podemos enfim perguntar: qual o papel da música neste conhecimento trágico? Em primeiro lugar, temos de compreender o papel dado por Schopenhauer à arte da música entre as demais artes. Para ele as Idéias, arquétipos estruturais do universo, seriam a "adequada objetividade" da Vontade⁶⁶ em sentido platônico. E as artes em geral, com exceção da música, capturariam tais Idéias nas coisas singulares, através de um ato de conhecimento para, a partir deste, as pôr concretamente na obra de arte. Pode-se dizer, por isto, que tais artes trariam à luz cópias de cópias, já que espelham Idéias as quais, por sua vez, são em si mesmas um reflexo ou o espelho da própria Vontade. A arte musical, ao contrário das demais, apresentaria de modo imediato esta Vontade ela mesma ou a "coisa em si" do mundo.

Sendo assim, compreende-se que enquanto as demais artes vêem-se interpretadas por Schopenhauer como trazendo meramente a imagem ou a reprodução das Idéias eternas, reflexo da Vontade em geral, a música traria o aparecer imediato da própria Vontade. Em outras palavras, a música seria, tal como uma Idéia, a *objetividade sonora* do estofado do universo, ao passo que as demais artes não passariam de cópias ou espelhamento da *objetividade imagística ideal*. Eu cito o próprio Schopenhauer: "Eu reconheço nos tons mais baixos da harmonia, no baixo fundamental, os degraus da objetivação da Vontade, a natureza inorgânica, a massa dos planetas.

⁶⁴ Cf. nota 29.

⁶⁵ Schopenhauer expressa-se a respeito como segue: "o que resta após total suspensão da Vontade é, para todos aqueles que ainda estão dela repletos, sem dúvida, *nada*. De modo inverso, porém, naqueles nos quais a Vontade virou-se e se autonegou, é *nada* este nosso mundo tão real com todos os seus Sóis e Vias-Lácteas". *In: op. cit.*, v. I, p. 558.

⁶⁶ SCHOPENHAUER, A. *Op. cit.*, v. I, p. 246 parág. 31.

Todos os tons mais altos soando rápidos e de movimentos leves jorram, como é sabido, do tom baixo fundamental, a cuja ressonância aqueles soam mansamente juntos. E é uma lei da harmonia que a um tom baixo, só aqueles tons mais altos poderão alcançar, tons estes que ecoarão com ele verdadeiramente e por si mesmos, através de vibrações simultâneas.⁶⁷

É a este tom baixo fundamental que Schopenhauer compreende como um análogo àquilo que, no mundo das Idéias, é a massa bruta dos planetas, fonte e suporte de todo o universo físico. E escreve: "O baixo fundamental é, portanto, na harmonia, o que no mundo é a natureza inorgânica, a matéria bruta, na qual tudo se apoia e da qual tudo se arranca e desenvolve".⁶⁸ Na melodia cantada por vozes humanas ele reconhece, por sua vez, a "seqüência dos patamares das Idéias, nos quais a Vontade se objetiva. Aquelas aproximadas ao baixo são as mais inferiores naqueles patamares, as ainda inorgânicas, mas já manifestando-se em corpos exteriores. As vozes mais altas representam, para mim, o mundo das plantas e dos animais. Os intervalos determinados da escala dos tons são paralelos dos níveis determinados da objetivação da Vontade, as espécies determinadas da natureza."⁶⁹

A essência da melodia consistiria, para Schopenhauer, além disto, no "permanente afastar-se e perder-se do tom fundamental através de mil caminhos... mesmo assim, segue-se sempre, afinal, uma volta ao tom fundamental".⁷⁰ Com isto, o filósofo registra, na analogia ou no paralelismo entre o mundo fenomênico e o musical, o eterno retorno do mesmo Ato, aquele do aparecer da Vontade, expresso imediatamente e de modo simultâneo no tom fundamental que se ergue, soturno, a partir do fundo caótico do mundo, a saber, da própria morte. E após errar pelas diversas vozes, da mais baixa à mais alta na escala dos tons, o tom fundamental retorna necessariamente ao ventre opulento do abismo, e assim sucessivamente por toda a eternidade.

