



O papel de Beethoven no pensamento estético-musical decorrente da relação Nietzsche-Wagner

Micael Rosa Silva¹

Resumo: Nenhum filósofo pensou a música de forma tão intensa e profusa como Nietzsche. Interpretar as diferentes formas de manifestação musical na história, assim como desvendar os seus significados mais secretos, foi a estratégia encontrada para avaliar os movimentos da cultura ocidental. Nesta empreitada, compositores como Beethoven e Richard Wagner foram decisivos. Não há exagero em afirmar que toda filosofia nietzschiana é marcada pela presença de Wagner, primeiro na forma de uma forte influência, depois como objeto de severa crítica. Entretanto, para uma ampla compreensão dos frutos filosóficos decorrentes da relação Nietzsche-Wagner é fundamental situar o papel que Beethoven nela desempenha. Pensando nisso, o objetivo do presente trabalho é apresentar diferentes abordagens nietzschianas da música beethoveniana, destacando que tais abordagens seguem as mesmas acepções que se ocuparam de Wagner.

Palavras-chave: Beethoven; Cultura; Nietzsche; Filosofia da música; Richard Wagner

Abstract: No other philosopher thought music as intensely and profusely as Nietzsche. Interpreting the different forms of musical manifestation in history, as well as unveiling their most secret meanings, was the strategy he found to evaluate the movements of Western culture. In this endeavor, composers like Beethoven and Richard Wagner were decisive. It's not an overstatement in asserting that all Nietzschean philosophy is marked by Wagner's presence, first as a strong influence, then as an object of severe criticism. However, for a broad understanding of the philosophical fruits resulting from the Nietzsche-Wagner relationship, it is essential to situate the role that Beethoven plays in it. With this in mind, the objective of the present work is to present different Nietzschean approaches to Beethovenian music, highlighting that such approaches follow the same meanings that Wagner occupies.

Keywords: Beethoven; Culture; Nietzsche; Philosophy of music; Richard Wagner

¹ Professor de Filosofia no Colégio de Aplicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina, mestre em Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail para contato: micaelschopenhauer@yahoo.com.br

Prelúdio: Beethoven, um mestre inspirador

Até hoje, muito se debateu sobre a relação de afeto existente entre Nietzsche e Wagner, sentimento esse que ultrapassava os limites da amizade e da estima mútua, atingindo o caráter de uma afinidade estético-filosófica. Entretanto, essa relação não pode ser profundamente compreendida se for deixado de lado o papel e a representatividade que a obra de Beethoven exerceu em ambos.

Tanto o jovem Nietzsche como o já prestigiado musicista Richard Wagner alimentaram uma admiração de cunho artístico e intelectual por Beethoven. Em um primeiro momento, esse comum fascínio foi mais um elemento de aproximação; porém, em seguida, o compositor da *Nona* torna-se objeto de reflexão e um tema que permite aos dois exprimirem suas visões filosóficas da música, da cultura alemã e da própria existência.

Richard Wagner sempre manifestou grande estima e profundo conhecimento das obras de Beethoven. Em sua autobiografia, *Mein Leben*, confessa que desde muito jovem era entusiasta de tudo o que é alemão e detalha o seu encanto pelo mestre da *Nona Sinfonia* da seguinte forma:

Outro trabalho que também exerceu um grande fascínio em mim foi a abertura a *Fidelio* em *Mi maior*, cuja introdução me afetou profundamente. Perguntei a minhas irmãs sobre Beethoven e soube que as notícias de sua morte haviam acabado de chegar. Encontrava-me obcecado pela terrível dor causada pela morte de Weber, quando essa nova perda, devido à morte desse grande mestre da melodia, que acabara de entrar na minha vida, me encheu de angústia estranha, um sentimento quase semelhante ao meu infantil medo dos quintos fantasmagóricos do violino. Agora era a música de Beethoven que eu desejava conhecer mais profundamente. Eu vim para Leipzig e encontrei a sua música para *Egmont* no piano da minha irmã Louisa. Depois disso, tentei me apossar de suas sonatas. Por fim, em um concerto na Gewandhaus, ouvi uma das sinfonias do mestre pela primeira vez; foi a *Sinfonia em Sol Maior*. O efeito em mim foi indescritível. A isto se deve acrescentar a impressão produzida em mim pelos traços de Beethoven, que vi nas litografias que circulavam por toda parte naquele tempo e pelo fato dele ser surdo e ter uma vida solitária e tranquila. Logo concebi uma imagem dele em minha mente como um ser sobrenatural, sublime e único, com quem ninguém poderia se comparar. Essa imagem foi associada no meu cérebro à de Shakespeare; em sonhos extáticos, conheci os dois, vi e falei com eles, e, ao acordar, encontrei-me banhado em lágrimas.²

Depois disso, Wagner alega ter tomado as partituras de Beethoven como um método de autoeducação e as estudado a fundo³, além de iniciar sua carreira musical

² WAGNER, R. *My life*. New York: Dodd, Mead and Company, 1911. (v. 1). p. 35-36.

³ “Como minhas instruções musicais também não me ajudaram, continuei em meu voluntarioso processo de autoeducação copiando as partituras de meus amados mestres e, ao fazê-lo, adquiri uma caligrafia

realizando inúmeras reduções para o piano das sinfonias do mestre. Com Nietzsche não foi diferente; desde muito cedo teve contato com a obra de Beethoven, as quais além de proporcionar um deleite artístico, eram utilizadas nos estudos em piano para aprimoramento do seu entendimento musical, tal como nos alega a seguinte carta escrita por volta dos 12 anos:

Querido Gustav,

Eu havia prometido escrever para você, mas não estou lhe escrevendo de Pobles, mas sim de Altschönfeld, perto de Leipzig, aonde cheguei bem no meio da batalha de Leipzig. Mas agora preciso contar como me senti em Pobles. Comi muitas cerejas e os meus tios também me tocaram várias sonatas de Beethoven, entre as quais eu realmente gostei da sonata em La bemol maior⁴. (...) Agora quero também descrever minha rotina diária: tomamos nosso café da manhã bem cedo: cacau e pães franceses. Então, vamos ao jardim e jogamos todos os tipos de jogos. Depois, estudo e toco piano. À tarde, tomo banho em um lugar bem especial para banhos; a água é conduzida por meio de um cano até dentro de uma banheira feita de pedras brancas encaixada no chão. Um cano também fornece água quente. Em suma, é um lugar delicioso. Depois do jantar vamos ao parque onde nós (três meninas e um menino de 7 anos) brincamos de vaca cega, de ladrão e outras brincadeiras. O Direcktor⁵ me deu ainda duas semanas de férias. Em Leipzig, na loja de música de Clemm, também comprei a Sonata em Sol maior de Beethoven, op. 79. Que acha dos arranjos de uma ouverture?⁶

Interessante que, apesar desta predileção comum pela música de Beethoven, as primeiras impressões de Nietzsche a respeito de Wagner foram um tanto negativas, tal como podemos averiguar em uma de suas cartas de 1866:

elegante, que até nos últimos anos sempre foi admirada. Acredito que minhas cópias da *Sinfonia em Dó menor* e da *Nona sinfonia* de Beethoven ainda são preservadas como lembranças. A *Nona Sinfonia* de Beethoven tornou-se o objetivo místico de todos os meus pensamentos e desejos estranhos sobre a música. Fui atraído pela opinião predominante entre os músicos, não apenas em Leipzig, mas em outros lugares, de que este trabalho havia sido escrito por Beethoven quando ele já estava meio louco. Foi considerado o '*non plus ultra*' de tudo o que foi fantástico e incompreensível, e isso foi o suficiente para despertar em mim um desejo apaixonado de estudar esse trabalho misterioso. No primeiro olhar para a partitura, da qual obtive posse com tanta dificuldade, senti-me irresistivelmente atraído pelos *quintos puros*, sustentados por muito tempo, com os quais a primeira frase se abre: esses acordes, que, como relatei acima, tocaram uma parte sobrenatural de minhas impressões infantis sobre música parecia, nesse caso, formar a tônica espiritual da minha própria vida. Isso, pensei, certamente deve conter o segredo de todos os segredos, e, portanto, a primeira coisa a ser feita foi tornar a pontuação própria por um processo de cópia trabalhosa". WAGNER, R. *My life*. New York: Dodd, Mead and Company, 1911. (v. 1). , p.42-43.

⁴ Sonata para piano n.º 12 em La bemol maior, op. 26, cujo terceiro movimento é uma "marcha fúnebre sobre a morte de um herói".

⁵ Carl Förtsch, diretor do Instituto Catedrático de Naumburg.

⁶ Carta de Nietzsche ao amigo Gustav Krug do começo de agosto de 1856 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1856, 12). Além desse registro, há diversas outras cartas onde o juvenzinho Friedrich Nietzsche demonstra seu interesse pela música de Beethoven. Entre elas, pode-se conferir as Cartas BVN-1857, 16; BVN-1859, 116; BVN-1865, 467 e BVN-1870, 76, que também estão publicadas em: NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>. Acesso em: 29 set. 2020. A tradução das cartas é de nossa responsabilidade.

Não tenho praticado muita música, pois não tenho um piano em Kösen. Por outro lado, tenho acompanhado uma redução para piano da Walkiria de Rich. Wagner, de quem tenho sentimentos muito confusos, de modo que não ousa emitir sobre ele nenhum juízo. As grandes belezas e virtudes são igualmente equilibradas com as grandes feiuras e defeitos. De acordo com Riese e Buchbinder, $+a + (-a)$ dá 0. Agora, de acordo com os jornais, este compositor está trabalhando em uma ópera sobre os Hohenstaufen e, ocasionalmente, está sendo visitado pelo rei, "o justo patrono de sua vida", tal como diz a dedicatória. A propósito, não haveria nenhum inconveniente se o "rei fosse com Wagner" (no sentido mais ousado da palavra ir), mas é claro com uma decente renda vitalícia.⁷

Somente após ouvir a abertura de *Mestres cantores* e o prelúdio de *Tristão e Isolda* que Nietzsche se rende à obra wagneriana. A partir de então, faz do compositor o seu grande mentor e passa a descrevê-lo da seguinte forma:

Esta tarde eu estive na [sala de concertos] Euterpe, quando começaram os seus concertos de inverno. Desfrutei-me com o prelúdio de Tristão e Isolda, bem como da ouverture de Mestres cantores. É impossível manter-me friamente crítico frente a essa música; toda fibra, todo nervo se estremece em mim, faz muito tempo que não sentia um êxtase tão duradouro quanto ao que se apoderou de mim ao escutar essa última ouverture.⁸

Aliás, eu também descobri o verdadeiro santo da filologia, um filólogo real e autêntico, definitivamente um mártir (todos os estúpidos <historiadores> da literatura acreditam que têm o direito de urinar nele: isto é um martírio) Você sabe qual é o nome dele? Wagner, Wagner, Wagner! Oh, esse é um livro perigoso, o Fausto de Goethe!⁹

O encanto de Nietzsche pela figura de Wagner não ocorreu apenas por se sentir arrebatado pela música wagneriana, todavia, porque reconhecia na composição destas músicas outra afinidade em comum: a contundente influência da filosofia schopenhauriana. Nietzsche havia sido profundamente marcado pela leitura de Schopenhauer; são inúmeras as cartas em que confessa uma enorme euforia com a leitura deste filósofo¹⁰. Chegou até a incentivar os amigos próximos a se “converterem”

⁷ Carta de Nietzsche a Carl von Gersdorff de 11 de outubro de 1866 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1866, 523).

⁸ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de 27 de outubro de 1868. (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1866, 596).

⁹ Carta de Nietzsche a Paul Dussen de setembro de 1868 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1868, 588).

