

Resenha de *Beethoven* de Richard Wagner.

Book review of Richard Wagner's Beethoven

Henry Burnett*

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução e notas: Anna Hartmann Cavalcanti, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Publicado pela primeira vez no Brasil em 1987, em tradução de Theodemiro Tostes para a editora L&PM, reaparece, agora em nova tradução direta do alemão, com tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti e incorporado à Coleção Estéticas da Jorge Zahar Editor, um texto emblemático do compositor Richard Wagner, intitulado apenas *Beethoven*.

Wagner o redigiu em 1870, em comemoração ao centenário do compositor homônimo, com o propósito de estabelecer considerações pessoais e, digamos, *especializadas* sobre a obra de seu grande antecessor. Ele próprio fala de sua homenagem como uma reação direta à ausência de uma *oportunidade digna de tal celebração* (prefácio, p. 5).

Antes de passarmos ao texto, cabem algumas palavras sobre o significado de sua publicação para os estudos Nietzsche no Brasil. Não é por acaso que o título foi incorporado à coleção coordenada por Roberto Machado. Embora o conjunto das obras que dão corpo à coleção seja variado, é nítido que a maioria dos autores e temas tratados tem como fio-condutor a tragédia e o trágico, em suas mais variadas funções e a partir de seus muitos sentidos desde a Grécia, passando pelos alemães e chegando até autores como Peter Szondi.

Essa perspectiva dá norte, pelo menos até agora, a uma parte significativa dos livros da coleção, e explica a escolha do *Beethoven* depois de importantes lançamentos de obras de Friedrich Nietzsche, *Wagner em Bayreuth* e *Introdução à tragédia de*

* Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). São Paulo, SP, Brasil. Contato: henry.burnett@unifesp.br

Sófocles. São escritos que pertencem a um momento muito destacado da história das ideias na Alemanha.

Embora permeado de pesada erudição, o texto não passaria à história da recepção do tema do trágico e da tragédia caso não tivesse sido lido por um jovem idealista, e por tê-lo inspirado de modo profundo e marcante; trata-se justamente de Nietzsche. Isso explica duplamente a importância do texto para os seus leitores no Brasil. Em duas recepções distintas.

Por um lado, ele apresenta as impressões de um músico de importância histórica inegável como Wagner sobre outro nome canônico, Beethoven. Para os estudantes de música, uma leitura formidável e imprescindível, que elucida traços determinantes de um momento fundamental e derradeiro da história da música e do fechamento de um grande ciclo – depois de Wagner, como todos sabem, esgotou-se um sistema inteiro.

Já para os estudantes de filosofia, o *Beethoven* deve ser lido como o espelho ou o duplo de uma obra que é, hoje, um dos livros mais importantes da história da estética, *O nascimento da tragédia*, escrito um ano depois do opúsculo de Wagner e dele de várias maneiras devedor. Se o texto de Wagner elucida desdobramentos alemães acerca da tragédia, é apenas em sua relação com Nietzsche e Schopenhauer, que fala claramente de sua importância já no primeiro prefácio ao livro, na edição de 1871.

Haverás de lembrar com isso que eu colecionava esses pensamentos ao mesmo tempo em que surgira teu esplêndido escrito em homenagem a Beethoven, quer dizer, em meio ao susto e grandiosidade da guerra que acabara de irromper (GT/NT, Prefácio de 1871).

Não devemos pensar que esse *ao mesmo tempo* signifique um verdadeiro distanciamento crítico. A influência dos escritos de Wagner sobre o primeiro livro de Nietzsche é hoje um lugar comum da recepção.¹ Vejamos em que termos Wagner elaborou sua homenagem. É a melhor forma de ler este texto tentando encontrar sua possível autonomia.

¹ Tomo a liberdade de remeter para um texto de minha autoria, onde esses aspectos foram tratados de modo mais detido, “O *Beethoven-Schrift*: Richard Wagner teórico”, in Revista Trans/Form/Ação, vol. 32, nº1, Marília, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/trans/v32n1/10.pdf>.

A questão política

O texto de Wagner coincide com o fim da guerra franco-prussiana, vencida pela Alemanha. A vitória de Bismarck demarca um momento fatal para a afirmação nacionalista do país. Unificada, a Alemanha iniciava a passos largos a busca por uma identidade impalpável, resultado de séculos de fragmentação política. Imaginando que seu texto pudesse ser *discursado*, como num palanque, Wagner indica claramente que sua dupla intenção era

oferecer à reflexão das pessoas verdadeiramente cultas uma contribuição sobre a filosofia da música; de um lado, é assim que o presente trabalho deve ser considerado, de outro, a suposição de que tivesse realmente sido proferido, como discurso, diante de um auditório alemão, em um certo dia do ano tão singular e significativo, sugere uma viva relação com os graves acontecimentos dessa época (prefácio, p. 6).