Mas, se o universo objetivo – enquanto aparecer de uma Vontade divorciada de si mesma, isto é, estraçalhada em seu âmago – sangra sem cessar nesta auto-tortura infinita, como é que se pode ler esta luta e este divórcio na música, aparentemente toda perpassada de harmonia? Schopenhauer responde indicando a *analogia* que existe entre a *disputa irracional*, vivida pelos indivíduos de cada gênero, em todos os níveis naturais e a *irracionalidade insuprimível do sistema de tons* em uma permanente contradição consigo mesmo. Eu cito: "Um sistema de tons perfeitamente puro e harmônico não é só fisicamente impossível, mas mesmo aritmeticamente impossível. Os próprios números, através dos quais os sons se deixam exprimir, têm irracionalidades insolúveis. Assim é que uma música perfeitamente correta não se deixa sequer pensar, imagine-se então tocar. Por isto, cada música possível desvia-se da perfeita pureza e só pode ocultar sua essencial dissonância através da distribuição desta por todos os tons, ao que se designa como *temperatura*."⁷¹

⁶⁷ Idem, 360.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem, 360-1.

⁷⁰ SCHOPENHAUER, A. *Methaphysik des Schönen*, Piper Verlag, München-Zürich, 1985, p. 219.

⁷¹ Idem, 277.

Não por acaso, Schopenhauer encontra também no baixo fundamental uma analogia, tanto com a proveniência última do existente, quanto com a morte, isto é, tanto com o caos originário (a Vontade em si dos fenômenos), quanto com o querer individual quando se oculta atrás do véu da morte. Como? É na passagem de um tom musical a outro que o filósofo descobre o hiato correspondente à morte de um indivíduo ou o seu remergulho nas sombras. É ele quem escreve: "A passagem de um a outro tom poderia talvez ser comparada à morte, na medida em que nela um indivíduo chega ao fim, interrompendo aí a ligação com o indivíduo que virá a seguir. Mas a vontade que aparecia no primeiro indivíduo está aí, como antes; aparece em outros indivíduos, cuja consciência, porém, não tem nenhuma relação com os primeiros."⁷²

Devo insistir em que a música assim compreendida não tem qualquer relação direta com o mundo da representação sensível. O que ela traz à presença é o que neste se oculta eternamente, a essência interior, o seu pulsar incontrolável e cego. Pode ser dita, por isto, o universo apresentado pelo avesso. Mas mesmo assim, isto é, ainda que na música nada apareça configurado em imagem, o mundo ou a natureza em seu aparecer imagístico é uma expressão distinta daquele *mesmo* fundo que nela se expressa. Enquanto tal, porém, este fundo jamais chega à presença, embora possa e deva ser conhecido para que se consiga sequer estabelecer esta correspondência entre a música e a natureza tal como esta se deixa prender nas nossas representações.

E se transpusermos agora esta relação de correspondência entre a música e a natureza em geral, à própria natureza humana, compreenderemos por que Schopenhauer afirma ser a música a expressão imediata do sentimento humano. Ocorre que este montante impreciso de nossa vida interior, permanentemente repudiado e reprimido pelo entendimento, é o correspondente daqueles diversos patamares mudos da natureza objetiva que, por sua vez, correspondem, na escala dos tons, àquela seqüência dos baixos e médios tons, que só se iluminam ali onde uma consciência embrionária começa a abrir-se. O sentimento é, em todo o caso, o que de mais concreto, de mais imediato, a saber, com mais verdade aflorá-nos à consciência, não podendo jamais ser compreendido por conceitos.

É fácil perceber, então, o porquê de, através da música, sermos levados a conhecer sem raciocínios ou movimento reflexivo qualquer, mas com a clareza instantânea de uma revelação, as cenas da vida que ela nos vem soprar aos ouvidos. A música é capaz de expressar tudo; nada lhe escapa. "Se uma música adequada", escreve Schopenhauer, "soa simultaneamente a uma cena da vida humana ou da natureza, a uma qualquer ação, processo ou circunstância, a uma imagem enfim, seja ela qual for – abre-se-nos deste modo o sentido mais secreto da cena, enquanto um seu mais correto e claro comentário".⁷³

Por que isto? Porque os sentimentos são a expressão imediata da Vontade em nós, logo, na sua articulação humana específica. Por isto também, segundo Schopenhauer, não se trata, na música, de expressar o singular, o *meu* sentimento pes-

⁷² Idem, 221.

