

nais produzem uma hipocrisia da arte exatamente análoga à hipocrisia das religiões, que produzem os seminários, as escolas de teologia etc. Assim como é impossível uma escola fazer de um homem um educador religioso, de igual modo é impossível ensiná-lo a tornar-se um artista. As escolas de arte exercem influência duplamente funesta. Em primeiro lugar, destroem a capacidade de produzir arte verdadeira naqueles que tiveram a desgraça de lá entrar e perder sete, oito anos de vida. Em segundo lugar, produz uma quantidade enorme daquelas contrafações de arte que pervertem o gosto das massas e são preparadas para invadir o mundo inteiro.

Não pretendo que os jovens engenhosos não devam conhecer os métodos das várias artes, os quais foram elaborados por grandes artistas que os precederam. Para ensiná-los, porém, bastaria que em toda escola elementar fossem criados cursos de desenho e música e os jovens de boa vocação, ao sair deles, pudessem aperfeiçoar-se em plena independência na prática de sua arte.

Ficam pois consolidadas três coisas: a profissionalização dos artistas, a crítica de arte e o ensino das artes, que tiveram como consequência, desde logo, tornar a maior parte dos homens incapaz até de compreender o que é a arte e de prepará-los para aceitar como arte as mais grosseiras contrafações.

CAPÍTULO XIII

Nibelungen Ring, de Wagner, um tipo de arte contrafeita. O seu sucesso e as razões para isso.

Se desejamos ver até que ponto os homens de nosso tempo e de nossa sociedade perderam a faculdade de sentir a verdadeira arte e se habituaram a aceitar como arte coisas que nada têm a ver com a arte, nenhum exemplo poderá demonstrá-lo melhor que as obras de Richard Wagner, a qual não apenas a Alemanha, mas igualmente a França e a Inglaterra, considera, hoje, a arte mais elevada e a mais rica de novos horizontes.

A peculiaridade da música de Wagner foi que, como todos sabem, a música deve tomar corpo com a poesia, expressando todos os meios-tons de uma obra poética.

A união do teatro e da música, inventada no século XV pelos italianos, que cuidavam ressuscitar o antigo teatro grego, jamais vingou senão junto às classes superiores e, apenas quando músicos de talento como Mozart, Weber, Rossini etc., empolgados por um assunto dramático, abandonavam-se ainda assim à inspiração e subordinavam o texto à música. Nas óperas destes grandes mestres, a única coisa importante para o ouvinte era a música, escrita sobre um certo texto, não o próprio texto; este poderia ser impelido ao absurdo como, por exemplo, na *Flauta Mágica*, sem impedir a música de produzir uma impressão artística.

Wagner sonhou em corrigir isso, unindo mais intimamente a música e a poesia. É realmente uma idéia na qual ele sempre exagerou, mas que, mesmo em seu princípio, é absolutamente falsa, dado que cada uma das artes tem seu território determinado, distinto do território de outras artes, e se a manifestação de duas artes diferentes se achar reunida num só trabalho, como é o caso da ópera, em música, uma das duas deve, necessariamente, ser sacrificada à outra. Mas a arte musical não saberia submeter-se à arte dramática sem perder seu significado próprio, visto toda obra de arte, se é boa, ser a expressão do sentimento íntimo do artista, de um sentimento realmente excepcional e que não encontra expressão a não ser de forma especial. Por isso, pretender que uma produção de uma certa arte forme corpo com a produção de outra é pretender o impossível. Na verdade, significa exigir que duas obras de diferentes domínios artísticos sejam, de uma parte, excepcionais, isentas de semelhança com quaisquer outras e, não obstante, coincidam e possam unir-se para formar um todo.

Isso é tão impossível quanto encontrar dois homens, ou mesmo duas folhas numa árvore, que se assemelhem perfeitamente. E, se duas obras de arte coincidem respectivamente, isto acontece por ser uma a obra de arte verdadeira e a outra, uma falsificação, ou por serem ambas contrafações. Duas folhas naturais

não devem ser exatamente semelhantes. Elas só podem coincidir perfeitamente se uma, ou outra, não for arte, mas um simulacro da arte, mas duas folhas artificiais, sim. O mesmo acontece com a obra de arte.