¹⁰ Cf. carta a Carl von Gersdorff de 7 de abril de 1866 e do final de agosto de 1866 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1866, 500). Carta a Hermann Mushacke de 11 de julho de 1866 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1866, 511).

em uma espécie de schopenhaurianismo¹¹. Wagner, portanto, passou a ser visto como um ilustre representante dos seguidores da filosofia schopenhauriana, ao ponto de Nietzsche escrever: “Gosto em Wagner o que gosto em Schopenhauer, o ar ético, o perfume faustiano, a cruz, a morte, a sepultura etc”¹². Em outra carta diz o seguinte:

Wagner, tal como o conheço agora, de sua música, seus poemas, sua estética, em grande parte por aqueles momentos felizes que estive com ele, é a mais vívida ilustração do que Schopenhauer chama de gênio: sim, salta aos olhos a semelhança de cada um de seus traços individuais.¹³

O primeiro encontro entre os dois teve lugar na casa de Hermann Brockhaus, o cunhado de Wagner. Nietzsche, em uma carta ao amigo Rohde, faz uma detalhada descrição dos acontecimentos que antecedem esse encontro, bem como do momento em que conhece o compositor, como se redigisse uma comédia em três atos, dos quais podemos destacar o seguinte excerto:

Entramos em uma sala muito aconchegante do *Brockhaus*. Só estão presentes a família mais próxima, Richard e nós dois. Sou apresentado a Richard e lhe dirijo algumas palavras de admiração; ele quer saber exatamente como me familiarizei com sua música, ele renega veementemente todas as performances de suas óperas, com exceção das famosas de Munique, e faz piada dos diretores que, com tom suave, interpelam sua orquestra dizendo: “Senhores, agora apaixonadamente” “Queridos, ainda um pouco mais apaixonadamente!”. Wagner se diverte imitando o dialeto de Leipzig. —

Agora vou dizer-lhe brevemente o que nos ofereceu esta noite: emoções tão agradáveis e um sabor tão forte, que ainda estou embargado por eles, e não posso fazer nada melhor do que te falar, meu caro amigo, e anunciar “uma maravilhosa novidade”. Antes e depois do jantar, Wagner tocava ao piano todas as passagens importantes de *Masters cantores*, imitando todas as vozes de maneira muito desinibida. Ele é um homem fabulosamente vivaz e ardente, ele fala muito rápido, é muito engraçado e consegue fazer uma reunião de natureza privada como essa inteiramente feliz. Enquanto isso, tive uma longa conversa com ele sobre Schopenhauer: Ah! Você entende que a alegria era para mim ouvi-lo falar sobre isso com um entusiasmo totalmente indescritível, ele admirava como Schopenhauer foi o único filósofo que compreendeu a essência da música; então ele quis saber qual era a atitude dos professores sobre esse filósofo,

¹¹ Nietzsche escreve em uma carta sobre os sofrimentos de seus afazeres: “Alguma vez também sussurro escondido em baixo da barriga do cavalo: “Schopenhauer, me ajude”; e quando chego em casa, esgotado e coberto de suor, me tranquilizo ao olhar para o seu retrato que tenho sobre minha mesa, ou abrindo os *Parerga*, que agora, junto a Byron, são para mim, mais simpáticos que nunca”. Carta a Erwin Rohde em de 3 de novembro de 1867 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1867, 552).

¹² Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de outubro de 1868. (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1868, 591)

¹³ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de 9 de dezembro de 1868 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1868, 604)

riu muito sobre o Congresso de Filosofia de Praga e falou sobre “os filósofos vassalos”. Depois ele leu parte de sua biografia, que está escrevendo agora, uma cena tão assustadora de sua vida como estudante em Leipzig, que ainda quando penso nisso não consigo parar de rir; ele escreve de uma maneira muito ágil e brilhante. No final, quando estávamos nos preparando para sair, ele apertou minha mão calorosamente e me convidou com grande bondade a visitá-lo para discutir música e filosofia. Ele também me encarregou de conhecer sua irmã, sua família e sua música: algo que eu aceitei solenemente.¹⁴

Depois deste encontro, Nietzsche estabelecerá uma relação com Wagner que irá muito além da mera admiração. O compositor se converte em uma espécie de mestre e conselheiro que motivará decisivamente a produção intelectual nietzschiana, fundamentalmente no que diz respeito às aspirações de uma renovação da então cultura alemã através da arte e, especialmente, da música. Neste contexto, a leitura do manuscrito feito por Wagner em homenagem a Beethoven, que fora enviado a Nietzsche antes da publicação, cancela em definitivo sua filosofia. Entusiasmado com a abordagem schopenhauriana desse texto comemorativo, Nietzsche escreve em algumas cartas:

Wagner há alguns dias me enviou um maravilhoso manuscrito intitulado "Beethoven". Aqui temos uma filosofia muito profunda da música, seguindo estritamente Schopenhauer. Este tratado aparece em homenagem a Beethoven – a maior honra que a nação o pode pagar.¹⁵

Recapitulo brevemente algumas alegres coisas que me aconteceram. Primeira, Wagner tem um grande ensaio sobre Beethoven que contém tanto o espírito filosófico de Schopenhauer quanto a força de Wagner. Será publicado em breve.¹⁶

Receba o último escrito de Wagner sobre "Beethoven", como um símbolo de nossa afinidade íntima, de nossos esforços e pensamentos sob uma bandeira, sob ela, que é referida por Wagner, em seu escrito, como a única que conduz à meta. Eu o li com uma mescla de reverência e exaltação. Existem mistérios profundos aí, belos e terríveis, como os que se revelam nas expressões mais elevadas da própria música.

De Tribschen, tenho que lhe enviar a fotografia de Wagner, junto com os cordiais cumprimentos. A senhora Wagner escreveu-me: “Aqui a prometida fotografia para os combatentes filosóficos; a ninguém poderia tê-la enviado Wagner, do que para aqueles que cumprem corajosamente com o seu

¹⁴ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de 9 de novembro de 1868 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1868, 599).

¹⁵ Carta de Nietzsche a Carl com Gerdorff de 11 de novembro de 1870 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1870, 107).

¹⁶ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de 27 de novembro de 1870 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1870, 110).

dever, ao mesmo tempo em que não se furtam de pensar na essência das coisas”.¹⁷

Um livro recentemente publicado por Wagner sobre Beethoven poderá te dar a entender muitas das coisas que quero do futuro. Lê-lo é uma revelação do espírito em que nós – Nós! – viveremos no futuro.

Ainda que venham poucos companheiros que pensem como nós, acredito, com certeza, que podemos livrar a nós mesmos desta corrente – com algumas perdas, é claro – e chegarmos a uma pequena ilha em que não seja mais necessário cera para tampar os ouvidos. Então seremos nossos próprios mestres, nossos livros serão como anzóis para conquistar alguém para nossa comunidade monástico-artística. Viveremos e desfrutaremos uns dos outros – quem sabe este é o único modo em que devemos trabalhar para a *totalidade*.¹⁸

Honradíssimo Mestre,

(...) nada poderia ser mais reconfortante do que o envio de seu “Beethoven”. Quão importante foi, para mim, conhecer a sua filosofia da música – o que significa a filosofia da música enquanto tal, poderia deixar claro em um ensaio que escrevi para mim neste verão, intitulado “A visão dionisíaca do mundo”. De fato, através deste estudo preliminar, consegui compreender completamente, e com profunda alegria, a necessidade de sua argumentação, por mais distante que seja o círculo de ideias, por mais surpreendente e assombroso que seja tudo e, especialmente, a exposição da autêntica *realização* de Beethoven. Receio, porém, que o senhor pareça aos esteticistas de hoje como um noctâmbulo, ao qual deveria ser desaconselhável, perigoso e, sobretudo, impossível seguir. Nem mesmo entre os conhecedores da filosofia de Schopenhauer encontraríamos quem seria capaz de traduzir para si, em conceitos e sentimentos, a profunda harmonia entre seus pensamentos e os de seu mestre. (...). É por isso que considero a verdadeira compreensão de sua filosofia da música como um bem precioso de uma *ordem* que, por enquanto, apenas se concede a alguns poucos.¹⁹

Como é possível presumir, *Beethoven* não é um texto de caráter meramente festivo, uma homenagem ao compositor homônimo. Antes disso, trata-se de um ensaio filosófico que apresenta claramente como Wagner se apropriou da filosofia de Schopenhauer, fazendo dela a base para suas ideias estético-musicais e fundamento filosófico para seu projeto de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*).

Dentre as ideias schopenhaurianas presentes em *Beethoven*, que foram apropriadas por Nietzsche e fazem parte do esquema argumentativo de sua obra de estreia, destacam-se a oposição entre aparência e essência, assim como o lugar de

¹⁷ Carta de Nietzsche a Carl von Gersdorff de 12 de dezembro de 1870 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1870, 111).

¹⁸ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde de 15 de dezembro de 1870 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1870, 113), grifos nossos.

¹⁹ Carta de Nietzsche a Richard Wagner de 10 de novembro de 1870 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1870, 108), grifos nossos.

destaque que ocupa a música em relação às demais artes, justamente pela sua capacidade de comunicar com mais exatidão a coisa-em-si do que as demais artes. Segundo Wagner, “a música fala uma linguagem imediatamente compreendida por todos, sem necessidade da mediação de conceitos, o que justamente a diferencia por completo”²⁰.

Não obstante, o papel de Ludwig van Beethoven na produção estético-filosófica nietzschiana não se resume apenas à interpretação e reinterpretação do texto homônimo de Wagner. Como veremos, nessa tríade há, além de problemas filosóficos de primeira ordem, muita tensão, consonâncias e dissonâncias.

1º Ato – O Beethoven de Wagner e a esperança de renovação da cultura alemã

Nietzsche, após analisar, em *O Nascimento da tragédia*, a queda do dionisíaco a partir do racionalismo socrático, volta as suas atenções às influências que tal racionalismo marca na cultura moderna. Para melhor compreensão deste fato, devemos enfatizar a distinção entre cultura socrática e cultura trágica: enquanto a cultura trágica é caracterizada por uma constante afirmação da existência e pelo arrebatamento musical, a cultura socrática é marcada pelo amor ao saber, pela negação do dionisíaco em virtude da razão, tendo como efígie o *homem teórico*.

Não há maneira mais nítida de caracterizar esta cultura socrática, diz Nietzsche, do que denominá-la “cultura de ópera”. A primazia da palavra e o otimismo do *homem teórico* são os principais elementos que constituem este estilo. Na seção 19 de *O Nascimento da tragédia*, o filósofo reflete sobre a origem da ópera e escreve: “Ópera é ‘obra’ do homem teórico, do crítico leigo e não do artista: um dos fenômenos mais estranhos da história de todas as artes”. Em termos históricos, a ópera tem seu surgimento no final do século XVI, quando, na Itália, um grupo de intelectuais e músicos chamado *Camerata Fiorentina* procurava uma possibilidade de fazer renascer a antiga arte musical. Uma das estratégias do grupo foi pesquisar profundamente a música grega, principalmente a relação que a melodia estabelecia com a palavra nas tragédias áticas. O novo estilo criado pelo grupo era, portanto, uma tentativa de renascimento da arte trágica.

No entanto, segundo Nietzsche, a ópera não dá continuidade à tragédia, pelo contrário, o homem da ópera cria uma nova forma de arte que se afasta completamente da música grega arrebatadora, a música dionisíaca. A ópera não é mais do que a racionalização da música. Nesse estilo, o elemento sonoro torna-se escravo do texto, da

²⁰ WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 14.

palavra e da aparência dos fenômenos. Em outras palavras, a música é destituída de seu caráter de acesso à totalidade do mundo, passando a ser mera imitação da realidade fenomênica, aproximando-se mais à música literária do que à tragédia antiga propriamente dita.