Se pudéssemos expressar o que realmente parece estar em pano de fundo, não resta dúvida que a dimensão estética era importante, como veremos adiante, mas a motivação ia muito além de uma filosofia da música. Ao final do prefácio, Wagner manifesta essa autoconsciência política e marca o lugar que gostaria que seu ensaio pudesse ocupar,

teria satisfação de possibilitar ao sentimento alemão, em estado de grande tensão, esse contato mais íntimo com a profundidade do espírito alemão que a penosa vida nacional cotidiana não permite (prefácio, p. 6).

O que seria para Wagner *a profundidade do espírito alemão*? Por que o tema da identidade nacional era tão recorrente naquele momento? São perguntas tensas e retroativas, porque hoje são inseparáveis dos acontecimentos subsequentes, e deles inseparáveis. Mas esse tipo de vínculo tem um risco: não podemos ler Wagner buscando em seus escritos vínculos antissemitas, da mesma forma em sua obra musical; mas não podemos deixar de indicar o quanto Wagner pode ter sido responsável pela ligação posterior entre sua música e a Alemanha nazista. É um paradoxo de difícil equação.

Diferente de Nietzsche, a afirmação nacionalista de Wagner era claramente política; em Nietzsche pendia-se para a dimensão cultural. Essa diferença é basilar em qualquer tipo de aproximação que se faça em torno desse encontro epocal. Algo que

salta aos olhos desde o primeiro parágrafo é a condição quase etérea do lugar ocupado pela música e pelos músicos no âmbito da cultura.

Se, para o poeta, a língua na qual escreve é determinante para as intuições que procura expressar, certamente não é menos evidente e significativo que a natureza do país e do povo sejam decisivas para as formas e cores do artista plástico. Quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou a seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos (p. 9).

Esse quase mistério que ronda o papel do músico tem uma explicação já bastante comentada. Wagner retira esse lugar central da música de suas leituras de Schopenhauer. Em *O mundo como vontade e representação*, no capítulo 3, o filósofo alemão elaborou uma hierarquia das artes onde, pela primeira vez na história da filosofia, a música ocupava o lugar mais alto, destacada em relação às demais artes. Wagner parafraseia o livro quase *ipsis litteris*. Se Wagner é dependente da autoridade de Schopenhauer no que toca ao lugar da música, em nada lhe é devedor na apropriação político-cultural que faz de Beethoven.

Apesar dessa dependência teórica – quase 1/3 do texto é dedicado aos aspectos conceituais herdados e retrabalhados da tradição, sempre filtrados através da lente schopenhaueriana – o texto de Wagner tem suas linhas de originalidade. Ao se referir ao estado intuitivo próprio da criação musical, Wagner arrisca uma analogia que diz muito sobre sua compreensão do papel de Beethoven e, claro, sobre o seu também.

Somente um estado pode superar o desse artista: o do santo – por ser precisamente duradouro e imperturbável, ao passo que a clarividência extasiada do músico deve ser periodicamente alternada com estados de consciência individual tanto mais lastimáveis quanto mais alto, além de todos os limites da individualidade, se elevar o estado de inspiração. Por esses momentos de sofrimento, com os quais ele paga seu estado de inspiração e o indescritível encanto nos proporciona, deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que qualquer outro artista, quase com um direito à reverência. Pois sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a *religião* para a *igreja* (pp. 25-6).

O papel do músico elevado ao estado do mistério, da sagração, quase da imperturbabilidade eclesiástica, mas também – no jogo político – fora de qualquer esquadro crítico, de qualquer desavença, leia-se, de qualquer discordância. Não é por acaso que apenas na página 37, do todo das 100 páginas, Wagner inicie um comentário mais detido sobre Beethoven. Até ali há um interessante exercício filosófico, algo que,

hoje sabemos, era menos sobre o homenageado e mais sobre seu próprio lugar na história da música.

Em um dos momentos mais intrigantes do texto, Wagner descreve duas cenas vividas por ele em Veneza e em Uri. Na primeira, um gondoleiro cujo lamento em forma de canto conduziu Wagner a uma experiência sublime de audição, insuperável, que o forçou a pergunta: “O que poderia me dizer uma Veneza diurna, iluminada pelo sol, atravessada por coloridos diversos, que aquele sonho musical noturno não pudesse trazer à minha consciência de um modo imediato e infinitamente mais profundo?” (p.27).

