



## Esperança e resignação em Wagner: interpretação de uma sentença de *O caso Wagner*, de Nietzsche

Márcio Benchimol<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse trabalho é uma tentativa de interpretar uma afirmação feita por Nietzsche em seu livro *O caso Wagner*, na qual ele sugere que Schopenhauer, como o filósofo da *décadence*, revelou Wagner, como o artista da *décadence*, a si mesmo. A tentativa passa por uma comparação entre dois momentos do pensamento de Wagner sobre a música e, em particular, sobre sua própria música. O primeiro momento é representado por seu texto *A arte e a revolução*, de 1849, enquanto o segundo é representado por seu *Festschrift* Beethoven, de 1871.

**Palavras chave:** Wagner; Nietzsche; Schopenhauer; música; revolução

**Abstract:** This paper is an attempt to interpret a statement made by Nietzsche in his book *The case Wagner*, in which the author suggests that Schopenhauer, as the philosopher of *décadence*, had revealed Wagner, as the artist of *décadence*, to himself. The attempt is made by means of a comparison between two moments of Wagner's thinking about music, and, in particular, about his own music. The first moment is represented by his text *The art and the revolution*, from 1849, and the second by the *Festschrift* Beethoven, from 1871.

**Keywords:** Wagner; Nietzsche; Schopenhauer; music; revolution

---

<sup>1</sup> Professor de filosofia na Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp. E-mail para contato: benchimolbarros@gmail.com

Com *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se dá a conhecer pelo grande público ou, pelo menos, por um público bem maior que o seu costumeiro. Não é seu primeiro texto publicado, mas é o primeiro cujos efeitos se fazem sentir significativamente para além do exíguo círculo dos iniciados na ciência filológica. Esse caráter de *début* público, porém, não impede o autor de se imaginar como se estivesse escrevendo para uma única pessoa. Pelo menos é isso que nos sugere seu famoso *Prefácio a Richard Wagner*. Seria então a obra como que a exposição pública de um diálogo íntimo que o autor pretende desenvolver com aquele a quem é dedicada<sup>2</sup>. E esse diálogo, se nos é sugerido, teria sido encetado pelo próprio Wagner, nomeadamente com o seu escrito *Beethoven*, ensaio comemorativo do centenário de nascimento do mestre de Bonn: “Haveis de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplêndido *Festschrift* (Escrito comemorativo) sobre Beethoven, isto é, em meio aos terrores e sublimidades da guerra que acabava de irromper”<sup>3</sup>. Logo após essa alusão à Guerra Franco-Prussiana, Nietzsche procura defender-se de maneira antecipada da possível acusação de insensibilidade ou indiferença para com os destinos da nação alemã. Enganar-se-iam, argumenta ele, aqueles que estranhassem o seu ocupar-se com assuntos tão remotos no tempo e no espaço, em meio a cenário político-social e cultural tão conturbado e preocupante quanto aquele em que se vivia no início da década de 1870: justamente nessa ocupação, argumenta, se haveria de mostrar o quão profundamente estaria a defrontar-se com um “problema seriamente alemão” de seu tempo, que por ele é situado “no centro das esperanças alemãs”.

Não deixa de ser estranho falar de “esperanças” a um convicto e declarado schopenhaueriano, tal como Wagner mesmo se assume no seu *Beethoven*, especialmente no sentido em que Nietzsche emprega esse termo, no sentido da esperança de um povo, de uma esperança histórica de um futuro emancipador. Neste sentido, a esperança é a representação da possibilidade de um futuro coletivo melhor do que o presente. Ela é o que move o pensar *extemporâneo*, no qual a crítica do presente se dá “em favor de um tempo vindouro”<sup>4</sup>. Tais representações estão em

<sup>2</sup> “(...) represento-me o instante em que vós, meu mui venerado amigo, recebereis este ensaio: como, talvez após um passeio vespertino pela neve hiberna, vós haveis de fitar o Prometeu desagrilhado no frontispício, ler o meu nome e imediatamente ficar convencido de que, seja o que for aquilo que se encontrar neste escrito, o autor tem certamente algo de sério e urgente a dizer, outrossim que, em tudo quanto ideou, conversava convosco como se estivesseis presente e só devesse escrever coisas que correspondessem a essa presença” (NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 25).

<sup>3</sup> NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 25.