A ópera do homem teórico-socrático, além destas características, abarca em sua poética a crença de que é possível criar uma versão menos sombria da existência, ou seja, transmite a ideia de que o homem é naturalmente bom. Ainda que a partir dessa crença tenha surgido uma oposição ao dogma cristão – no qual o homem está predestinado ao mal e à condenação –, estas ideias geram outro dogma: de que o homem em sua origem é bom e virtuoso. Desse modo, é gerada uma visão menos trágica da vida, uma visão pautada em um *otimismo teórico*. Contudo, na análise nietzschiana, houve, ao longo do tempo, um despertar do instinto dionisíaco que permitiu o espírito alemão apoderar-se de um poder distinto daquele da cultura socrática e ser capaz, então, de caminhar pelo poderoso “curso solar que vai de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner”²¹. Isso significa que os compositores alemães desviaram-se da melodia operística que, por sua vez, costurava a música à “tábua aritmética da fuga e da dialética contrapontística”²². Com isso, eles caminhavam pouco a pouco em direção à música extática – o que atingiu o ápice na obra de Richard Wagner.

O êxtase dionisíaco, aniquilador de individualidades, é reconhecido na obra wagneriana, pois, precisamente, a música volta a ter seu devido lugar: a palavra e a imagem voltam a exercer, como na tragédia, a função que cabia antes ao elemento apolíneo, isto é, proteger o homem da angústia e da aniquilação de si próprio. Seria impossível, diz Nietzsche, escutar a música dionisíaca sem a proteção da “miserável concha de vidro da individualidade humana”²³. Para o filósofo, os músicos autênticos saberiam da impossibilidade de escutar o terceiro ato de *Tristão e Isolde* sem o socorro da palavra e da imagem, se isso ocorresse o risco de sucumbir a “um prodigioso movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar”²⁴. A força apolínea, isto é, a palavra, a imagem, o conceito, salva o espectador de uma total aniquilação acometida por emoções excessivamente fortes. Nesse sentido, a música de Wagner era o verdadeiro modo para se conhecer a essência

²¹ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §19.

²² NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §19.

²³ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §21.

²⁴ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §21.

do mundo, pois ela consistia em uma linguagem que expressava diretamente a *vontade*, núcleo do mundo.

As emoções “excessivamente fortes” fazem parte das características essenciais da superioridade de Wagner em relação aos seus antecessores. Acerca destas características, Nietzsche fez uma interessante análise no ensaio *Wagner em Bayreuth* – publicado como sua *Quarta consideração extemporânea* – em que descreve a música wagneriana como linguagem do *pathos*, ou seja, “do querer apaixonado dos dramas que se desenrolam no interior do homem”²⁵. Assim sendo, pode-se dizer que a música faz conhecer as íntimas contradições humanas.

Para entender essa afirmação, devemos ter em mente que, segundo Nietzsche, as músicas anteriores a Wagner possuíam estreitos limites; elas referiam-se “aos estados duráveis do homem, aquilo que os gregos chamavam de *ethos*”²⁶. As peças estavam associadas à medida, não havia permissão para excessos contraditórios de sentimentos e todo excesso e desmedida eram considerados impróprios. Essa música pré-wagneriana correspondia, portanto, a estados permanentes dos homens. Desta forma, o “*ethos-musical*” representa as composições que se inspiravam em estados únicos e não contraditórios de sentimentos, estados de alegria ou calma, de recolhimento ou de arrependimento; nunca uma mesma frase musical exprimia duas paixões diferentes.

Na mesma análise, Beethoven teria começado a descobrir essa linguagem do *pathos*. Antes dele, era respeitado o estado de ânimo; a duração da música era cuidadosamente elaborada para que os ouvintes interpretassem determinado estado de ânimo, e assim, fossem transportados a esse mesmo estado. A originalidade de Beethoven estava em deixar a música falar uma nova linguagem, “a linguagem até então proibida da paixão”²⁷. Nas palavras de Nietzsche:

Parece, por vezes, que Beethoven se propôs a tarefa contraditória de dar expressão ao *pathos* por meio do *ethos*. Esse ponto de vista não se aplica, entretanto, às suas mais grandiosas e tardias obras. Pois, para expressar as oscilações extremas da paixão ele realmente encontrou um novo meio: destacava certos pontos de sua trajetória e os interpretava com grande determinação, de modo que os ouvintes pudessem *adivinhar* todo o percurso. (...) O ouvinte podia crer estar escutando a antiga música de humor, mas a relação das partes isoladas entre si havia se tornado

²⁵ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. §9.

²⁶ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. §9.

²⁷ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. §9.

ininteligível e já não podia ser interpretada segundo os cânones do contraste.²⁸

No entanto, com o *drama musical wagneriano* são ultrapassadas quaisquer limitações; a música passa a exprimir forças múltiplas das paixões. Sua música diz respeito ao *pathos*. Só ele conseguiu unir, em uma mesma frase musical, as contradições existentes nas paixões. Ainda que Beethoven tenha começado a utilizar uma linguagem proibida da paixão, sua arte estava impregnada das leis e convenções existentes no *ethos*. Assim, ao tentar falar o *pathos* com o recurso do *ethos*, deixou suas obras um tanto confusas²⁹. Para Nietzsche, “esta é a razão pela qual a sinfonia, após Beethoven, consiste em uma composição tão extraordinariamente imprecisa, sobretudo quando balbucia na linguagem do *pathos* beethoveniano”³⁰. Wagner conseguiu fazer a música expressar com veracidade a “dinâmica sonora dos sentimentos e da paixão”³¹. Por esse ângulo, a música wagneriana é “um verdadeiro arabesco de sons desenhado pela paixão”, tal como diz Baudelaire. Nesse mesmo texto apologético dedicado à passagem de Wagner em Paris, o autor francês faz a seguinte referência à obra *Tannhäuser*:

Desde os primeiros compassos os nervos vibram em uníssono com a melodia; toda carne que se recorda põe-se a tremer. Todo cérebro bem conformado traz em si dois infinitos, o céu e o inferno, em toda imagem de um desses infinitos reconhecem-se subitamente a metade dele próprio. As titilações satânicas de um vago amor logo sucedem a impulsos, deslumbramentos, gritos de vitória, gemidos de gratidão, (...) o gozo carnal conduzido por uma lógica satânica inelutável, às delícias dos crimes.³²

Nos séculos XVII e XVIII, era normal uma ópera durar de quatro a cinco horas. O espectador tinha a liberdade de sair da sala de espetáculos para conversar, comer e até jogar cartas; na maioria das vezes, voltava apenas para os momentos mais famosos. O mais importante para o espectador era a sensação de controle sobre o que estava sendo experimentado. Por isso, existia uma tipificação dos sentimentos: *aria di bravura* (furor), *aria parlante* (agitação), *aria cantabile* (ternura). Não se esperava uma vivência extática

²⁸ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, §9.

²⁹ “Pois se deve ter uma paixão para poder representá-la, para aprender a compreendê-la: músicos como Schubert, Schumann, Mendelssohn só tem *ethos*, e por isso a sinfonia posterior a Beethoven é uma construção um tanto estranha. Nos detalhes, todos eles balbuciam ainda a linguagem do *pathos* beethoveniano, e isto confunde ainda mais os ouvintes” (NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [5])

³⁰ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, §9.

³¹ Cf. Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [5].

³² BAUDELAIRE, C. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Primeira linha, 1999. p. 53.

da totalidade da peça, símile à revelação do verdadeiro *Uno* existente; porém, tão só a experimentação de partes fragmentadas, de pequenas frases correspondentes a fenômenos particulares.

Investindo toda sua força contra este tipo “burguês” de espectador, Wagner exigiu o nascimento de um novo público, com qualidade de concentração e sem a ansiedade frente ao mundo das emoções. O ouvinte teve que aprender a se resguardar de sua ansiedade e deixar sua vibração para o fim. Nietzsche, entusiasmado, vê nesse novo modelo wagneriano a possibilidade de novamente experimentar uma “audição trágica”. Agora o espectador poderia novamente ser arrastado por um desenfreado êxtase e, indefeso, ficaria à deriva emocional. Isto era umas das grandes habilidades de Wagner, o “ataque” dionisíaco³³. Por isso, a obra de Wagner adquire, para o jovem Nietzsche, o significado de “ressurgimento do trágico”. E mais do que isso, ele era a esperança para renovação cultural, a possibilidade de uma cultura menos efêmera, de um entendimento mais aprofundado da arte e, conseqüentemente, da vida. Destarte, o compositor fez da música linguagem da própria natureza:

Nós podemos afirmar, com a maior certeza, que na obra de Wagner, tudo que é vivível no mundo quer se aprofundar e se interiorizar, tudo que é audível procura emergir e manifestar-se à vista e à luz, quer, de alguma forma, corporificar-se. Sua arte o conduz sempre por esses dois caminhos, que vão de um mundo da audição a um mundo enigmaticamente próximo ao drama visual, e inversamente.³⁴

No entanto, Wagner não compartilhava com Nietzsche o pensamento de superioridade da música em relação às demais artes; para ele a primazia da música sobre o texto era um erro. O compositor almejava uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), onde poesia, dança e música estão a serviço do *drama musical*. Para ser capaz de comunicar os sentimentos e revelar o que traz em si, a música precisa das palavras e dos gestos do mundo visível. Pensando nesta dissonância de ideias com Wagner, e para não refutar o projeto de “obra de arte total”, Nietzsche reformula seu pensamento a respeito da relação entre música e palavra na *Quarta extemporânea*: em sua primeira obra, a música é totalmente autônoma, é expressão simbólica e universal do Ser, enquanto a aparência, ou seja, a palavra, nunca poderia exprimir perfeitamente a profundidade do Ser; já em *Wagner em Bayreuth*, a música necessita do visível para expressar o *pathos*.

³³ Cf. CAZNOK, Y. B.; NAFFAH NETO, A. *Ouvir Wagner, ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000 e MILLINGTON, B. (org.). *Wagner: um compêndio*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio; Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

³⁴ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, §5.

De acordo com *Wagner em Bayreuth*, mesmo que a palavra esteja distante da coisa que representa, ela ainda é capaz de expressar a realidade de forma verdadeira; isto porque o compositor faz uso de uma linguagem que é repensada por meio da sua musicalidade. Para ser capaz de expressar o *pathos*, a estratégia empregada é escrever os libretos sem os rigores da *lógica*, privilegiando, então, as expressões populares e proverbiais, caracterizadas por sua carga sentimental. Outra técnica utilizada por Wagner é utilizar o sentimento evocado pela musicalidade das palavras como o critério para sua escolha: não se empregava um termo devido ao seu significado semântico-conceitual; a sonoridade passa a ser o critério de sua utilização. Desse modo, o texto estava invariavelmente envolvido e submerso na melodia. Compor dessa forma indicava, para Nietzsche, o tal renascimento da audição dionisíaca na Alemanha moderna. Sobre seu método de composição, Wagner faz a seguinte declaração em 1844:

Eu não costumo escolher um assunto a esmo a fim de versificá-lo e então imaginar uma música adequada a ele (...). Não, meu método de produção é diferente disto: em primeiro lugar sinto-me atraído somente por aqueles assuntos que se revelam não apenas poeticamente significativos, mas que tenham também um significado musical. Assim sendo, antes de rabiscar uma cena ou escrever uma única linha de texto, já estou completamente imerso na aura musical da minha nova criação.³⁵

A principal característica da composição de Wagner que definitivamente o distingue da cultura estético-socrática e o vincula à cultura trágica, é o fato de recorrer ao pensamento mítico. O modo como o homem primitivo, de um tempo mais excelso, construía a imagem de si mesmo, do seu povo e do seu destino era a partir de um pensamento mitológico. Wagner recorrerá novamente a esse modo: os mitos antigos, principalmente os germânicos, são o tema central de seus dramas. Podemos dizer que, na figura do compositor, mito e música estão unidos novamente. Para Nietzsche, o resultado da união entre a música e o mito – as duas formas mais antigas de conhecimento intuitivo – foi a criação de uma obra que vinculava novamente arte e vida. Pensando a partir disso, Wagner também corresponderia à possibilidade de uma justificação estética da existência.