Se a poesia e a música podem achar-se acopladas, como acontece no caso de hinos e canções, seu acoplamento não é jamais união verdadeira. Isso ocorre somente porque a poesia lírica e a música têm a mesma extensão e o mesmo objetivo: produzir uma condição mental e as condições produzidas pela poesia lírica e pela música podem mais ou menos coincidir. O centro de gravidade encontra-se sempre em uma das duas, tanto assim que apenas uma ou outra produz impressão artística.

E mais: uma das condições essenciais da criação artística é a liberdade absoluta do artista, sua independência de toda demanda. E a necessidade de adaptar um trabalho musical a um trabalho de outra arte constitui uma demanda preconcebida de tal porte que basta para suprimir qualquer possibilidade de criação artística.

Na realidade, é isto que sucede na música de Wagner. E a prova reside no fato de que na música de Wagner falta o caráter essencial de toda obra de arte verdadeira, ou seja, aquela unidade e integridade pelas quais advém que a mais insignificante mudança de forma é bastante para alterar o significado do todo. Em uma obra de arte verdadeira — poema, quadro, canto ou sinfonia —, é impossível retirar ou mudar de lugar uma linha, uma cena, uma figura, sem que, com isso, se comprometa o sentido de toda a obra; assim como é impossível, sem comprometer a vida de um ser organizado, mudar de lugar um só de seus órgãos. Nas últimas obras de Wagner, porém, com exceção de algumas partes menos importantes, dotadas de sentido musical independente, é possível realizar toda sorte de transposições, pôr adiante aquilo que estava atrás e vice-versa, sem que seja modificado o significado musical. E a razão deste fato é que na música de Wagner o sentido está nas palavras e não na música.

A parte musical das óperas de Wagner faz-me pensar no caso de um daqueles versificadores hábeis e vazios, como agora temos em abundância, que concebesse o projeto de ilustrar com seus versos uma sinfonia ou uma sonata de Beethoven ou uma balada de Chopin. Aos primeiros compassos, marcados de um caráter especial, ele escreveria os versos correspondentes, segundo seu gosto, ao caráter daqueles compassos. Aos compassos seguintes, de caráter diverso, escreveria outros versos a estes correspondentes. E esta nova série de versos não teria nenhuma relação íntima com a primeira e, além disso, os versos todos seriam desprovidos de ritmo e de rima. Ora, suponha que um tal poeta redija, sem música, os versos assim compostos. E assim teremos uma imagem exata do que é a música das óperas de Wagner, quando ouvida sem palavras.

Mas Wagner não é apenas músico, é igualmente poeta. Portanto, para julgá-lo é preciso conhecer também sua poesia, aquela à qual ele pretende subordinar a música. O principal de seus trabalhos poéticos é *Nibelungen Ring*. Eu li com a máxima atenção os quatro libretos que contêm essa criação poética e recomendo

aos leitores que os leiam, se querem fazer uma idéia de um trabalho verdadeiramente extraordinário (ver Apêndice II), pois trata-se de um modelo da pseudopoesia, a mais grosseira, que se aproxima de veras do ridículo.

Segundo dizem, porém, não é possível julgar as obras de Wagner sem as ver no palco. A segunda jornada da obra foi justamente apresentada em Moscou, no inverno passado. Tendo ouvido dizer que esta é a melhor parte de todo o trabalho, fui vê-la e eis o que vi.

Ao chegar, a enorme sala já estava apinhada, das galerias à platéia. Lá estavam os grão-duques e mais a flor da nobreza, do comércio, da ciência, da administração e da média burguesia. A maior parte dos ouvintes tinha em mãos o libreto e esforçava-se para adivinhar-lhe o sentido. Vi também muitos músicos — alguns já velhos, de cabelos brancos — que seguiam a música pela partitura. Evidentemente, essa representação constituía um acontecimento.