Na outra, nas paisagens alpinas, um grito de um pastor *convidando para a dança de roda*; depois um outro pastor retribui o chamado misturando as vozes nos vales solenes, ao que Wagner conclui: “Assim a criança acorda no meio da noite, e com um grito de angústia, no colo da mãe, a carícia materna é como uma resposta que lhe traz calma; assim o jovem nostálgico compreende o canto sedutor do pássaro da floresta, assim fala o lamento dos animais...” (p.27).

Ao invocar vivências populares como fonte da criação musical genuína, Wagner aparentemente pretendia apontar para uma origem filosófica do impulso do não-aparente, da música plena, autêntica. Então aponta para essa experiência de audição na sala de concerto, ouvindo uma obra que *verdadeiramente nos comove*, mas que se perde num espetáculo que é “em si o mais dispersivo e o mais insignificante, e que, intensivamente observado, nos desviaria inteiramente da música e nos pareceria até mesmo ridículo” (p.28).

Trata-se da questão do público e da percepção. Aqui encontramos com clareza a fonte da temática de toda a primeira fase da obra de Nietzsche, quase apropriada a partir da leitura do escrito de Wagner. O que vem depois é a dissensão entre a criação wagneriana, como herdeira da verdadeira fonte musical, a adesão de Nietzsche, com todas as variantes de sua visão pessoal da obra de Wagner, e a posterior ruptura, quando os ideais se distinguem diametralmente.

Beethoven teria penetrado *na essência mais íntima da música*, tornado-se o ápice de suas possibilidades de execução e criação. Esse desfecho do primeiro grande bloco do texto permite uma digressão; existe uma grande discussão acerca do estatuto da obra wagneriana ele mesmo a chamava de *drama musical* para assim distingui-la da *grande ópera*. No entanto, vejamos como ele pretendia defender a música de Beethoven diante desta ópera que deveria ser superada.

Pois *nesta* música quer-se agora *ver* algo e este algo para ver torna-se o principal, como bem mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. constituem o elemento mais sedutor e cativante, o que evidencia claramente a degradação da música empregada neste sentido (p. 37).

Wagner invocava uma revolução contra o “empobrecimento” da forma musical operística, e oferecia seu drama como um retorno à esfera natural da criação e da vivência musical. Pouco importa aqui aventar que o palco wagneriano acabou por tornar-se uma exacerbação daqueles excessos operísticos, do desvio da atenção musical, da busca pelo público perdido. Wagner inventou-se como um segundo ato pós Beethoven.

Isso acaba por ligar alguns pontos de modo até hoje insuperáveis quando pensamos em uma vida e obra de um artista. Wagner foi o inventor, o gênio, o revolucionário, o escritor, o filósofo e, acima de tudo, o único que soube emular a si mesmo, como se soubesse seu lugar antes de ocupá-lo.

A dimensão estética

A segunda parte do texto se inicia como uma pequena biografia de Beethoven. O ponto principal para Wagner é a demonstração da autonomia do homenageado em relação aos seus antecessores, como Haydn, de quem Beethoven foi aluno e com quem rompeu posteriormente, mas também em relação a Mozart. Para Wagner, desde sempre, Beethoven confrontou-se “de imediato com o mundo com aquele comportamento altivo que no curso de sua existência o manteve em um estado quase selvagem de independência” (p.40).

O texto revela por muitas páginas uma imagem do compositor que pode, no mínimo, ser mais emocional que real, mas que rende momentos de surpresa. Deixo o prazer da descoberta ao leitor, inclusive em uma inusitada análise anatômica de Beethoven. Interessa aqui, na continuidade de nossa leitura, a dimensão ético-estética imposta por Wagner. O destaque de Beethoven em relação à herança musical de Bach, Haydn e Mozart, não deixa de se vincular ao ambiente que desde o início se anuncia no texto: a tensão entre Alemanha e França.

Então, Wagner retorna ao que parece ser o mote central: “Sabemos que foi o ‘espírito alemão’, tão temido e odiado ‘além das montanhas’, que enfrentou em toda

parte, e também no domínio da arte, de forma libertadora, tal corrupção artificialmente conduzida do espírito dos povos europeus” (p.42). Beethoven seria uma analogia viva da virtude e da essência alemã, pois teria retirado da música a função banal de agradar e distrair, reconduzindo-a ao lugar de uma arte que “torna o mundo tão nitidamente claro à consciência quanto a mais profunda filosofia é capaz de esclarecê-lo ao pensador versado em conceitos” (p.42).