Assim sendo, o compositor de *Tristão e Isolda* corresponde, no primeiro pensamento estético nietzschiano, ao *dramaturgo ditirâmico*; isto quer dizer que, ao ouvir o drama musical wagneriano, haverá uma “ponte entre o eu e o não-eu”, a música transportará o “ouvinte trágico” para fora de si de sorte que, não reconhecendo as coisas à sua volta e nem a si mesmo, o ouvinte atingirá o ápice das emoções ao acompanhar a

³⁵ WAGNER, R. *apud*. MILLINGTON, B. (org.). *Wagner: um compêndio*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio; Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. p. 278.

aniquilação do herói no palco. Experimentará, então, uma alegria extremamente forte e uma postura jubilosa em relação à vida. Este é, para Nietzsche, o significado definitivo da obra wagneriana: reconquistar a sabedoria trágica, em outras palavras, encontrar na arte e principalmente na música, inspiração necessária para a afirmação da vida.

Neste momento, Beethoven é considerado por Nietzsche como um dos músicos mais geniais, uma “natureza de bronze” que poderia mudar a cultura alemã³⁶. Este compositor teria iniciado um processo pelo qual a música havia se reencontrado consigo mesma³⁷, ou seja, se libertado do mal originário da ópera: a dependência da palavra³⁸. Se Wagner materializa a esperança de renovação da cultura por meio da experiência estético-existencial, então o compositor da *Nona Sinfonia* foi quem “destrancou os portões” para uma nova arte, além de ser o primeiro a arrebatá-la audiência moderna por meio da música³⁹. O último movimento da *Nona*, por exemplo, é descrito por Nietzsche como um “júbilo ditirâmico” que nos “incapacita completamente”⁴⁰.

É claro que, neste momento da produção filosófica nietzschiana, Beethoven é pensado dentro do esquema metafísico schopenhauriano, onde a música expressa imediatamente o íntimo da existência e as contradições essenciais do mundo. Enquanto a imagem e a palavra comunicam os fenômenos, a música, em sua força sublime de expressão, deixa para trás todo o intuitivo e o reino da realidade empírica para arrebatá-la ouvinte em direção ao íntimo mais profundo da realidade. Desse modo, o efeito proporcionado pelo poema “Ode à alegria” de Schiller, presente na *Nona Sinfonia* e comparado ao jubiloso sentimento evocado pela música instrumental, é similar à “pálida luz da lua inundada por um mar de chamas”⁴¹. Para Nietzsche, Schiller tratou de interpretar, em imagens, um impulso germanicamente profundo; porém, como homem

³⁶ Cf. NIETZSCHE, F. Schopenhauer como educador. In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre Educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004b, §3.

³⁷ Cf. Fragmento póstumo de 1871 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 9 [36].

³⁸ Cf. Fragmento póstumo de 1871 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 9 [135].

³⁹ Nietzsche faz, no *Fragmento póstumo* 11 [15] de 1875, uma interessante e minuciosa análise de como somos arrebatados e de como são evocadas as paixões diante de cada movimento da *Nona Sinfonia*. (NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [15]).

⁴⁰ Cf. Fragmento póstumo de 1871 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 12 [1].

⁴¹ Fragmento póstumo de 1871 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 12 [1].

moderno, foi capaz apenas de balbuciar torpemente. Somente Beethoven pode apresentar, por meio da volúpia de sua música, a verdadeira profundidade schilleriana⁴².

Além disso, há um intrigante elogio a outro aspecto da obra de Beethoven que também teria sido absorvido e aperfeiçoado por Wagner: ambos idealizaram uma música politicamente revolucionária. Em uma anotação de 1875, preparatória de *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche pondera que a resignação proporcionada pela arte pode ser entendida de duas maneiras: a revolucionária ou a ascética. No primeiro caso, o artista pensa em atribuir à sua música uma posição profusamente atuante, ou seja, ele compõe de forma que sua obra possa influenciar na luta contra suas atrofias, sua situação miserável, contra todo abuso sofrido. Finalmente, consagrando sua música aos indivíduos, transforma-os em “ferramenta de poder revolucionário da música”⁴³. A arte assumiria, portanto, uma função social transformadora. Assim sendo, “quem poderia duvidar”, exclama o filósofo, “que uma sociedade que tivesse acolhido o verdadeiro espírito da música de Beethoven se assemelharia bem pouco com a nossa sociedade atual, em sua forma de governo, em sua educação etc. !”⁴⁴. Ao dizer isso, Nietzsche está vinculando Beethoven ao *santo* da filosofia moral de Schopenhauer. Esse *santo*, o homem do conhecimento intuitivo, discerne, através da música, a realidade essencial por detrás da aparência e, conseqüentemente, o sofrimento que é inerente a todo ser. Então, sua música deve inspirar, mesmo que sem conceitos e imagens, “a concepção de um mundo melhor, de um mundo inocente, pleno de amor, mais sereno e profundo”⁴⁵.

Essa ideia da música revolucionária aparece também em outra anotação de 1875, onde Nietzsche associará a obra de Beethoven e de Wagner ao povo. Segundo sua análise, o novo pensamento é que a arte não resulta do luxo de algumas classes sociais, mas pertence a uma sociedade livre do luxo. No *Nibelungen*, por meio da linguagem mítica – que, por definição, é a voz do povo –, Wagner havia demonstrado como deve ser uma sociedade: um lugar onde “os deuses foram destruídos, onde o poder e o dinheiro percorreram até o final seu caminho desprezível, onde existe o espírito de lealdade e

⁴² Fragmento póstumo de 1871 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 9 [10].

⁴³ [der umwälzenden Macht der Musik macht] (Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 12 [24]).

⁴⁴ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 12 [24].

⁴⁵ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 12 [24].

amor entre os homens”⁴⁶. Nesta análise, a arte anteriormente era fruto do luxo e a música exercia um caráter meramente lúdico. Beethoven foi o responsável por recuperar o sentido mesmo da música e que depois seria depurado por Wagner, chamado de “o homem catártico para a arte”⁴⁷. A partir de então, os pobres e os menos favorecidos, assim como os menos instruídos, encontraram lugar na arte. Para Nietzsche, o feito de Beethoven e Wagner foi correto, pois “onde os políticos e os sábios terminam, ali começa o artista, como um visionário e áugure de novas ideias”⁴⁸. Chama-nos a atenção o cunho político-revolucionário deste fragmento: se as ideias estéticas aqui não são de natureza socialista, então são, ao menos, progressistas, o que fica evidente na sequência da argumentação:

A próxima esfera imensa a ser conquistada é a educação: e somente quando um número suficiente de pessoas se sentir em contradição com todos os poderes existentes, eles também colocarão seus ombros contra a estrutura. É uma arte sectária e será uma educação sectária: mas com a suprema aspiração de ir mais além de toda a intolerância. Subjaz à sua natureza não separar uma classe de outra, somente através da força externa pode ser uma seita por um tempo. Enquanto ainda houver pessoas que não tenham sido educadas, os recém-formados sofrem.⁴⁹

Com o exposto, verificamos que Wagner exerce, sobre a filosofia nietzschiana, do período de *O Nascimento da tragédia* um enorme poder de sedução. O compositor, sob a égide de seus personagens, representa nesta primeira fase o melhor que há para se pensar artisticamente. Como um herói, Wagner quebra as tábuas de preceitos que conduziram a arte para uma esfera inferior. Na visão nietzschiana, o compositor prefigura a salvação do que melhor se produziu culturalmente. A obra wagneriana é vista, portanto, como o espelho que reflete em solo alemão a tragédia antiga. Por isso, ele é a esperança de renovação da cultura. Essa influência fez com que Nietzsche enxergasse o compositor da *Nona Sinfonia* da mesma forma que seu mestre o viu. À vista disso, Beethoven assume uma posição de destaque, como se fosse um farol cujo fecho orientou os perdidos em escuras noites. Prova disso é a seguinte anotação, praticamente replicada do manuscrito que havia ganhado de Wagner:

⁴⁶ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [31].

⁴⁷ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [31].

⁴⁸ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [31].

⁴⁹ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 11 [31].

Se daqui olharmos para trás a fim de contemplar a vida, ela brilhará. Por mais obscura e nublada que pudera haver se mostrado anteriormente; a vida mesma converte-se em um reflexo e um símile da música de Beethoven e fala, na forma da aparência, de redenção e inocência reconquistada. “Nenhuma outra arte do mundo jamais criou algo tão jovial como essas sinfonias em La maior e Fá maior, assim como todas as outras obras musicais, com essas tão intimamente relacionadas, do divino período de total surdez do maestro. O efeito causado sobre o ouvinte é o de liberação de toda culpa – o efeito de jovialidade transcende aqui de imediato o de toda satisfação pela beleza (...).⁵⁰

Contudo, como já é sabido, essa influência de Wagner não é definitiva; pelo contrário, ocorre uma radical ruptura que marca na filosofia de nietzschiana um novo modo de pensar. Dito isso, vemo-nos obrigados a elucidar a tempestuosa cisão ocorrida entre ambos e qual lugar Beethoven ocupará no imaginário nietzschiano após essa cisão.

2º Ato – Parsifal: eis o tilintar de duas espadas que se cruzam e Beethoven como romântico

Em 13 de agosto 1876, um evento ímpar ocorre na Baviera. Um acontecimento tão importante que é marcado pela presença de vários representantes da nobreza tais como o Kaiser Guilherme II; o Rei Luís II, da Baviera; Dom Pedro II, do Brasil⁵¹; e por compositores como Pyotr Tchaikovski e Franz Liszt; e, ainda, pelo jovem professor de filologia Friedrich Nietzsche. Trata-se da inauguração do Richard-Wagner-Festspielhaus, ou simplesmente, Bayreuth Festspielhaus. O teatro foi construído de acordo com as especificações minuciosas do compositor. Ele exigiu mudança no formato das galerias e da localização da orquestra, que passou a ficar em um fosso logo à frente do palco. A inauguração do teatro marca o primeiro Festival de Bayreuth, com a estreia de *Das Rheingold*, abertura da tetralogia *Der Ring des Nibelungen*, drama composto por Wagner para ser exibido em quatro noites: na primeira noite executava-se o prelúdio *Das Rheingold*; na segunda noite *Die Walküre*; na terceira, *Siegfried* e por fim, *Götterdämmerung*. Nietzsche assiste só a primeira parte do prelúdio, retira-se com fortes dores de cabeça e, a partir de então, começa a elaborar uma nova forma de filosofar, radicalmente oposta ao seu pensamento influenciado por Schopenhauer e por Wagner.

⁵⁰ Fragmento póstumo de 1875 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.) 13 [1].

⁵¹ Dom Pedro II era um grande admirador de Wagner e um dos ilustres convidados para o festival. Nietzsche ainda se esbarraria com ele em outras duas ocasiões: em Rosenlaurbad, um balneário próximo a Meiringen na Suíça, onde, em 1877, o imperador havia se hospedado com sua imperatriz e uma comitiva de 17 pessoas (cf. cartões postais de Nietzsche a mãe e a irmã de 10 de agosto de 1877); e em 1888, Nietzsche assiste um concerto em Monte Carlo onde também se encontrava o imperador. (Cf. Carta de 6 de janeiro de 1888.