⁷³ Idem, 222.

soal, mas ela o traz no seu cunho geral,⁷⁴ compreensível por todo o indivíduo humano que a escute. Fica-nos fácil assim perceber que, se a música é o meio privilegiado através do qual abre-se-nos a verdade essencial velada nas cenas mais corriqueiras de nosso cotidiano, com muito mais força ainda deverá desnudar a essência peculiar das ações e acontecimentos em um drama trágico, devido à invulgar concentração de afetos própria a este. Schopenhauer chegaria mesmo a escrever que, para a ópera, a música seria o "comentário contínuo do que se apresenta em cena, ao mesmo tempo que desvela a sua alma interior."⁷⁵

Sem dúvida, as relações assim detectáveis entre uma composição musical e um texto literário ou apresentação dramática devem-se ao fato de que ambos são expressões diversas da mesma essência, em si incognoscível, que sustenta o mundo. A questão está em como interpretá-la, tanto em se tratando do filósofo, quanto do artista que se ponha a auscultá-la. No que diz respeito a Schopenhauer, as sondas de investigação do magma sonoro toparão, nos limites extremos e mais baixos de suas vibrações, com o balbucio boçal e dolorido de uma espécie de monstro esquarterado em produtividade infinita, quando este arranca à própria carne a matéria a amoldar para o ser. É que com Schopenhauer, a teologia romântica viu-se ultrapassada em direção a um fascinador metafísico desdivinizado,⁷⁶ e a arte que até aí só queria expressar o divino, descobre agora, no caroço do mundo, a fúria do animal que lambe, abjeto e lamentável, as feridas abertas de uma morte que não cansa jamais de acontecer, sem qualquer esperança de vir a cumprir-se. Isto seria o que, segundo o filósofo, a música deixaria entrever nas vibrações que só nos patamares elevados do vivente chegam a atingir a consciência.

Quanto ao modo como o artista traria à presença este conhecimento terrível, Schopenhauer liga-se àquela corrente interpretativa do gênio artístico que se configuraria na Alemanha com Hamann, Herder e Goethe,⁷⁷ ganhando seus contornos

⁷⁴ SCHOPENHAUER, A. *Op. cit.* v. I, p. 364.

⁷⁵ SCHOPENHAUER, A. *Methaphysik des Schönen*, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁶ Schopenhauer complica as interpretações tradicionais que deixam o mundo originar-se de um Princípio supremo interpretado como essencialmente bom, dele a seguir tendo-se desgarrado. Seu pessimismo só pode ser, porém, bem compreendido através de um aprofundamento da idéia do Nada (um não-fundamento último, uma não-origem) inalcançável, impredecável e no entanto, de algum modo, nos fenômenos da arte e do santo, detectável para a consciência. Para este tema, remeto à coleção de textos reunidos sob o título "Schopenhauer e o problema do santo" In: *Schopenhauers Aktualität; ein Philosoph wird neu gelesen*, hersg. von W. Schirmacher, Passage Verlag, Wien, 1988, p. 188 a 207.

⁷⁷ HAMANN, J. G. *Sokratische Denkwürdigkeiten*, 1795. Hamann pode ser compreendido como o pensador que prepara o caminho ao *Sturm und Drang* e ao Romantismo, com sua defesa da liberdade do gênio, contra o cinturão das Regras no classicismo. Herder, J. G. *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (1773). *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772). Herder recebeu seus primeiros impulsos de Kant, de quem foi discípulo, e também de Hamann e de Goethe (que igualmente se iniciou com ele) afinal em Strassburg. Fazendo apelo ao gênio contra a erudição fria e a cultura que dá primazia ao conhecimento em detrimento da vida, Herder influenciaria os jovens poetas do *Sturm und Drang*. Com Herder, o gênio é o próprio "nú" da criação, espécie de 'ponto' em que o potencial do Todo se concentra. Na verdade, temos aqui a ideologia rousseauiana da natureza elevada ao culto do gênio, e neste caso, um elemento do pessimismo de Rousseau em sua negação da História, insinua-se também aqui. Pessimismo este que é, entretanto, temperado através da concepção, por Herder, de uma sobre-estrutura de cunho religioso, cuja função seria de unificação