<sup>4</sup> “(...) eu não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossos dias, senão o de intervir extemporaneamente, isto é, contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura” (NIETZSCHE, F. *Sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017. p. 31).

aberta contradição com a doutrina schopenhaueriana, segundo a qual a própria ideia de um futuro melhor é absurda e ilusória: é impossível melhorar o mundo porque sua essência é eterna e imutável; e mais: eterna e incorrigivelmente corrupta. Tampouco se deveria ter ilusões quanto a qualquer possível melhoramento ou aperfeiçoamento do ser humano: considerado em seu conjunto, o homem é hoje aquilo que sempre foi e continuará sempre a ser. Seu caráter mais íntimo é exatamente como a essência do mundo, eterno e eternamente corrupto. As gerações se sucedem em vertiginoso torvelinho sem que com isso o mundo, o homem e as relações entre eles se aperfeiçoem ou mesmo se transformem no essencial. Neste cenário, a única esperança é, paradoxalmente, o abandono de toda esperança, seu reconhecimento como vã ilusão. A única emancipação possível é a oferecida pela resignação. Coerentemente, o *Beethoven* de Wagner não aponta para nenhuma emancipação real da humanidade ou do povo alemão. Decerto são decantadas as virtudes alemãs, é exaltado o gênio alemão e louvada a excelência e profundidade da arte alemã, especialmente no terreno da música. Mas tudo isso só é valorizado na medida em que dá testemunho de um caráter particularmente inclinado à resignação tal como a recomenda Schopenhauer, ao reconhecimento profundo da vanidade de todo esforço humano, a retrair-se em um mundo puramente espiritual que nada tem a ver com o prosaico mundo em que os homens levam sua vida agitada e inútil. Tampouco transparece ali qualquer traço daquela esperança que particularmente anima *O nascimento da tragédia*, a do auspicioso ressurgimento da cultura trágica na Alemanha, surgimento esse que Nietzsche desejaria ver como efeito futuro da própria arte wagneriana. À sua arte, Wagner atribui, em *Beethoven*, um significado e um efeito mais próximos daqueles que Schopenhauer (e não Nietzsche) atribui à arte trágica. Esta é, para o autor de *O mundo como vontade e representação*, a mais elevada das formas de arte porque é a que mais efetiva e seguramente encaminha o espírito à negação da *Vontade de vida*, à resignação metafísica. É nesse sentido que *Beethoven* compara o estado de encantamento musical do compositor com o do santo inspirado e afirma estar a música para as outras artes como a religião está para a Igreja<sup>5</sup>.

Que sentido, repito, haveria em falar das *esperanças alemãs* a tal interlocutor? Teria Nietzsche compreendido mal o sentido da adesão de Wagner ao schopenhauerianismo? Ou talvez o tenha compreendido demasiado bem? Ou ainda: talvez seu interlocutor não seja exatamente, ou pelo menos não apenas, esse Wagner schopenhaueriano de 1871. Quiçá esteja também se dirigindo a um outro Wagner?

---

<sup>5</sup> “Pois sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a *religião* para a *igreja*” (WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 26).

Tão enigmáticas indagações têm apenas o objetivo de preparar o terreno para uma nova indagação, que surge de uma passagem bem posterior na obra de Nietzsche, a qual também podemos relacionar com o *Beethoven* de Wagner. Refiro-me à afirmação, presente em *O caso Wagner*, de que Schopenhauer, como filósofo da decadência, teria revelado Wagner, o artista da decadência, a si mesmo<sup>6</sup>; ou seja: Schopenhauer teria revelado a verdadeira essência do wagnerianismo ao próprio Wagner; sua conversão ao schopenhauerianismo teria sido na verdade uma tomada de consciência sobre si mesmo e sobre a natureza de sua arte.