Cheguei um pouco atrasado, mas garantiram-me que o breve prelúdio de introdução à ópera era pouco importante e que eu não havia perdido muito por não o ouvir. Quando entrei, havia em cena, sentado, um ator. A decoração desfilava-se a representar uma gruta que, segundo o costume, produzia uma ilusão tanto menor quanto mais habilmente arquitetada. O ator estava de malha, com uma pele às costas e uma peruca e barbas postiças; com suas mãos brancas e finas que revelavam o comediante, martelava uma espada inverossímil, com um martelo impossível, de uma forma tal como jamais deve ter existido martelo nenhum manejado pelo homem. Ao mesmo tempo, escancarava a boca de um modo não menos estranho e cantava algo incompreensível, enquanto a orquestra inteira, muito agitada, acompanhava os bizarros sons que saíam de sua boca.

O libreto revelou-me que esse ator representava um gnomo poderoso que morava numa caverna e fabricava uma espada para Siegfried, o jovem que ele havia educado. E eu, precisamente, adivinhara que ele representava um gnomo, pois ao caminhar jamais deixava de dobrar os joelhos a fim de amesquinhar a estatura. Mas o gnomo, sempre escancarando a boca de um modo extravagante, continuou, durante algum tempo, a cantar, ou a vociferar. A música, por sua vez, seguia um singular andamento. Tinha-se a impressão, de início, de que não tinha continuidade nem fim. O libreto esclareceu-me: o gnomo narrava a si mesmo a história de um anel do qual se apossara um gigante e o qual o gnomo desejava adquirir, com o auxílio de Siegfried; eis por que lhe forjava uma espada.

Depois de esse monólogo haver durado um bom tempo, ouvi da orquestra outros sons, bem diversos dos primeiros, salvo por me produzirem a impressão de começos que jamais terminavam. E de fato não tardou a se apresentar outro ator, portando um corno às costas, acompanhado de um sujeito camuflado de urso, correndo em quatro patas. Ele se atirava sobre o gnomo que escapava sempre de pernas dobradas. O ator que trazia o corno representava Siegfried, o herói do drama. Os sons emitidos pela orquestra, antes de seu aparecimento, destinavam-se a representar-lhe o caráter. São chamados os *Leitmotiv*s de Siegfried, e são pedidos todas as vezes que Siegfried se apresenta. Trata-se precisamente de uma

combinação fixa de sons, há um *Leitmotiv* para cada um dos personagens. E todas as vezes que o personagem, assim designado, entra em cena, a orquestra repete seu *Leitmotiv*, bem como, todas as vezes que se faz alusão a um dos personagens, a orquestra repete o *Leitmotiv* desse personagem. Todos os objetos têm, também eles, seu *Leitmotiv*.

Temos o motivo do anel, o motivo do elmo, o motivo da maçã, o motivo do fogo, o da lança, o da espada, o da água etc., e a orquestra repete esses motivos apenas feita menção destes diversos objetos. Mas voltemos à narração da representação.

O ator, unido do corno, abre a boca de um modo não mais natural que fazia aquele que representava o gnomo. Continua durante algum tempo uma espécie de canto, berrando certas palavras, e Mime, o gnomo, responde-lhe do mesmo modo. O sentido desta conversa só se pode adivinhar consultando o libreto. Assim, fica-se sabendo que Siegfried foi educado pelo gnomo e, por esse motivo, o detesta e busca matá-lo. O gnomo fabricara uma espada para Siegfried, mas este não estava satisfeito. O diálogo dura uma boa meia hora e ocupa dez páginas do libreto. Informa-se que a mãe de Siegfried o pôs no mundo num bosque, que seu pai possuía uma espada, aquela da qual Mime tenta recompor os pedaços. Mime quer impedir ao jovem a saída do bosque. Acrescentarei que, durante esta conversação, ao mínimo sinal que se faça do pai, da espada etc., a música não deixa nunca de fazer ouvir o *Leitmotiv* dessas pessoas e desses objetos.