Sobre esta ocasião, Nietzsche escreve em *Ecce homo* que não havia reconhecido Wagner, que o compositor estava ornado de virtudes alemãs e que o wagnerismo se assenhoreou de Wagner⁵². No entanto, para compreender melhor esta ruptura entre o filósofo e o músico, devemos salientar que Nietzsche, antes mesmo do anúncio público de seu novo filosofar em 1878, já havia oferecido críticas ao compositor. Em 1874, por exemplo, antes de publicar a *Quarta extemporânea*, escreve a seguinte nota em relação a Wagner em razão dele conceber a música como obra de arte secundária:

Wagner qualifica como um erro o fato de, no gênero artístico ópera, *um meio expressão*, a música, tenha se tornado a finalidade, enquanto a finalidade de expressão tornava-se um meio. Portanto, a música é considerada por ele como meio de expressão – muito característico do autor. Há pouco perguntávamos, a propósito de uma sinfonia: se a música é ali *um meio de expressão*, qual é então a finalidade? Esta não pode, portanto, residir na música: o que é, segundo sua natureza, um meio de expressão deve ter consequentemente alguma coisa para expressar: Wagner pensa no drama. Sem o drama, ele considera a música uma monstruosidade; o que sugere essa pergunta: ‘Com que então rima o barulho?’ É por essa razão que considerava a *Nona Sinfonia* a obra mais importante de Beethoven, porque ali, por introdução da palavra, ele dava à música seu sentimento de meio de expressão.⁵³

Wagner se distanciando do pensamento de Schopenhauer, dava prioridade à *palavra* sobre a *música*, de modo que entendia por "drama" o desenvolvimento natural de ação, onde a música é apenas parte do desenvolvimento. No entanto, essa não será sua visão definitiva. Em textos teóricos posteriores, ele criará uma espécie de contradição. Para Nietzsche, essa ambiguidade no pensamento wagneriano deve-se à tentativa de Wagner de se manter fiel à filosofia schopenhauriana, “isso ao ponto de fazer surgir uma contradição teórica entre a sua crença estética inicial e a posterior – a primeira expressa, por exemplo, em *Ópera e drama*, a última nos textos que publicou a partir de 1870”⁵⁴.

Antes de nos aprofundarmos a respeito dessa ambiguidade, devemos dizer que as críticas de Nietzsche se tornam mais pesadas no livro *O Caso Wagner*, escrito doze anos após a publicação de *Wagner em Bayreuth*. Nessa obra, Wagner é atacado por representar a *décadence* da arte musical. Segundo Nietzsche, o compositor não deveria nem pertencer à história da música, pois dentro desta história ele representaria a ascensão do ator na música. E, afinal, o que significa isto? A cultura em declínio: “[a]penas o ator ainda desperta o grande entusiasmo, é um acontecimento perigoso e

⁵² Cf. NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano. In: NIETZSCHE, F. *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c. §2.

⁵³ Fragmento póstumo de 1874 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 32 [52].

⁵⁴ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008b. III, § 5.

capital, este é o sucesso da massa, submeter a música aos efeitos dramáticos”, diz o filósofo, que depois completa: “[o] importante no palco wagneriano é o expressivo a todo custo, isto é, o seu ideal, o ideal da *décadence*”⁵⁵. Contra esse ideal estético característico nas obras wagnerianas, Nietzsche faz este apelo: “as três exigências que desta vez, minha ira, minha preocupação e meu amor à arte deram voz? Que o teatro não se torne o senhor das artes. Que o ator não se torne senhor dos autênticos. “Que a música não se torne uma arte da mentira”⁵⁶.

Os ataques a Wagner não se resumem apenas ao fato de ele ter criado uma “retórica teatral” na tentativa de aumentar desmesuradamente a capacidade de expressão da música⁵⁷. Para Nietzsche, a música se tornou ruim, brutal e artificial. A música wagneriana passou a ser vista *fisiologicamente e psicologicamente* como maléfica. A respeito disto, Nietzsche escreve em *O caso Wagner*:

Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada. – Meu “fato”, meu “*petit fait vrai* [pequeno fato verdadeiro]”, é que já não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo o meu pé se irrita com ela e se revolta: ela necessita de compasso, dança, marcha – ao som da *Kaisermarsch*, de Wagner, nem mesmo o jovem *Kaiser* pode marchar –, ele requer, da música, primeiramente as delícias do bom andar, caminhar, dançar. Mas também não protesta meu estômago? Meu coração? Minha circulação? Não se turvam minhas vísceras? Não fico inesperadamente rouco?... Para ouvir Wagner necessito de pastilhas Gêrandel... Então me pergunto: o que *quer* mesmo da música o meu corpo inteiro? Pois não existe alma... O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si; como se áureas ternas lisas melodias tirassem o peso da brônzea, plúmbea vida. Minha melancolia quer descansar nos esconsos e abismos da perfeição: para isso necessito de música. Mas Wagner torna doente.⁵⁸

Ainda na obra *O Caso Wagner*, pondera que este *décadent* nos estraga a saúde como uma doença, adoece tudo o que toca e, assim, adoenta a música. Sua música é doente, pois os problemas que põe no palco são problemas histéricos: “[e]m sua arte encontra-se, misturado de maneira sedutora, aquilo que o mundo hoje tem mais necessidade – os três grandes estímulos dos exaustos: o elemento brutal, o artificial e o

⁵⁵ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, § 11.

⁵⁶ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §11.

⁵⁷ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §8.

⁵⁸ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. “No que faço objeções”.

inocente (idiota)”⁵⁹. Aqui é importante ressaltar que Nietzsche, ao dizer que Wagner representa a degenerescência da arte, uma doença que leva ao palco aquilo que o homem moderno tem necessidade, revela dois importantes aspectos de sua crítica: 1) nela há certo elitismo e, por consequência, uma desaprovação quanto à arte voltada ao povo e às massas; 2) sua crítica assume uma abordagem estética *psicofisiológica*.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, Nietzsche defende que há música boa e bela e há música ruim e útil, sendo que esta última se destina às massas. Wagner teria feito uma arte elevada e grandiosa com a intenção de seduzir o povo. Dessa forma, os ouvintes wagnerianos seriam “os cretinos da cultura, os pequenos esnobes, os eternamente femininos, os de feliz digestão, em suma, o povo”⁶⁰. Nessa perspectiva, a arte de Wagner teria formado um tipo de audiência tipicamente moderna, isto é, superficial, com necessidade de práticas gregárias. O teatro teria se convertido no lugar das massas, ele seria o lugar onde “nos tornamos povo, horda, mulher, fariseu, gado eleitor, patrono, idiota — wagneriano”⁶¹. Existiria, portanto, neste modelo de espetáculo, um efeito nivelador que dobraria a pessoalidade e o bom gosto. O teatro alemão tornou-se um templo *demolatria*, isto é, de adoração do povo e a arte nele apresentada, a efígie de uma “rebelião das massas, um plebiscito contra o bom gosto”⁶².

Em *A Gaia ciência*, essa mesma crítica aristocrática se estende a Beethoven. No aforismo intitulado “Da música alemã”, Nietzsche ressaltava que o que caracteriza a arte musical da Alemanha à época é a “expressão das massas agitadas”, um “enorme barulho artificial” que, por fim, inveja o *esprit* e *élégance* como expressão de uma sociedade cavalheiresca e antiga. Nesse contexto, a arte de Beethoven comparada àquela representada por Goethe, assemelhar-se-ia à “semibarbárie junto à cultura”, ao “povo junto à aristocracia”, ao “fantasiador junto ao artista”, ao “sedento de consolo junto ao consolado”, ao “exagerado e suspeito junto ao equânime” e também ao “tolo-extasiado”, “o venturoso-infeliz”, “o leal-desmesurado”, “o pretensioso e rude”. Em suma, diz Nietzsche se utilizando das palavras de Goethe a respeito de Beethoven, um “ser não-domesticado”⁶³. Beethoven, nesta análise, representaria um processo, que se tornou cada vez maior entre os musicistas alemães, de desprezo pela melodia, de um

⁵⁹ “die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische)”. NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §5.

⁶⁰ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §6.

⁶¹ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §6.

⁶² NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §6.

⁶³ NIETZSCHE. *A Gaia ciência*, §123.

enfraquecimento melódico, que, no fundo, poderia ser conjecturado como uma “grosseira democrática e posterior efeito da revolução”⁶⁴.

Agora, no que diz respeito ao segundo aspecto, a crítica nietzschiana funda-se em uma visão fisiológica da música. A música passa a ser problematizada dentro do projeto nietzschiano de “filosofia imanente”, portanto, sua preocupação será estabelecer uma relação entre arte e corpo. Como veremos mais à frente, a arte só poderá ser considerada quando em extrema oposição à metafísica. Desse modo, podemos afirmar que o foco central da crítica nietzschiana às obras wagnerianas é o ascetismo metafísico. Wagner havia feito da música um instrumento que propagava a negação do corpo.

Tal como já mencionado, Richard Wagner teria mudado de pensamento em relação à supremacia da música a ponto de fazer surgir uma contradição na sua teoria estética. O compositor muda seu juízo sobre o valor e o *status* da música. Primeiro a concebe como um mero *médium*, um meio que para crescer necessitava de um fim, o *drama*. Todavia, influenciado por Schopenhauer, passa a compreender a música como mais elevada em relação às demais artes. A música então é vista como soberana e independente em si. Agora, ela não é entendida como mera representação do fenômeno, tal e qual as outras artes; ela fala a linguagem da *vontade* mesma e o faz de forma imediata⁶⁵. Ao aumentar de forma prodigiosa o valor da música, ascendeu também o valor do músico. O músico “tornou-se um oráculo, um sacerdote, do “em-si das coisas”, um porta-voz do além”, diz Nietzsche sobre Wagner, “já não falava apenas música, esse ventríloquo de Deus – falava metafísica: como admirar que um dia falasse em ideais *ascéticos*?”⁶⁶.

A crítica à metafísica wagneriana, como não poderia ser diferente, estende-se igualmente a Beethoven. Se antes a aproximação do mestre da *Nona Sinfonia* à filosofia schopenhauriana era motivo de elogio, agora sua associação à metafísica é mais um elemento de desmerecimento. O artista que institui componentes antinaturais, metafísicos, em sua obra não tem outro objetivo q justificar a vida em outros subterfúgios que não ela mesma. Esse tipo de abordagem diminui a potência vital, escamoteando o

⁶⁴ NIETZSCHE. *A Gaia Ciência*. §123.

⁶⁵ Ana Hartmann, em uma nota explicativa de sua tradução do ensaio *Beethoven* explica: “Wagner, no período em que escreveu Ópera e drama (1851), colocara em questão a primazia conferida pela estética clássica à música absoluta, puramente instrumental, tendo em vista a concepção de uma obra de arte total. Nesse período, Wagner interpretou a Sinfonia n.9, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música absoluta, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas sugerido pela Nona, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica. No entanto, no presente ensaio, a partir da filosofia de Schopenhauer, Wagner modifica sua concepção, considerando a música o mais claro comentário de um acontecimento, capaz por isso de revelar a essência da ação dramática”. Cf. WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. nota 44.