A afirmação fecha o quarto capítulo do escrito, no qual Nietzsche, sob o pretexto de narrar “a história do ‘Anel’”, põe em contraste, com a mordacidade que lhe é peculiar, duas fases da vida e pensamento wagnerianos: sua fase madura, schopenhaueriana, e sua fase revolucionária de juventude, marcada pela proximidade às doutrinas socialistas e anarquistas, que finalmente o leva a tomar parte no levante de Dresden em 1848, em companhia de seu amigo e admirador Mikhail Bakunin. Verdadeiras pérolas de sarcasmo e ironia presentes nessas célebres páginas de Nietzsche provavelmente vêm agora à lembrança do leitor. Diz-se ali mais ou menos o seguinte: durante metade de sua vida, Wagner acreditara na revolução *como só um francês poderia acreditar*, teria vislumbrado em seu Siegfried o protótipo do revolucionário que derruba impiedosamente todos os “velhos contratos” a fim de inaugurar a nova era da emancipação humana, ou, como diz Nietzsche, da *redenção* de todos os males. Navegava assim destemido o compositor com os ventos do otimismo quando um inesperado arrecife lhe impede a passagem. Este arrecife era a filosofia de Schopenhauer. A perspectiva otimista revolucionária via-se assim destruída ao chocar-se contra uma visão de mundo contrária. Sem poder escapar aos mórbidos encantos da Circe pessimista, Wagner vê como única saída reinterpretar sua própria obra e traduzir o *Anel do Nibelungo* em schopenhaueriano! Brünnhilde, que deveria acompanhar o crepúsculo final dos deuses com uma ode ao amor livre e à utopia socialista, precisa agora estudar o quarto livro de *O mundo como vontade e representação* e vertê-lo em música etc.

A conclusão que nos parece inevitável é a de que, com a afirmação mencionada, Nietzsche esteja sugerindo que os dois Wagners opostos não seriam assim tão opostos, que por trás do Wagner revolucionário socialista estaria já o Wagner schopenhaueriano pessimista, que seu encontro com a doutrina de Schopenhauer lhe haveria revelado algo como o significado ou o sentido profundo de sua pregressa atividade de agitação política. Poderíamos tentar seguir a trilha desse

---

<sup>6</sup> Cf. NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 18.

suposto reencontro de Wagner consigo mesmo através de Schopenhauer por meio de considerações biográficas ou filosófico-intelectuais. O caminho mais promissor, porém, me parece ser aquele que passa pela música, mesmo porque, lembremos, foi o *músico* da decadência que encontrou a si mesmo através de Schopenhauer. Precisando um pouco mais: não se trata de analisar propriamente o desenvolvimento da música de Wagner, já que essa, a rigor, não se modifica substancialmente após o encontro do compositor com a obra schopenhaueriana. O que, por outro lado, se altera marcadamente são suas ideias sobre a música, a maneira como a concebe filosoficamente e o papel que atribui à própria música em relação à cultura e à história.

E, de fato, é possível identificar dois momentos claramente distintos da filosofia da música wagneriana, um deles marcadamente influenciado por Schopenhauer (embora não se possa afirmar que essa filosofia da música seja genuinamente schopenhaueriana<sup>7</sup>) e outro em que se expressa seu envolvimento juvenil com a prática e o pensamento revolucionários. O momento schopenhaueriano desse trajeto intelectual vem à tona claramente no *Beethoven*, com a já mencionada absorção de certos pontos de vista estéticos de Schopenhauer. Mais adiante nos ocuparemos mais detidamente sobre esse momento. Voltemo-nos primeiramente para o momento revolucionário de sua filosofia da música.

\* \* \*

Esse momento revolucionário se vê expresso paradigmaticamente em um texto escrito no exílio parisiense do compositor em 1849, um ano após os acontecimentos de Dresden. Trata-se do ensaio *A arte e a revolução (Die Kunst und die Revolution)*. Do ponto de vista do papel e significado que Wagner atribui à música e à arte em geral não creio que haja contraste mais acentuado do que aquele que se estabelece entre o *Beethoven* e *A arte e a revolução*. Especialmente no que toca ao tema da esperança o contraste é notável. Pois o texto de 1849 é realmente transbordante de esperança, e se algum escrito wagneriano pode dar razão a Nietzsche quando ele afirma que, antes de seu encontro com Schopenhauer, o compositor navegava olímpicamente com os ventos do otimismo, é precisamente este. Não são modestas as esperanças que ali se expressam. Trata-se nada menos que da emancipação e redenção não somente do povo alemão, mas de toda a humanidade. É de fato este texto, e não o *Beethoven*,

<sup>7</sup> Sobre o tema, tomo a liberdade de modestamente indicar meu artigo: BENCHIMOL BARROS, Márcio. Música como aia da Vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, 2012. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2012000100009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100009). Acesso em: 21 set. 2020.

que nos oferece o antecedente mais imediato para a própria esperança que *O nascimento da tragédia* mais ardentemente expressa, ou seja, a esperança de um ressurgimento da cultura trágica na Alemanha, como superação de um longo processo de degeneração que tem início com o desaparecimento da cultura grega.