Finalmente detém-se o diálogo; ouve-se uma música realmente diversa — o *Leitmotiv* do deus Wotan; comparece um viajante. Este viajante é o deus Wotan. O deus, munido também ele de peruca e malha, fica parado numa pose estúpida com uma lança na mão e põe-se a narrar uma longa história, que Mime deveria certamente conhecer de longa data, mas que o autor acreditou necessário dar a conhecer aos seus ouvintes. E nota-se que ele (o deus Wotan) não conta essa história com simplicidade, mas em forma de enigmas impostos a si mesmo, sujeitando-se a perder a vida se não viesse a adivinhar a resposta. E, todas as vezes que golpeia o solo com a lança, vê-se sair fogo e a orquestra faz ouvir o *Leitmotiv* da lança e do fogo. De resto, a orquestra acompanha o diálogo com uma música na qual estão sempre mesclados os *Leitmotivs* das pessoas em que se fala. Além disso, a música expressa sentimentos do modo mais primitivo: o terrível pelo som grave, o frívolo por toques rápidos e agudos e assim vai.

Esses enigmas têm o único fim de nos informar quem são os gnomos, quem são os gigantes, quem são os deuses e aquilo que aconteceu nas óperas precedentes. Para completar a explicação, Wotan propõe à sua volta três enigmas. Depois vai embora e retorna Siegfried, entretendo-se de novo com Mime por treze outras páginas do libreto. Durante todo esse tempo, não se ouve uma só melodia inteiramente desenvolvida; ouve-se apenas um perpétuo entrelaçamento dos *Leitmotivs* das pessoas e das coisas das quais se fala. Diz Mime que quer ensinar o medo a Siegfried e que este não sabe o que é o medo. Terminadas, afinal, as treze páginas, Siegfried agarra um dos pedaços do que deve representar a espada quebrada,

coloca-o sobre a coisa que deve representar a bigorna, bate nela e canta: "Hei! hei! hei! hei! Ho! ho! Aha! oho! aha! Heiaho! heiaho! heiaho! Ho! ho! Hahei! hoho! hahei!" E termina assim o primeiro ato.

Toda essa coisa era de tal modo irritante para mim que eu tentava manter-me quieto e, assim que terminou o ato, quis ir embora. Mas os amigos que me acompanhavam suplicaram que eu ficasse, disseram-me que não era possível julgar uma ópera pelo primeiro ato e que o segundo, sem dúvida nenhuma, me agradaria mais.

Todavia, nada mais tinha eu que aprender, no tocante à questão pela qual viera ao teatro. Quanto ao valor artístico do drama de Wagner, estava eu, nesse momento, tão seguro quanto ao meu parecer, quanto estivera no tocante à avaliação do romance daquela senhora, quando ela lera para mim a cena entre a donzela de cabelos longos e o cavaleiro de chapéu emplumado à Guilherme Tell. De um autor capaz de compor cenas daquele gênero, que ofendiam todos os sentimentos estéticos, nada havia que esperar. Podia-se estar certo, sem ouvir mais nada, que qualquer coisa escrita por tal autor seria arte ruim, uma vez que ele, evidentemente, não sabia o que fosse uma verdadeira obra de arte. Contudo, eu notava, em volta de mim, uma admiração, um êxtase geral, e, para descobrir a causa desse êxtase, resolvi ouvir ainda o segundo ato.

No segundo ato, noite. Depois alba. De resto, de um modo geral, toda a produção é decorada de lâmpadas, nuvens, luar, trevas, fogos mágicos, estrondos de trovão etc. A cena representa um bosque e ao fundo divisa-se uma caverna. À entrada da caverna senta-se outro ator, de malha, que representa outro gnomo. Entra o deus Wotan, sempre com sua lança e roupa de viajante. Novamente, a orquestra faz ouvir o seu motivo desta vez junto a outro, do tom mais baixo possível. Esse motivo de sons graves profundos designa o dragão. Wotan desperta o dragão e os mesmos sons graves repetem-se ainda com maior profundidade. O dragão começa dizendo que quer ir dormir, mas decide-se mais tarde mostrar-se, na soleira da caverna. Este dragão é representado por dois homens. Veste-o uma pele verde, escamosa. Uma de suas extremidades meneia longa cauda de serpente, sem dúvida, se pretende terrível e, na verdade, até seria capaz de apavorar crianças de 5 anos — fala com uma voz de terrível profundidade. Tudo isso é tão estúpido e de tal modo semelhante ao que é exibido em barraquinhas de feira que seria oportuno indagar como é que pessoas com mais de sete anos podem assistir a isso com tanta seriedade bem como milhares de pessoas semicultas podem ficar a olhar e a ouvir toda essa bobagem com piedosa atenção, enlouquecendo de prazer.