⁶⁶ NIETZSCHE, F. Terceira dissertação. In: NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008e, §5.

sentido da existência para um além-mundo. Beethoven, que outrora fora defendido por Nietzsche das formulações eclesiásticas de David Strauss⁶⁷, agora é acusado, no aforismo intitulado “A arte torna pesado o coração do pensador” de *Humano, demasiado humano*, de aspirações religiosas e necessidades metafísicas:

quando, em certa passagem da *Nona sinfonia* de Beethoven, por exemplo, ele se sente pairando acima da Terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da imortalidade no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a Terra se afastar cada vez mais. — Tornando-se consciente desse estado, ele talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova o seu caráter intelectual.⁶⁸

Voltando ao antigo mestre, Nietzsche reconhece duas fases em Wagner: uma sob a influência de Feuerbach e outra regido pelas ideias de Schopenhauer. Na primeira, encontramos uma produção wagneriana que, em última instância, é caracterizada como uma afirmação da vida. Na segunda, é evidente uma negação da vontade. Ludwig Feuerbach, com um pensamento particularmente ateu, proclamava uma nova religião para a humanidade. Para ele, deus era concebido apenas como uma projeção das esperanças e das necessidades dos seres humanos. Dessa forma, uma religião só faria sentido se afirmasse a supremacia do amor sobre todos os demais preceitos religiosos⁶⁹. A “gloriosa necessidade do amor” feuerbachiana influenciou profundamente o compositor. É nítida essa influência no libreto de *Das Rheingold* (*O ouro do Reno*) e *Siegfried*. Nestas obras é evidente uma sensualidade nas personagens; não existe negação da vida, do corpo e, nem mesmo, a castidade tão evidente em sua última peça, *Parsifal*. Para ilustrar isto, é só pensarmos na personagem Siegfried, o herói filho do adultério e do incesto, que desde o nascimento proclama guerra à lei e à moral, afirma a sexualidade e tem como meta o sacramento do amor livre. Entretanto, esta fase da “era dourada do crepúsculo dos ídolos e da velha moral”⁷⁰ acaba. E como acaba? Veja as palavras de Nietzsche:

Por longo tempo a nave de Wagner seguiu o seu curso. Sem dúvida Wagner buscava nele o seu mais elevado objetivo – Que aconteceu então? Um acidente: a nave foi de encontro a um recife; Wagner encalhou. O recife era a filosofia schopenhauriana; (...) E ele traduziu o *Anel*

⁶⁷ Cf. Primeira consideração extemporânea: *David Strauss: o confessor e o escritor*, §5.

⁶⁸ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, §153.

⁶⁹ Cf. MILLINGTON, B. (org.). *Wagner*: um compêndio. Tradução de Luiz Paulo Sampaio; Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 29.

⁷⁰ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §4.

schopenhauriano. Tudo vai torto, tudo afunda, o novo mundo é tão ruim quanto o velho.⁷¹

Nietzsche atribuiu a Schopenhauer os instintos niilistas presentes em Wagner. Os *ideais ascéticos* estariam longe de se colocar independentemente no mundo, antes, necessitam de um amparo, uma proteção. No caso de Wagner, a autoridade é Schopenhauer. O ascetismo presente nas obras wagnerianas tem, portanto, íntima relação com a filosofia ética schopenhauriana e a negação da *vontade* praticada pelos “santos”. O raciocínio de Nietzsche é genealógico: influenciado por Kant, que distanciava o belo artístico dos apetites, Schopenhauer concebe a arte como redentora dos desejos, ou, em termos schopenhaurianos, a contemplação estética agiria como um antídoto para a vontade e, dessa forma, contra o interesse sexual⁷².

Além da ascese e negação da vida, outro elemento da filosofia schopenhauriana que influencia diretamente as obras de Wagner é a ética pautada na compaixão. Essa questão está presente de forma explícita na sua última obra, *Parsifal*, e na última parte do ciclo *Der Ring des Nibelungen*, o *Götterdämmerung*. Wagner chega a mudar o texto conclusivo da última área do *Crepúsculo dos deuses* devido à leitura de *O mundo como vontade e representação*. Antes, no libreto original escrito em 1852, o final da peça aludia à supremacia do amor, os versos carregavam uma forte influência da filosofia de Feuerbach e, por isso, ficou conhecido posteriormente como “final feuerbachiano”. Esses versos foram substituídos por outros impregnados de sofrimento e niilismo. Não só as palavras, mas toda a encenação é envolta na negação: no último ato Brünnhilde se lança na pira funerária de Siegfried e suicida-se, praticando a autoimolação. O final escolhido por Wagner é conhecido como “final schopenhauriano”⁷³ e, apesar do apelo emocional supostamente trágico, representa, segundo Nietzsche, a negação do espírito trágico e a negação em grau máximo.

Apesar de outras obras como *Tannhäuser* e *Lohengrin* possuírem certa tendência religiosa, só em *Parsifal* é representado, de forma acentuada, o ideal ascético que Nietzsche tanto recriminava. Ele esperava que Wagner tivesse se despedido de uma

⁷¹ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §4.

⁷² “Schopenhauer fez uso da concepção kantiana do problema estético – embora certamente não o contemplasse com olhos kantianos. (quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu, sem perceber, o próprio “espectador” no conceito de “belo”. Se ao menos esse “espectador” fosse bem conhecido dos filósofos do belo! – (...). “Belo”, disse Kant, “é o que agrada sem interesse.” Sem interesse!” (NIETZSCHE, F. Terceira dissertação. In: NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008e, §6).

⁷³ É importante esclarecer que em nenhum momento Schopenhauer faz algum elogio ao suicídio, pelo contrário, para ele essa escolha capital seria a afirmação máxima da vontade. Cf. SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, §69.

forma mais digna, gostaria que *Parsifal* tivesse sido uma brincadeira, um drama satírico, no qual o “trágico Wagner” quisesse se despedir encenando uma comédia, tal qual ocorria nos festivais na Grécia antiga. Isso corresponderia à sua grandeza e superioridade. Entretanto, não é com este “sarcasmo trágico” que Wagner se despede; ele preferiu uma obra católica, schopenhauriana, casta e enganadora⁷⁴.

Em sua autobiografia, Nietzsche comenta que quando finalmente teve seu livro *Humano, demasiado humano* em mãos, enviou dois exemplares para Bayreuth e, por um milagre e por obra do acaso, recebeu simultaneamente um belo exemplar de *Parsifal*, com a dedicatória: “A meu caro amigo Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, conselheiro eclesiástico”. Para o filósofo, no cruzamento dessas duas obras, pareceu ouvir um ruído ominoso, como o *tilintar* de duas espadas que se cruzam⁷⁵.

A trama de *Parsifal* é inspirada por lendas medievais sobre a busca do Santo Graal. Uma das suas principais características é, sem dúvida, a articulação com a moral. Os personagens possuem enraizados os preceitos de *bem* e *mal*. Na trama, o reino dos Cavaleiros do Santo Graal, guardiões das últimas relíquias cristãs – o cálice que teria guardado o sangue de Cristo e a lança que o teria ferido – representam o reino do bem. O protagonista, Parsifal, assume o papel de herói casto, que, impregnado de compaixão, nega e combate a sensualidade. Isto é exposto no *drama* quando a feiticeira Kundry, sob o comando de Klingsor, o maior representante do mal, tenta a todo custo roubar as relíquias sagradas. Para isso, ela tenta seduzir Parsifal, que reconhece a relação como impura. Há na peça uma voz representando Cristo, o Redentor, que salva o herói do sentimento de culpa. O *drama Parsifal* vai contra a cultura trágica, negando os instintos. Wagner nega a natureza e, conseqüentemente, nega a vida. Nietzsche abomina o ascetismo no compositor, criticando-o veementemente, como mostra o excerto:

(...) eu fui um dos mais corruptos wagnerianos... Eu fui capaz de levar Wagner a sério... Ah, esse velho feiticeiro! Como nos iludiu! A primeira coisa que sua arte nos oferece é uma lente de aumento: olhando por ela não se acredita nos próprios olhos – tudo fica grande, até Wagner fica grande... Que astuta cascavel! Toda a vida ela nos falou ruidosamente em “dedicação”, “fidelidade” e “pureza” com um elogio à castidade tirou-se do mundo – *depravado!* – E nós acreditamos (...).⁷⁶

⁷⁴ “Isto, como disse, teria sido propriamente digno de um grande trágico: o qual, como todo artista, somente então chega ao cume de sua grandeza, ao ver a si mesmo e à sua arte como abaixo de si – ao rir de si mesmo. Seria o Parsifal de Wagner o seu secreto riso de superioridade sobre si, o triunfo da sua conquistada, última e mais elevada liberdade de artista, transcendência de artista?” (NIETZSCHE, F. Terceira dissertação. In: NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008e, §3).

⁷⁵ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. In: NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008d, §5.

⁷⁶ NIETZSCHE, F. *O caso Wagner*. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a, §3.

Assim como censura veementemente a moralidade de Wagner, Nietzsche também denuncia uma decadência moral em Beethoven. Nessa chave de leitura, existe um “moralismo em sons de Beethoven”, cuja origem é a mesma do moralismo de Kant e de Schiller, a saber, “a perene louvação de Rousseau”⁷⁷, justamente um dos poucos filósofos a ter produzido obras musicais tal como fizera Nietzsche. O filósofo francês, ao reivindicar que o homem retornasse ao “estado de natureza”, na verdade estaria dando um passo em direção à civilização e, por consequência, forçando uma extenuação dos instintos. A moral de Rousseau é uma tentativa de domesticar o homem e com isso torná-lo mais fraco. Fazer do homem mais próximo à sua natureza é diferente de torná-lo piedoso, impregnado de compaixão. Pelo contrário, a naturalização das pessoas envolve fazer delas mais profundas, mais desconfiadas, “imorais”, mais fortes, mais autoconfiantes – e, nesse sentido, “mais naturais”⁷⁸. Para Nietzsche, “o ‘homem bom’ enquanto homem da natureza é uma pura fantasia”⁷⁹, um projeto romântico que culmina na degenerescência da modernidade.

“Beethoven pertence a Rousseau”⁸⁰, isto é, ele reflete, no campo da música, a transição à moralidade rousseauiana, uma espécie de *intermezzo*, “um incidente entre uma alma velha, gasta, que se esfarrapa continuamente e uma alma ébria de juventude e de futuro que chega continuamente”⁸¹. Sobre sua música, recaía a esperança de ser a *expressão da alma europeia* – esperança que se dissipou na fantasia nacional wagneriana. Para Nietzsche, Beethoven é o primeiro grande romântico, no sentido francês do termo, enquanto Wagner é o último grande romântico, o que, em última análise, significa que ambos são adversários instintivos do *clássico*⁸². Nietzsche entende o *clássico* como uma espontaneidade psicológica, caracterizada pela força que permite ao forte lançar-se à vida, mesmo diante de todas as consequências perigosas. A força do clássico consistiria na capacidade de renúncia constante dos impulsos românticos que,

⁷⁷ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008e. “O Andarilho e sua sombra”, §216.

⁷⁸ Cf. Fragmento póstumo de 1887 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 9 [185].

⁷⁹ Fragmento póstumo de 1887 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 9 [184].

⁸⁰ Fragmento póstumo de 1885 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 35 [65].

⁸¹ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a, §245.

⁸² Fragmento póstumo de 1888 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 14 [61].

por sua vez, exigem consolo e redenção. O clássico está ligado à qualidade da “força” e o romântico à da “fraqueza”⁸³.

O romantismo na arte é, para Nietzsche, uma forma de remédio e socorro para o sofrimento de empobrecimento da vida. Ou seja, a arte converte-se em uma espécie de consolo para o sofredor cuja efígie é uma enorme extenuação, prostração, esgotamento da força, de tal modo que a própria fraqueza se estabelece como um ideal a se seguir⁸⁴. O nacionalismo é um desses ideais degenerados e uma forma de consolo engendrado pelo romantismo. A música romântica, portanto, seria responsável por um movimento de uniformização das massas, onde o povo é feito protagonista e a cultura, decorrente deste movimento, é expressão de mediocridade.