Mas observe-se que para Wagner não se tratava simplesmente de uma transformação cultural, já que, segundo as teses defendidas no ensaio, qualquer transformação substancial da cultura ou da arte não seria possível sem uma concomitante transformação da própria sociedade. Pois, para ele, arte e cultura não são outra coisa que efeitos ou reflexos naturais de um estado feliz e sadio da vida do povo, o que implica evidentemente uma bem lograda unidade harmoniosa da sociedade. Assim, a magnífica arte trágica grega deveria ser considerada como emanção espiritual da vida concreta do povo grego e como consequência da harmônica constituição da sociedade grega, sendo também, inversamente, elemento garantidor tanto da integridade dessa vida quanto da continuidade dessa ordenação social. Com o declínio da Antiguidade grega, argumenta o compositor, ter-se-ia iniciado um período de decadência tanto social quanto artística que se estenderia até os seus dias, e cujos produtos finais seriam, por um lado, a moderna sociedade industrial e, por outro, o triunfo absoluto da ópera, considerada forma decaída de arte. Na moderna sociedade industrial e capitalista, a escravidão – que o autor aponta como causa primeira dos problemas que vieram a ocasionar o declínio da cultura grega –, longe de ser superada, era estendida a praticamente toda a humanidade, enquanto que no culto à ópera a arte se degrada à condição de mero divertimento frívolo para as classes endinheiradas. Mas esse quadro estaria com seus dias contados. Em breve, assim se depreende do texto, todo esse processo de degeneração haveria de ser superado pela própria natureza ou, melhor dizendo, por uma força natural capaz de devolver tanto à arte quanto à sociedade a forma genuína com que se manifestaram na Grécia trágica, restabelecendo a unidade intrínseca entre as duas. A essa força natural chama Wagner de *revolução*, a qual, correspondentemente a sua dupla tarefa, possui duas formas de manifestação: primeiramente como revolução social, levada a cabo pelos trabalhadores organizados, mas também como revolução artística, levada a cabo por ele mesmo. Ambas estariam irmanadas pelo objetivo comum de superar a atual situação em que arte e sociedade se encontram.

Mas é preciso notar também que para Wagner a arte, em sua forma genuína, não é exatamente um meio para a emancipação humana, mas a consequência e a expressão dessa emancipação. Como atividade absolutamente livre e prazerosa, a arte se diferencia do *trabalho*, concebido como agir não livre, pois determinado pela necessidade, e que, por isso mesmo, quando se torna forma preponderante e quase

excludente do agir humano, adquire um caráter embrutecedor e escravizante. A arte é aquela atividade na qual a vida, deixando finalmente de ser consumida apenas no afã de perpetuar-se, dá um passo para além do estreito limite traçado pela necessidade e adentra assim o elemento da verdadeira liberdade, único no qual pode crescer e prosperar o genuíno caráter humano. Ela encerra em si, portanto, a essência mesma da vida emancipada que deverá ser vivida por todos os homens na nova sociedade que, por meio da revolução social, deveria surgir da supressão da atual, devendo assim funcionar como uma espécie de farol que indicaria o verdadeiro objetivo que essa revolução deve almejar. Esta função indicadora reveste-se da máxima importância, exatamente porque aqueles que deveriam realizar na prática a transformação da sociedade, os trabalhadores, encontravam-se, já havia séculos, presos à castradora disciplina do *trabalho*, e por isso mesmo alijados de todo fazer artístico, não possuindo assim consciência clara do objetivo de seu próprio movimento. Disso adviria o risco de que, tendo sucesso a revolução social, os trabalhadores viessem a eliminar todas as pretensões artísticas do povo, erigindo o trabalho como única forma sancionada de atividade, com o que seria decretado também o fim de toda possibilidade de qualquer verdadeira emancipação da humanidade. “Exatamente na arte”, diz Wagner,

é que se pode revelar a este impulso social o seu mais nobre significado, e que é possível indicar-lhe sua verdadeira direção. De seu estado de barbárie civilizada, a verdadeira arte apenas se pode elevar à sua dignidade sobre os ombros de nosso grande movimento social: este tem com ela um objetivo comum, e ambos só o podem atingir se o reconhecem em comunhão. Este objetivo é o homem forte e belo: a revolução lhe dá a força, e a arte, a beleza.<sup>8</sup>