Torna a comparecer Siegfried, com o corno, e seguido de Mime. A orquestra, naturalmente, acena com o respectivo *Leitmotiv* e, entre tempos, põe-se a discutir o tal ponto, se Siegfried sabe ou não sabe o que vem a ser o medo. Depois disso vai-se Mime e tem início uma cena, segundo as intenções, eminentemente, poéticas. Siegfried, sempre com a malha, estende-se numa pose destinada a parecer bela e, alternativamente, cala-se ou fala consigo mesmo. Devaneia, ouve o canto

dos pássaros e deseja imitá-los. Para esse fim, corta um caniço com sua espada e dele faz uma flauta. A madrugada vai clareando, cantam os passarinhos. Siegfried tenta imitar os pássaros. E a música da orquestra imita o canto dos pássaros, mas sem esquecer de fazer ouvir o *Leitmotiv* das pessoas e objetos de que se fala. E Siegfried, não conseguindo tocar direito a flauta, decide-se a tocar de preferência o corno.

Essa cena é insuportável. De música, isto é, de uma arte que nos transmite um sentimento experimentado pelo autor, em tudo isso não existe dela o mínimo traço. E acrescento que jamais se imaginou nada de mais antimusical. Parece-nos ouvir, indefinidamente, uma esperança de música, seguida sempre por uma delusão.

Inicia-se, centenas de vezes, algo de musical, mas são inícios tão breves, tão atravancados de complicação de harmonia e metais, tão carregada de efeitos contrastantes, tão obscuros e tão bruscamente trancadas, sendo o que sucede em cena de uma falsidade, de tal modo abominável, que se custa a perceber tais embriões musicais e mais ainda a sentir emoção. E acima de tudo, do princípio ao fim, em todas as notas, é, digamos, palpável a intenção do autor de que não vejamos nem ouçamos Siegfried nem os pássaros, mas somente um alemão de idéias restritas, um alemão desprovido de gosto e de estilo, o qual, havendo formado um grosseiro conceito da poesia, aplica-se a transmiti-lo pelos meios mais primitivos e rústicos.

Sabe-se qual o sentimento de desconfiança e que resistência costuma provocar a presença de um trabalho que revele com demasiada evidência o partido tomado pelo autor. Basta que um novelista diga logo de início "preparem-se para chorar ou para rir", para que estejamos certos de que não choraremos nem riremos. Mas ao ver que um autor nos impõe que nos comovamos por uma coisa que nada tem de comovente, que é antes ridícula ou repugnante, e quando vemos, além disso, que este autor está plenamente convencido de nos haver conquistado, experimentamos uma sensação penosa, análoga àquela que suscitaria em nós uma velha em traje de baile, que se comportasse conosco como uma namorada.

Tal foi a impressão que experimentei, durante a tal cena, enquanto via ao meu redor uma multidão de três mil pessoas, que não apenas assistiam àquela absurdidade sem lamentar-se, mas acreditavam no dever de ser entusiastas.

De todo modo, resignei-me ainda à cena seguinte, à qual comparece o monstro com seu acompanhamento de notas profundas mescladas ao *Leitmotiv* de Siegfried. Porém, após o combate com o monstro, os mugidos, os golpes de espada e as labaredas etc., não pude mais resistir e escapei do teatro, com um sentimento de repugnância de que ainda neste momento não consigo esquecer.

Involuntariamente, pensei num camponês, homem sábio, instruído, respeitável, um daqueles homens realmente religiosos que conheço, entre nossos camponeses; imaginava a terrível perplexidade que sentiria um tal homem se precisasse assistir ao espetáculo que eu vi. Que diria ele, se viesse a saber quanto dinheiro se dispendera para aquela representação e vendo aquele auditório, vendo

os poderosos do mundo — homens idosos, calvos, de barbas brancas, homens que ele se habituara a respeitar —, vendo-os imóveis, sentados, a olhar e a ouvir, durante seis horas seguidas, aquele amontoado de absurdos? Para não falar de um trabalhador adulto, pode-se facilmente imaginar mesmo uma criança de mais de 7 anos ocupando-se com um conto de fadas tão estúpido e incoerente.