mais precisos em Kant, no Idealismo e no primeiro Romantismo. Mas se o gênio é compreendido aí como a própria natureza no homem, em termos schopenhauerianos, nele é a Vontade que expressa inconscientemente o seu mistério. E seria sobretudo na música, segundo Schopenhauer, que a força do gênio viria à tona numa espécie de transe devido à imediatez existente entre esta arte misteriosa e o fundo produtivo do mundo. Eu cito: "A descoberta da melodia, o ventilar nela de todos os mais profundos segredos do querer e do sentir humanos é a obra do gênio, cujo agir encontra-se evidentemente longe de qualquer reflexão e intenção objetivas, podendo dela dizer-se ser uma inspiração. Aqui, como ademais em toda arte, o conceito é estéril. O compositor revela a essência íntima do mundo e pronuncia em uma língua que a razão não pode compreender, a mais profunda verdade. Como um sonâmbulo magnético ele dá explicações sobre coisas das quais, quando desperto, não tem conceito algum. Por isto, mais do que em qualquer outro artista, o homem está separado do compositor e é dele inteiramente diferente. Em caso de esclarecimento desta arte maravilhosa, o conceito aponta mais do que nunca os seus limites".⁷⁸

É evidente que, investindo numa tal concepção metafísica da música – quando o gênio (a interioridade do artista) transforma-se no *medium* de uma poderosa espiritualidade inconsciente – Schopenhauer recusasse toda a criação que se fizesse a partir da intenção consciente do artista. Desenvolvida, neste caso, a partir de conceitos, a criação musical e a arte em geral seriam uma mera pintura conceptual enrijecida e sem verdade.

Mas voltando agora a Wagner, parece-nos inquestionável a sua consangüinidade com Schopenhauer, e isto não só no que diz respeito à compreensão que tem da música como expressando a essência propriamente dita do existente. Wagner afina-se também com ele no que se refere à criação artística propriamente dita, isto é, à concepção do gênio criador em seu caráter mediúnico. O que não é de espantar, considerando-se que o compositor estava também a seguir, neste caso, aquela abordagem do gênio desenvolvida pelo Idealismo e Romantismo alemães, de que Schopenhauer foi o herdeiro de cor pessimista. Parece-nos, porém, sobretudo palpável este parentesco entre ambos no que tange à metafísica que sustenta a criação musical, já que Wagner opta também pela supressão da Individualidade até aquele cerne radical no Eu, no qual se forja o tecido resistente em que se expande a vida. Do mesmo modo que em Schopenhauer, ecoa também aqui a pergunta angustiada: "O que seria eu, se eu não fosse a Vontade para a vida?" Acaso o que ex-

dos diversos Pontos-Gênios, imprimindo-lhes uma direção e sentido comuns, quando o gênio ganha um sentido moral e fica a serviço da Humanidade. – Goethe, J. W. sob a influência de Herder, em Strassburg, desenvolve sua teoria do gênio, inspirada também na força natural poderosa que encontra na obra de Shakespeare. É sobretudo nos textos então escritos (*Zum Shakespeares-Tag* (1771) e *Von deutscher Baukunst* (1773) que se experimenta o ardor de uma vida em que o espírito entusiástico se manifesta. No seu primeiro *Fausto*, a figura do erudito no quarto gótico é uma encarnação de Herder a quem, mesmo se tendo dele afastado, não deixou de admirar. Goethe criou neste período, também, hinos nos quais dá expressão ao estado de ânimo em que os mistérios ardentes da natureza espiritual do gênio alçam-se a alturas vertiginosas.

⁷⁸ SCHOPENHAUER, A. *Methaphysik des Schönen*, *op. cit.*, p. 220.

perimentamos na tragédia final dos Nibelungos não é também essa perplexidade, seja como for que a interpretemos?

Quanto à relação entre a música e a poesia em suas composições, Wagner, como o filósofo, submete o texto poético àquele musical, tendo sido ele o primeiro a criar aqueles fascinantes *motivos* musicais que definem as personagens, capturando-as como que pelo avesso e as incarnando assim na música, de modo inconfundível, muito mais concretamente do que o poderia fazer o nome, a presença física ou a voz que diga o texto. Na música de Wagner alcança-se, com efeito, como o afirmara Schopenhauer, um território de verdade infinitamente mais amplo do que o configurado no texto falado. Em outras palavras, a música é, para ele, muito mais contundente, poderosa e concentrada que a poesia, que se deixa arrastar, obediente e contida em sua embriaguez própria, na vertigem sonora.