Dito isto, é importante ressaltar que Nietzsche associará Beethoven ao romantismo ao mesmo tempo em que o desvinculará completamente do estilo clássico⁸⁵. Com isso, estabelecerá um novo tipo de contraste na música alemã: Mozart e Beethoven. Em *Aurora*, por exemplo, afirma que há “com frequência na música de Beethoven um tom grosseiro, presumido, impaciente; em Mozart, uma jovialidade de homem honesto, cujo coração e espírito devem contentar-se”⁸⁶. Em “Andarilho e sua sombra”, diferencia a música feita por Mozart daquela que ele chama de “música de hoje”, a “música moderníssima, com seus pulmões fortes e nervos fracos”⁸⁷. A principal característica dessa última era acreditar que o mandamento supremo da apresentação musical é dar a cada peça o maior *alto-relevo* possível, fazendo-a falar a linguagem dramática a todo custo. Todavia, se aplicássemos essa fórmula à música de Mozart, então cometeríamos um verdadeiro pecado contra o espírito, “o sereno, o ensolarado e o terno [*zärtlichen*]”, cuja seriedade é afável e não-terrível⁸⁸.

Em contraposição à “música de hoje”, Nietzsche elogia o artista do futuro, que fala a linguagem de Rossini e Mozart como sua língua materna. Tal linguagem seria, justamente, a da música terna, demasiada doce, que desperta um sorriso frente ao

⁸³ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008e. “O Andarilho e sua sombra”, §245.

⁸⁴ Ver o aforismo “O que é o romantismo”. NIETZSCHE, F. *A Gaia ciência*. §370.

⁸⁵ Cf. Fragmento póstumo de 1888 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 16 [29].

⁸⁶ NIETZSCHE, F. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a, §218.

⁸⁷ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “O Andarilho e sua sombra”, §166.

⁸⁸ Cf. NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “O Andarilho e sua sombra”, §165; também em: NIETZSCHE, F. *Nietzsche contra Wagner*. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. “Wagner como perigo”, §2.

vulgar⁸⁹. Ainda no que diz respeito à linguagem, a música de Beethoven é uma espécie de “inocência em sons”, é música feita sobre música. Beethoven fala em “canção de mendigos e crianças na rua, nas monótonas toadas de italianos erradios, na dança de uma taberna da aldeia, nas noites de Carnaval — ali ele encontrava suas ‘melodias’: juntava-as como uma abelha, captando ora aqui ora ali um som”⁹⁰, o que na análise de Nietzsche são projeções de um mundo melhor. Já Mozart teria uma relação bem diferente com suas melodias: “ele não acha suas inspirações ao ouvir música, mas ao olhar a vida, a agitada vida meridional: ele sempre sonhava com a Itália, quando não estava lá”⁹¹.

Estas últimas considerações aqui expostas revelam-nos que Nietzsche não só se distancia de Wagner, como ressignifica radicalmente toda sua relação com a música. Pensando nisso, vamos nos dedicar agora em entender melhor quais as nuances dessa mudança de pensamento em relação à arte musical.

3º Ato – A ressignificação da música

Em *Humano, demasiado humano* é perceptível na seção “Da alma dos artistas e escritores” o novo tratamento conferido à música. No aforismo 215, Nietzsche assevera que essa arte, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, nem tão profundamente tocante a ponto de ser considerada uma linguagem que comunica imediatamente os sentimentos. Nós só acreditamos que ela é capaz de falar diretamente ao nosso íntimo e, até mesmo, que dele parta devido ao simbolismo – presente nos movimentos rítmicos e nas intensidades tonais – adquirido do seu parentesco ancestral com a poesia. Há, notoriamente, uma inversão das considerações estéticas de *O Nascimento da tragédia*: a poesia, antes pensada como fruto da música, agora é pintada como a responsável pela deturpação presente no *drama musical*. Depois que as duas estiveram unidas em uma longa evolução, a forma musical se entreteceu totalmente com fios de conceitos e sentimento. A “música absoluta”, no seu soar medido e variamente acentuado, já causa prazer. Por isso, ela deve se desvencilhar das amarras das palavras e de todo o simbolismo linguístico tão expressivo na ópera, no *Lied* e nas centenas de

⁸⁹ Cf. Fragmento póstumo de 1886 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 7 [22].

⁹⁰ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “O Andarilho e sua sombra”, §152.

⁹¹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “O Andarilho e sua sombra”, §152.

tentativas daquilo que Nietzsche chama de “pintura tonal”, para assim, se reencontrar o estado cru da música⁹².

É fundamental ressaltar que nessa nova abordagem, a música não fala da “vontade” ou da “coisa-em-si”. Conferir a ela esse atributo metafísico é tarefa exclusiva do intelecto, que havia traduzido toda a “esfera da vida interior para o simbolismo musical”⁹³; foi um processo cognitivo que introduziu uma significação no som. Não há, portanto, nenhum fundo ontológico na criação ou na audição musical. Do mesmo modo, a música não é uma linguagem universal, tal qual defendia Schopenhauer e o jovem Nietzsche schopenhauriano. Pelo contrário, agora ela é vista tão somente como um fruto da cultura; logo, está limitada à determinada época e lugar, assim como às condições políticas e sociais específicas. No aforismo “A música como fruto tardio da cultura”, ela é pintada como um extrato de determinado solo cultural, a última dentre todas as artes a florescer, reunindo em si as marcas de um tempo; por isso, “ela soa no interior de um mundo novo e assombrado, como a linguagem de uma era desaparecida, vindo tarde demais”⁹⁴. Apenas Handel, exemplifica Nietzsche, ressoou o melhor da alma de Lutero; apenas Mozart resgatou a época de Luís XIV; apenas na música de Beethoven e Rossini o século XVIII cantou derradeiramente⁹⁵.

Com tal argumentação o filósofo pretende demonstrar que a música não é uma linguagem universal e supratemporal que comunica a essência que transcende as gerações. Todavia, ela corresponde a uma “medida de sensibilidade, calor e tempo que uma cultura bem determinada, delimitada no tempo e no espaço traz em si como lei interior”⁹⁶. Uma música moderna, por exemplo, seria inacessível aos antigos.

Essa análise claramente tem como alvo a obra wagneriana. O filósofo postula que a música alemã de sua época, ou seja, Wagner, por mais que ansiasse dominar, não seria mais compreendida em um tempo vindouro. Nietzsche imagina que a cultura da qual surgiu essa música – cujo solo fecundante é o *catolicismo* e o *nacionalismo* – não seja mais compreendida em um futuro próximo. É da natureza da arte das musas tornar-se mais precocemente insípida do que as demais artes; isto sem contar o *pensamento* que, por sua vez, se demonstra ainda mais resistente e durável.

⁹² NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “O Andarilho e sua sombra”, §215.

⁹³ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “O Andarilho e sua sombra”, §215.

⁹⁴ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §171.

⁹⁵ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §171.

⁹⁶ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §171.

Apesar de estar fazendo uma crítica à decadência de sua época, a avaliação nietzschiana, transportada à cultura popular, mostra-se verdadeiramente correta; os estilos musicais, ao longo dos séculos, ao menos para as massas, têm um curto prazo de validade.

Além disso, o poder de comunicabilidade da música haveria se desenvolvido da mesma forma que a linguagem convencional. Para Nietzsche, ela, mais antiga que todos os modos de linguagem, é a imitação dos gestos involuntários (tal como o bocejo provoca em um observador a imitação involuntária desse gesto). Cada imitação de gesto reconduzia o imitador ao sentimento do rosto ou do corpo do imitado. Assim começamos a nos compreender, basta lembrarmos-nos de como o bebê compreende sua mãe. Tão logo as pessoas se entenderam pelos gestos, nasceu um simbolismo gestual, isto é, passamos a produzir um som acompanhado de um gesto – que se juntavam simbolicamente – até, mais tarde, nos tornarmos capazes de nos comunicar apenas pelo som. O mesmo teria acontecido com a música dramática: enquanto, em um primeiro momento, sem dança, sem gestos explicativos a música não passava de um ruído vazio, após um longo convívio entre o som e os movimentos, o ouvido foi educado para imediatamente interpretar as figuras sonoras e, por fim, chegar a uma rápida compreensão, já sem o auxílio do visível. A “música absoluta” seria, justamente, aquela em que tudo é logo compreendido simbolicamente, sem qualquer auxílio⁹⁷.

Com essa elaboração, o filósofo quer destituir definitivamente a música de qualquer categoria metafísica. Tudo pode ser explicado *positivamente*, seja pela fisiologia, pela ciência histórica ou pela ciência física. A arte musical diz tão somente ao ouvido e, portanto, passa a ser concebida, nessa perspectiva, depreciativamente: Nietzsche chega até mesmo a escrever *contra o cultivo da música*, sugerindo que a educação artística das crianças deva priorizar a visão, mediante a pintura, o esboço de paisagens, de pessoas e eventos.; isto traria o benefício de tornar o olho agudo, calmo e perseverante na observação de situações. Já o cultivo artístico da audição não resultaria em vantagem semelhante. Por isso, as escolas primárias deveriam dar preferência à arte da visão frente àquela do ouvido⁹⁸. Ainda sobre o mesmo assunto, em um aforismo de *Aurora*, o ouvido é considerado o órgão do medo, desenvolvido na noite, na penumbra das cavernas e nos bosques sombrios durante a época mais longa da humanidade, daí o

⁹⁷ Cf. NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, §216.

⁹⁸ Aforismo intitulado “Contra o cultivo da música” (NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §213).

caráter da música: uma arte da noite e da penumbra⁹⁹. Assim como o ouvido não é tão necessário no claro, a música moderna não é necessária para aqueles que têm sua vida plena. Ela seria uma necessidade artística de segunda ordem, uma forma de inebriar os descontentes e afastar o tédio e mal-estar por alguns instantes¹⁰⁰.

Interessante que, ao analisar a relação de seus contemporâneos com a música, Nietzsche percebe que o povo diz possuir uma ânsia pela arte, mas, na verdade, é só um pouco de satisfação barata; basta apenas um refugio de arte para que eles se contentem. Tal constatação o leva a escrever, em “Opiniões e sentenças diversas”, o seguinte: “Considere-se, por exemplo, que melodias e canções alegam atualmente as mais vigorosas, incorruptas, ingênuas camadas da nossa população, (...) não é amada e mesmo acarinhada a pior música que nos dias de hoje se produz?”¹⁰¹. Por isso, quem afirma ter uma carência profunda e insaciável de arte está mentindo ou delirando. Em geral, são os “descontentes mais refinados”, que por si só não são capazes de alcançar alegria verdadeira, o que hoje em dia poderíamos chamar de classe média – o homem culto que não se libertou dos consolos religiosos, o financeiramente privilegiado que se acha nobre demais para atividades modestas, os jovens incapazes de criar deveres satisfatórios para si, as mulheres solitárias com problemas no matrimônio, os eruditos e trabalhadores que nunca encontram tempo livre e os artistas incompletos – que são os necessitados de arte. E o que desejam propriamente da arte? Nietzsche responde:

Ela deve lhes afastar, durante horas ou instantes, o mal-estar, o tédio, a consciência meio ruim, e, se possível, reinterpretar em grande escala o erro de sua vida e de seu caráter, vendo-o como erro no destino do mundo — muito diferentemente dos gregos, que sentiam na sua arte o emanar e transbordar de sua própria saúde e bem-estar e que amavam ver sua perfeição uma vez mais fora de si mesmos: — eram conduzidos à arte pela fruição de si, e estes nossos contemporâneos, pela aversão a si.¹⁰²

Ao ler o aforismo acima, escrito para o que se tornou o segundo volume de *Humano, demasiado humano* em meados de 1879, é impossível não se reportar automaticamente aos nossos dias e à relação de nossos contemporâneos com a arte, conferindo assim, uma atualidade a Nietzsche. Hoje é frívola, senão hipócrita, a necessidade artística do povo. Essa situação explicita-nos uma sociedade culturalmente doente: para a maioria, a única forma de arte acessível é aquela oferecida como

⁹⁹ NIETZSCHE, F. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a, §250.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §169.