Não é só pelo tom engajado, exortativo e entusiástico que *A arte e a revolução* se aproxima de *O nascimento da tragédia*. Chama também a atenção um esquema explicativo básico da história ocidental de que ambos compartilham. Segundo esse esquema, ocuparia a Grécia trágica uma posição de culminância atingida pela humanidade, sendo que ao desaparecimento desse ponto culminante segue-se um longo período de declínio, cuja superação é anunciada otimisticamente para breve, com uma retomada moderna e atualizada da cultura trágica. Uma diferença capital, porém, se verifica no concernente ao processo pelo qual, segundo cada autor, se daria essa retomada. Enquanto Wagner postula que a revolução artística que ele mesmo estava protagonizando deveria ser necessariamente acompanhada pela revolução social, o texto de Nietzsche descarta completamente essa última, não deixando, porém, de defender a necessidade de uma transformação artística e cultural. Apenas

<sup>8</sup> WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. p. 32.

uma vez, e mesmo assim de maneira indireta, *O nascimento da tragédia* se refere ao problema da revolução. Mas a referência, apesar de indireta, é suficientemente eloquente e importante:

Não há nada mais terrível do que uma classe bárbara de escravos que aprendeu a considerar a sua existência como uma injustiça e se dispõe a tirar vingança não apenas por si, mas por todas as gerações. Quem ousará, diante de tais tempestades ameaçadoras, apelar, com ânimo seguro, para as nossas pálidas e extenuadas religiões, as quais degeneraram, em seus fundamentos, em religiões douradas[?].<sup>9</sup>

Em *O Estado grego*, ele expressa diretamente seus receios em relação aos efeitos de uma “sublevação da massa oprimida”, nomeadamente ao “desprezo pela cultura, a veneração pela pobreza de espírito, a aniquilação iconoclástica das pretensões da arte” por parte dos “comunistas e socialistas” (*Kommunisten und Sozialisten*)<sup>10</sup>. Vê-se que, no fundo, Nietzsche compartilha dos temores do Wagner de 1849 sobre uma possível aniquilação da arte e da cultura por uma revolução social violenta capitaneada pelas classes subalternas. Porém, ao contrário do compositor, não se mostra de forma alguma inclinado a acreditar que a violência dos movimentos revolucionários pudesse ser domesticada ou iluminada pela arte, de maneira a não jogar fora também a criança com a água do banho. Podem-se ainda encontrar várias outras passagens nietzschianas da mesma época em que se expressam temores semelhantes, explícita ou implicitamente relacionados à possibilidade da revolução social<sup>11</sup>; e é de grande importância perceber que *O nascimento da tragédia* foi escrito por alguém que se via diante da real possibilidade de uma espécie de cataclisma civilizatório que poderia pôr em sério risco a existência e continuidade da cultura, através de uma destruição violenta da base social que lhe deveria servir de apoio, por um jovem que percebia a aproximação da, para ele, aparentemente “inevitável”<sup>12</sup> revolução, como quem fareja um imenso lençol de pólvora por baixo do solo em que pisa, apenas à espera de uma centelha para fazer tudo voar pelos ares.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 110.

<sup>10</sup> NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. Tomo 1. p. 767-768.

<sup>11</sup> Dois anos depois, por exemplo, ele ainda descreveria a situação político-social europeia nestes termos: “Há ali certamente forças, forças colossais, mas selvagens, originais, além de total e absolutamente impiedosas. Olha-se para elas com temerosa expectativa, como que para um caldeirão em uma cozinha de bruxas; a qualquer momento pode agitar-se e lançar raios, anunciando terríveis acontecimentos. Já há um século que nos preparamos para estremecimentos verdadeiramente fundamentais; e se atualmente a esse profundíssimo impulso moderno a destruir e a explodir se tenta contrapor a força constitutiva do assim chamado Estado nacional, este, na verdade, e ainda por muito tempo, não representa senão um incremento da insegurança e ameaça gerais. (NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. Tomo 1. p. 367...

<sup>12</sup> “Como preservaremos essa arte sem lar até aquele futuro, como represaremos a enchente da revolução, que por toda parte se afigura inevitável...?” (NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. Tomo 1. p. 504).