Por várias páginas, o que mais importa a Wagner é destacar a virtude e o desprendimento de Beethoven em relação ao uso da música como distração. Uma espécie de integridade em ser capaz de resistir ao papel de mestre de capela de um príncipe, que segundo Wagner foi exercido um tanto confortavelmente por Haydn. Mas é em meio a essa defesa e, ao mesmo tempo, de uma vinculação dessa altivez de Beethoven com o que seria verdadeiramente alemão, que Wagner expõe um pré-projeto que viria a ser absorvido sem restrições pelo jovem Nietzsche.

Assim, acolhemos a forma clássica da cultura romana e grega, imitamos sua linguagem e seus versos, soubemos nos apropriar da intuição antiga, mas somente na medida em que expressamos, através delas, nosso próprio espírito, nosso espírito mais íntimo (p. 44).

Basta dizer que o texto é mais um esboço autorreferente que uma abordagem rígida das obras que o motivaram, e Wagner não hesita em expor isso quando afirma que “tentar explicar tais obras seria uma tarefa insensata”. Ele dissecaria a forma composicional de seu mestre como poucos, mas ao invés disso prefere apresentar sua ordem de sucessão, para assim fazer ver com “nitidez cada vez maior a penetração do gênio da música nas formas musicais” (p.44).

A intenção não deixa margem a interpretações distorcidas. Wagner opera uma analogia nítida entre o papel de Beethoven como sustentador de uma moral germânica, enquanto ata uma espécie de linhagem à qual sua obra dá acabamento. Por isso parecem interessar tão pouco os aspectos estruturais e formais, dando relevo a outros quesitos, bem menos rigorosos: “Não se pode representar aqui o poder do músico a não ser pela ideia de encantamento” (p.45).

Outro ponto realçado no texto refere-se a uma querela que, já naquela época, era clássica. Trata-se da fonte da arte, que como se pode esperar, remete para Wagner à fonte “natural”, “popular”: “Vimos que deveríamos excluir qualquer hipótese de um

conhecimento racional que tivesse orientado a formação de seu conhecimento artístico” (p.46). Outro ponto que permite inúmeras pontes com os escritos juvenis de Nietzsche.

Mas se podemos encontrar no *Beethoven* uma série de vínculos que, posteriormente, seriam apropriados nos escritos de Nietzsche circunscritos aos anos de 1869 a 1876, também podemos ampliar uma possibilidade de interpretação que se aplica a *O nascimento da tragédia*, qual seja, de que Nietzsche obliterou suas tensões em nome de uma aparente certeza acerca da extensão da *Obra de arte total*. É o que explica a parcimônia de Nietzsche quando se lê as passagens abaixo.

E tudo o que ele vê e dá forma é atravessado por essa maravilhosa serenidade que a música adquire somente a partir dele. Até mesmo o lamento, tão intimamente próximo a toda sonoridade, se atenua em um sorriso: o mundo reconquista a inocência da criança. “Hoje estarás comigo no paraíso” – quem não ouviu essa palavra do Redentor ao escutar a Sinfonia Pastoral? (p.53).

Ou mais adiante:

A impressão sobre o ouvinte é, justamente, a de uma liberação de todo pecado, como o efeito que se segue ao sentimento do paraíso perdido com o qual retornamos de novo ao mundo do fenômeno. Assim, essas obras maravilhosas exaltam a contrição e o arrependimento no sentido mais profundo de uma revelação divina (p. 54).

Ou ainda: “Seu íntimo lhe dizia: o amor é Deus”. Não que não se possa conjecturar sobre a nem sempre clara posição de Nietzsche acerca da função da religião, que ele chega a comparar com a sensação idêntica que se tem ao contemplar as obras de arte. Mas é, no mínimo, curioso que ele tenha retido da leitura do *Beethoven* apenas o que lhe interessava naquele momento.

Todas essas possibilidades de leitura – e muitas outras que não podem ser esgotadas em uma resenha – fazem desse texto um emblema da história da Alemanha e também da história da música. Ao leitor, especializado ou não, o texto é de grande interesse, seja como objeto de confronto com outros autores e outras obras, seja como um retrato da transição entre a música ritual e a música tal como nós a conhecemos, isto é, como parte do nosso dia-a-dia cada vez mais rápido e vazio.

Recebido em: 28/04/2012 – Received in: 04/28/2012

Aprovado em: 16/06/2012 – Approved in: 06/16/2012