¹⁰¹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §169.

¹⁰² NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §169.

mercadoria, como um produto a ser comprado. Intrínseco a esse problema, as pessoas, como em um fenômeno global, tendem a se contentar com o “lixo cultural” rotulado de arte. Para elas, a única coisa que está em jogo é o mero entretenimento, a busca hedonista por satisfação imediata e a desesperada tentativa de fuga, mesmo que momentaneamente, do “mal do nosso século”, o tédio. Somado a isso, existe um sentimento de imprescindibilidade em debater e julgar moralmente as obras de arte, baseado apenas na superficialidade de ideologias e pré-conceitos morais. Em outras palavras, há uma embriaguez do discurso moral e político – sobretudo da classe média, ou dos “descontentes mais refinados”, para utilizar um termo nietzschiano – que acaba recobrindo o âmbito artístico na forma de uma pseudoavaliação das artes.

Além disso, há outro aspecto da crítica à arte que deve ser mencionado: em alguns textos – sempre pensando em Wagner – Nietzsche alude a um aspecto fisiologicamente perigoso na musicalidade: ela pode, por exemplo, cativar com toda sua volúpia e grandiosidade, tornando até mesmo as pessoas mais moderadas, intemperantes. Contudo, quando o indivíduo se submete continuamente e repetidamente aos exageros musicais, corre o sério risco de ter um abalo e um solapamento de sua saúde espiritual¹⁰³. O risco de uma falência da saúde é igualmente perigoso se alguém, após ser privado por longo tempo da música, é novamente entorpecido por ela. As consequências dessa privação interrompida é “o sentimento, ao mesmo tempo, de amargura e ferimento, saciedade e nostalgia, e força a bebericar” e o enfraquecimento das vistas, como se a luz perdesse a claridade. Em resumo, uma sensação de desfalecimento e a “impressão de que a música ressoa como numa prisão”¹⁰⁴.

A música pode, portanto, debilitar a saúde. Ao descrever esses efeitos fisiológicos, Nietzsche está se referindo ao próprio colapso nervoso que coincidiu com o afastamento de Wagner. Ao menos, é isso que ele deixa transparecer em uma carta à amiga Malwida, quando diz como a “música desesperadora” o afetou profundamente¹⁰⁵.

Todo ataque à arte musical é resposta a uma necessidade de reformulação de pensamento. Quando se decepçiona com Wagner – eis aqui mais um símbolo do que uma pessoa – Nietzsche procurou se afastar de tudo o que o compositor representava, então congelou o *gênio*, a *embriaguez* e silenciou as musas. Entretanto, quando critica

¹⁰³ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d. “Opiniões e sentenças diversas”, §159.

¹⁰⁴ Cf. NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d, §154.

¹⁰⁵ “Minhas reflexões e meus escritos, sempre problemáticos, até agora sempre me fazem adoecer; enquanto eu era um verdadeiro *erudito*, tive saúde. Mas então chegou aquela música desesperadora [*nervenzerrüttende Musik*] e a filosofia metafísica e a preocupação com mil coisas que não me interessavam”. Carta a Malwida von Meysenbug de 1 de julho de 1877 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1877, 630). O adjetivo *nervenzerrüttende* expressa a ideia de irritação nervosa.

esses elementos, que antes eram centrais em sua filosofia, seu principal objetivo é desvencilhar seu pensamento de qualquer base metafísica¹⁰⁶. Ele deveria eliminar todo elo que ainda o ligasse às formulações schopenhaurianas e wagnerianas. O foco era a construção de um modo de pensar autêntico. Para isso, foi preciso se distanciar dos concertos e repensar sua relação com tudo que o vinculava à antiga forma de pensar, inclusive Beethoven.

Aliás, entendemos Beethoven como um personagem central nesse *vir-a-ser* filosófico que é o pensamento nietzschiano. Sem dúvida ele é um dos compositores mais venerados por Nietzsche. Contudo, no que diz respeito ao curso da cultura ocidental moderna, simboliza a ruptura com o classicismo de Haydn e Mozart que acaba por culminar no romantismo. Por isso ele é “ressignificado” a todo o momento: se em 1874 “Beethoven é infinitamente superior a Goethe”¹⁰⁷, então, em 1882, Goethe é pintado como superior a Beethoven¹⁰⁸. Em um momento, Beethoven aparece como romântico ao lado de Wagner¹⁰⁹, em outro Nietzsche considera uma blasfêmia colocá-los lado a lado¹¹⁰.

Ainda que o papel de Beethoven possa parecer um tanto ambíguo no decorrer do pensamento nietzschiano, baixo a muitos elogios e reprovações, devemos enfatizar que, no seu processo de avaliação da cultura e, por conseguinte, na sua formulação da *fisiologia da arte*, prevalece a imagem de Beethoven como romântico, mesmo que este efetivamente nunca tenha feito parte do movimento que foi o romantismo histórico. Nietzsche, em uma extensa anotação escrita para compor o seu livro nunca publicado sobre a *fisiologia da arte* escreve o seguinte:

Eu não sou o suficientemente feliz, o suficiente saudável para toda essa música romântica (incluindo Beethoven). O que necessito é uma música em que se faça esquecer o sofrimento: em que a vida animal se sinta divinizada e festeje seu triunfo; com a que se queira bailar; (...) Alegria a vida com ritmos *leves*, ousados, autoconfiantes e exuberantes, dourar a

¹⁰⁶ “Quando escrever suas cartas sobre música utilize o menos possível expressões metafísicas schopenhaurianas; eu acredito – Perdão! Creio que sei – que é falsa, e que todos os escritos que estão impressos com ela serão incompreensíveis” Carta a Carl Fuchs de 29 de julho de 1877 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D’Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1877, 640).

¹⁰⁷ Fragmento póstumo de 1874 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 32 [83].

¹⁰⁸ Cf. *Idem*. *Gaia ciência*, §123. Também em Fragmento póstumo de 1880: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 7 [195].

¹⁰⁹ Cf. Fragmento póstumo de 1888 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 14 [61].

¹¹⁰ Cf. NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. “Prólogo”.

vida com harmonias *douradas*, ternas e amáveis – isso eu retiro de todas as músicas. No fundo, alguns compassos são suficientes para mim.¹¹¹

A música romântica havia se tornado insuportável para Nietzsche, sobretudo Wagner. Além da temática ascético-religiosa das últimas peças, a melodia e o ritmo exagerados afetavam-no negativamente, ofendiam o seu sistema nervoso já fragilizado. Isso porque o crivo de avaliação da arte passou a ser fundamentalmente o corpo, “são julgamentos fisiológicos, não estéticos: apenas – não tenho mais estética!”¹¹². Por este ângulo, Beethoven – “um homem alto e pobre, surdo, apaixonado, desconhecido e filósofo, cuja música está cheia de sonhos gigantescos ou dolorosos” também não se adequava. Nietzsche almejava uma música “não-alemã”, ou seja, sensível, meridional, serena. Portanto, por um tempo optou pelo silêncio.

A música ainda era uma ponte que, invariavelmente, o levava às decepções do passado. Por um tempo Nietzsche viveu afastado dela¹¹³, mas apenas por um período: ele encontrará em outros compositores, sobretudo em Bizet, o deleite estético.

Em suas obras tardias a música reassumirá o seu protagonismo, principalmente em *Assim falou Zaratustra*. Aliás, não é somente as musas que voltam a cantar, a *embriaguez* e o próprio *gênio* reassumirão um importante papel na estética nietzschiana. Também Dioniso – como na lenda do deus menino que, depois de dilacerado, renasce do próprio coraçãozinho – ressurgirá elevado na obra de Nietzsche, agora na forma do *pessimismo dionisíaco* e do *gênio do coração*.

Poslúdio – Uma ponderação final

As análises da relação de Nietzsche e seu antigo mestre, para terem o cunho de seriedade, nunca devem partir de um viés exclusivamente psicoafetivo, como uma questão de mero ressentimento; por exemplo. Richard Wagner é, na verdade, assim como Sócrates e Eurípides, outro símbolo que permite ao filósofo pensar e avaliar a cultura moderna. E assim será igualmente com o mestre da *Nona Sinfonia*; ele converte-se do mesmo modo em um símbolo de complexa significação. Beethoven é, no imaginário nietzschiano, o maior representante da arte alemã, mas também figura da transição em direção para o que de pior a Alemanha, enquanto a expressão da cultura

¹¹¹ Fragmento póstumo de 1888 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 14 [61].

¹¹² Fragmento póstumo de 1888 em: NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.). 14 [61].

¹¹³ “Quanto a mim, vivo bastante distante da música em geral – assim deve ser”. Carta ao amigo Gustav Krug em Bonn de 6 de janeiro de 1879. (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007).

moderna, traduz: romantismo, moralismo, nacionalismo, enfraquecimento dos instintos, massificação, enfim, a superficialidade na arte.

É claro que a convivência real com a família Wagner, naqueles que foram os anos mais felizes de Nietzsche¹¹⁴, faz desse símbolo algo muito mais significativo. As críticas ao compositor possuem, portanto, inúmeros desdobramentos: elas vão desde questões estético-musicais a problemas ético-políticos, além é claro, de evidenciar a degeneração cultural das sociedades ocidentais modernas: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima”¹¹⁵. Ademais, podemos dizer que Wagner-símbolo feriu mais Nietzsche que o compositor mesmo. Wagner-homem, era para Nietzsche um mestre, uma referência, tal como fora Ritschl. Este último também decepcionou profundamente Nietzsche, mas não se tornou alvo de censura filosófica. Já Wagner-símbolo, era a esperança de renovação da cultura; a expectativa invernal de um novo sol e uma nova aurora, suas músicas soavam, para o jovem pupilo, como os ditirambos de Dioniso. Ver Wagner em Bayreuth “ornado de virtudes alemãs”¹¹⁶, foi o mesmo que ver todos os seus projetos, sonhos e esperanças se consumirem como *Valhalla*.

¹¹⁴ “Com Richard Wagner e com a senhora Cosima Wagner eu estive unido em profunda confiança e íntima harmonia por alguns anos que pertencem aos mais valiosos de minha vida. Se eu agora sou um dos oponentes do movimento wagneriano, então, como é evidente, não é por motivos mesquinhos”. Carta de Nietzsche a Karl Knortz de 21 de junho de 1888 (NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. BVN-1888, 1050).

¹¹⁵ NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. “Prólogo”.

¹¹⁶ Cf. NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano In: NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c. §2.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, C. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Primeira linha, 1999.
- CAZNOK, Y. B.; NAFFAH NETO, A. Ouvir Wagner, ecos nietzschianos. São Paulo: Musa, 2000.
- DIAS, R. M. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso, 2005.
- MILLINGTON, B. (org.). *Wagner: um compêndio*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio; Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. O caso Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- NIETZSCHE, F. Nietzsche contra Wagner. In: NIETZSCHE, F. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- NIETZSCHE, F. Schopenhauer como educador. In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre Educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004b.
- NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinesio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*. Tradução de Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2006-2010. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 v.).
- NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>. Acesso em: 29 set. 2020.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008b.
- NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano In: NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2008d.
- NIETZSCHE, F. Terceira dissertação. In: NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008e.
- NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

WAGNER, R. *My life*. New York: Dodd, Mead and Company, 1911. (v. 1).

WAGNER, R. *Opera and drama*. Tradução de William Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Recebido em 31.06.2020.

Aceito para publicação em 16.07.2020.

© 2020 Micael Rosa Silva. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).