Mas, ainda assim – e aqui volto a tocar o ponto em torno do qual gravita esta investigação – ainda assim, eu o repito, é o texto musical do final da tragédia do *Anel* que me perturba. O que me inquieta neste final musical é o fato de ele continuar a *ecoar*, de continuar a ser *som*! Pois se a música é a expressão mais pura do Ato inaugural da Vontade em sua decisão de trazer o existente à forma de seu aparecer atual, como lhe seria possível, no seu Ato de negar-se ou auto-suprimir-se, *dar expressão*, isto é, vibrar ainda no éter espiritual – já que o ouvir exige a presença sensível ao mundo – no qual se engendra o seu *aparecer*? Poderia a Vontade, no Ato livre de seu autonegar-se, fazer-se ainda ouvir? Com efeito, ainda que a sensibilidade fosse, para Schopenhauer, a via em direção a um "outro modo de existência",⁷⁹ também ela – no que tem de afirmativo – seria suprimida neste último Ato da Vontade.

Como "sentir" então – a ponto de a poder apresentar – a suspensão total do mundo? Pois não se tratando aí do aniquilamento de uma substância qualquer, senão da alteração radical do modo de ser da Vontade, o "fim do mundo" não poderia, parece-me, ribombar e ruir como uma fortaleza. Que *som* poderia *agarrar* a passagem do tempo para o Nada? De que modo *ecoaria* ainda a música, no não-éter de uma não-matéria?

Que se tome a sério o próprio Schopenhauer, e a renúncia suprime, em um átimo, não apenas o mundo visível com seus milhões de Sóis e Vias-Lácteas eternos, mas o alcança no próprio carço – nas Idéias eternas e nos sons também eternos na raiz do tempo incontável. Como imaginar este acontecimento puramente *negativo*? E o que fez Wagner? Ele não só o pôs *em imagem* (e isto seria talvez desculpável, embora trivial), mas além disto o *musicou*! Ele o *ouviu* num embate estrondoso e, em meio a isto, expôs um tema túmido de presságios e melancolia, o *tema da renúncia*, que acaba por vencer todo o fragor e a fúria. Melhor dizer ser este o *tema da intenção da renúncia* na luta da Vontade consigo mesma, *antes* do Ato propriamente dito da renúncia. Penso que a renúncia ela mesma, *se ocorresse*, poderia ser tão pouco *musicada*, quanto o poderiam o Nirvana búdico ou o êxtase místico.

A mim parece, em todo o caso, que se Schopenhauer tivesse razão e o Nada fosse mesmo o corolário deste misterioso deslocamento da Vontade em si mesma,

⁷⁹ SCHOPENHAUER, A. *Op. cit.*, v. II, p. 558.

só o silêncio poderia ser o "som" imaginável, por implicar a pura negação de toda positividade sonora.

Como, porém, ser artista e negar o Querer que põe a vida no palco? O próprio Schopenhauer compreende que a criação e a negação (renúncia) excluem-se por definição. O artista *precisa* da vida,⁸⁰ sua obra alimenta-se dela, alimenta-se do mesmo Ato que a teria condenado na origem, a abandonar a "paz do bem-aventurado Nada". E Wagner, o "sonâmbulo magnético", o artista, precisa ouvi-la e há de afirmá-la até neste último umbral em que ela se equilibra, precária e terrível, para o ser. Quanto a nós, sonâmbulos magnetizados pelo compositor sibilino, o queremos ouvir e para sempre, sem cessar, de novo e ainda uma vez, de novo, ouvir...

⁸⁰ "Este lado da vida, conhecido em si e a repetição do mesmo é o elemento do artista. É a contemplação do espetáculo da objetivação da Vontade que o encadeia: ele detém-se aí, não se cansa de o contemplar e, apresentando-o, repete-lo. E aceita os custos deste espetáculo, já que é a própria Vontade que aí se objetiva e permanece sofrendo. Aquele conhecimento profundo e desataviado da essência do mundo torna-se um fim para o artista, que nele se detém" *In: Schopenhauer, A. Op. cit., v. I, p. 372.*