Contudo, esse enorme auditório, a flor das classes cultas, assiste, durante seis horas seguidas, a essa representação disparatada. E toda essa gente vai para casa com a convicção de que, com o tributo prestado àquela extravagância, adquiriu novo direito de se acreditar esclarecida e progressista.

Refiro-me ao público de Moscou, mas esse público não perfaz senão parte mínima daquele que, considerando-se como flor intelectual do mundo, acha que é um mérito ter a faculdade da emoção artística tão deformada, que pode assistir sem se rebelar a essa farsa estúpida e dela extrair um extremo prazer.

Em Bayreuth, onde foi representado pela primeira vez esse trabalho, pessoas que se consideravam como a quintessência do gênero humano acoerrem dos quatro pontos cardeais e gastaram todas elas milhares de rublos para ver representar semelhantes coisas. E quatro dias em seguida, seis horas por dia, contempavam e ouviam essa farsa estúpida.

Mas o que trouxe a Bayreuth tais pessoas e por que se continua a ver tais obras, por que as admiram? Eis uma questão que fatalmente se impõe. Como se explica o sucesso das obras de Wagner?

A explicação é muito simples. Graças a condições excepcionais, podendo dispor das facilidades de um rei, encontrou-se Wagner em condições de concentrar todos os métodos inventados antes dele para contrafazer a arte. E, manejando todos estes métodos com extrema habilidade, produziu um modelo perfeito de contrafação da arte. E foi precisamente por isso que falei tão longamente sobre sua obra. Nenhuma outra que eu conheça mostra com tanta sagacidade e eficácia as combinações de todos os métodos que possam valer para contrafazer a arte, isto é, os empréstimos, as imitações, os efeitos e o apelo à curiosidade. A começar pelo assunto, extraído de velhas lendas, para subir às nuvens, ao surgir o sol ou a lua, Wagner lançou mão de tudo que é considerado poético. Encontramos na sua obra a Bela Adormecida em plena floresta e as ninfas e fogos subterrâneos, além de gnomos, batalhas do amor e do incesto. E também um monstro e pássaros canoros; o arsenal poético aqui é todo ele colocado em ação.

Além do mais tudo é imitativo: as decorações são imitadas e os costumes são imitados. Tudo é exatamente como teria sido, de acordo com os dados fornecidos pela arqueologia, na antiguidade. Os próprios sons são imitativos, pois Wagner, que não era destituído de talento musical, inventou justamente tais sons como que imitando as pancadas de um martelo, o silvo de ferro fundido, o canto dos pássaros etc.

Em terceiro lugar, é tudo feito para produzir o máximo efeito atordoante: os monstros, as miraculosas labaredas, as cenas que se passam dentro d'água, a

obscuridade da sala, a orquestra invisível, e depois as novas combinações harmônicas e, por isso, surpreendentes.

Tudo, enfim, é interessante. O interesse não reside apenas na questão de saber quem matará e quem será morto, quem casará e o que acontecerá depois. O interesse reside, outrossim, no relacionamento entre a música e o texto. O motivo das ondas do Reno, como o expressará a música? Comparece em cena um gnomo mau, como poderá algum dia a música expressar um gnomo mau, como poderá colorir sua sensualidade? Como serão representadas musicalmente a coragem, o fogo e um anel? Como fará o autor para entrelaçar o *Leitmotiv* das pessoas que falam com o das pessoas e coisas de que se fala? E o interesse das óperas de Wagner não termina aqui. A música, ainda é interessante por si mesma, é um constante apelo à nossa curiosidade. Afasta-se de todas as leis, antes dela admitidas, e produz as mais inesperadas modulações, modulações realmente novas (coisa não só possível como até fácil, para uma música liberta de toda lei interna). As dissonâncias são novas e resolvidas de modo realmente novo. Tudo isso é, na verdade, muito interessante.

E são estes elementos, o aparato poético, a imitação, o efeito, o interesse, que, graças à singularidade do engenho de Wagner e à sua condição, encontram-se em suas óperas elevados ao máximo da perfeição, de tal modo que hipnotizam o espectador, como ele seria hipnotizado, se ficasse várias horas à escuta das divagações de um louco, a declamar com grande potência retórica.

Dizem, porém: "Vocês não podem julgar isso tudo sem ter visto as óperas de Wagner em Bayreuth, na sala escura, com a orquestra totalmente oculta e uma execução incensurável!" Estou pronto a admiti-lo. Mas isso prova precisamente que não se trata de arte e, sim, de hipnotismo. É exatamente desse modo que falam os espíritos. Para nos convencer da realidade de suas aparições, dizem infalivelmente: "Você não pode julgar em sua casa. Venha às nossas sessões". Em outros termos: "Venha e ficará sentado durante várias horas seguidas, no escuro, com outras pessoas meio doidas; repita essa experiência meia dúzia de vezes e verá o que nós vemos". Sim, naturalmente! Ponham-se em tais condições, e verão tudo o que quiserem ver, se bem que lhes seja possível chegar mais facilmente a igual resultado embriagando-se de vinho ou de ópio. O mesmo acontece com a audição das obras de Wagner. Fique durante quatro dias seguidos mergulhado na obscuridade, em companhia de pessoas que não são totalmente normais e, pelo veículo de seus nervos acústicos, submeta o seu cérebro à potente ação dos sons produzidos propositalmente para excitar. Deverá, por força, encontrar-se em condições anormais, de tal modo que os piores absurdos lhe darão prazer. Mas para atingir tal ponto não são necessários nem quatro dias; bastam as cinco horas que dura a representação de uma das "jornadas". Que digo eu? Uma hora é suficiente para pessoas que não têm nenhuma idéia clara daquilo que deveria ser a arte e que, antecipadamente, decidiram que tudo quanto verão será excelente e que sabem que a exibição de indiferença ou descontentamento diante de tal ópera lhes será atribuída como prova de inferioridade e escassa cultura.

Observei em Moscou o auditório de Siegfried. Havia lá pessoas que davam direção aos outros, que os suggestionavam. Eram dos que já haviam se submetido antes à ação hipnótica de Wagner; abandonavam-se de novo a ela. Estes, estando em condições mentais anormais, experimentavam um êxtase perfeito. Ao lado destes, estavam os críticos de arte, homens absolutamente desprovidos da faculdade de sentir emoção pela arte e que, portanto, estão sempre prontos a louvar óperas tais como as de Wagner, nas quais todas as coisas são assunto da inteligência. Por isso, não deixavam de ostentar toda sua profundidade ao louvar uma ópera que lhes oferecia matéria tão ampla de raciocínio. Atrás desses dois grupos, caminhava a turba dos cidadãos, gente indiferente à arte, ou pessoas que, se tinham a capacidade de sentir-se tocadas pela arte, esta já se pervertera e atrofiara, em parte. E estes enfileiravam-se servilmente à opinião dos príncipes, milionários e patronos das artes, que, ao redor deles, abraçavam sempre as idéias daqueles que expressavam seus pareceres com maior força e decisão.

"Oh! Que poesia! Que maravilha! Principalmente os passarinhos! Ah! Sim! Rendo-me!" Assim exclama toda a multidão, a repetir à porfia o que naquele momento ouvira afirmado por pessoas de autoridade reconhecida.

Trata-se de pessoas que se sentem chocadas pela absurdidade e pela vulgaridade da coisa toda, calam-se timidamente, como um sujeito sóbrio permanece silencioso e tímido, ao se ver circundado de bêbedos.

E assim sucede que, graças à prodigiosa maestria com que contrafaz a arte, sem nada ter de comum com ela, uma ópera grosseira, baixa e vazia de sentido, acha-se admitida no mundo inteiro, cobrando milhares de rublos pela representação e contribuindo cada vez mais para a perversão do gosto das classes superiores e da sua concepção de arte.