E o que veio não foi exatamente uma centelha, mas sim um verdadeiro incêndio, a saber, a Comuna de Paris, com seu emblemático e na verdade nunca ocorrido incêndio do Louvre, cuja notícia (falsa) trouxe a Nietzsche a clara percepção da ameaça que pairava sobre a cultura alemã e em geral. A história parecia estar se repetindo, não como farsa, mas como tragédia ainda maior: assim como a revolução popular na França de 1848 fora o estopim gerador da “Primavera dos Povos”, essa nova explosão francesa bem poderia ser o raio portador do fogo final.

Somos assim conduzidos à percepção de que aquele sério problema alemão a que Nietzsche alude no *Prefácio a Richard Wagner* tenha algo a ver com essa sumamente preocupante constelação de fatos, especialmente se levamos em conta o passado do interlocutor com quem se imagina diretamente conversando. Objetar-se-á, talvez, que Nietzsche teria em mente apenas a transformação cultural que esperava surgir da arte wagneriana. Mas se há de convir que qualquer projeto de uma nova cultura seria algo delirantemente sonhador se não previsse também alguma solução para esses graves problemas. Como, porém, resolvê-los sem que a própria cultura se visse drasticamente ameaçada? Uma única saída se me afigura possível: essa solução teria de provir do próprio campo da cultura. Quiçá a cultura trágica a ser inaugurada pela música wagneriana pudesse trazer também em si a solução dos problemas sociais<sup>13</sup>? Mas que motivos teria Nietzsche para acreditar em tal possibilidade? Eis um tema fascinante, mas que não pode sequer ser arranhado aqui. Porém, antes que (com toda razão) se acuse o jovem filósofo de ingenuidade, note-se pelo menos que nisto ele tem um precedente mais que célebre: Schiller, em suas *Cartas estéticas*, também apontou a senda da arte como alternativa ao caminho revolucionário tomado pelos franceses de 1789 como única forma viável e segura de criação da sociedade emancipada. “Mostrarei”, diz ele, “que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”<sup>14</sup>. Já Nietzsche, em janeiro de 1871, escreve: “Objetivo: o schilleriano, significativamente elevado: educação através da arte, conduzida a partir da essência germânica”<sup>15</sup>. A essa “educação através da arte, conduzida a partir da essência germânica” pertenceria certamente a substituição da beleza clássica pelo sublime da arte wagneriana.

<sup>13</sup> Veja-se, por exemplo o Fragmento Póstumo 5, escrito na época de elaboração de *O nascimento da Tragédia*, em que Nietzsche afirma ser a solução para a “questão social” o cultivo das “naturezas trágicas”. Tais naturezas, evidentemente, só podem ser vistas como resultantes do surgimento da *cultura trágica*, que o filósofo imagina como efeito da arte de Wagner (NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. Tomo 1. p. 504).

<sup>14</sup> SCHILLER, S. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 22.

<sup>15</sup> NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. Tomo 1. p. 115.

\* \* \*

Voltemos então à sentença de Nietzsche segundo a qual o filósofo da *décadence*, ou seja, Schopenhauer, teria revelado o artista da *décadence*, Wagner, a si mesmo. Wagner é aqui tomado explicitamente, não como filósofo, mas como músico, e como músico da decadência. Mas teria sido sua proximidade filosófica com Schopenhauer aquilo que o revelou, como músico, a si mesmo. Através de Schopenhauer, teria podido ele ter uma consciência filosófica do significado e essência de seu próprio fazer artístico. Já Schopenhauer é caracterizado como filósofo da decadência porque sua doutrina ética da autonegação da Vontade de vida corresponderia à essência da moral decadente. Nesta, de fato, a vida se volta contra seus próprios fundamentos e os nega, negando assim a si mesma. Mas esta autonegação não é exatamente a causa da *décadence*, e sim o seu efeito, nomeadamente o efeito de um estado empobrecido da vida, no qual esta não se mostra mais capaz de manifestar-se de acordo com sua própria essência. A essa essência pertence fundamentalmente um impulso de autossuperação. A vida é essencialmente um ir além de si mesma, é movimento ascendente, expansivo, no sentido da criação de formas ou possibilidades de vida superiores ou mais abrangentes. Enquanto dá vazão a esse impulso expansivo-criativo, a vida é saudável e ascendente, mas se não pode fazê-lo torna-se doente e decadente, restando-lhe como última saída voltar-se contra si mesma, negando sua própria essência. A consciência de sua impotência transforma-se na maldição lançada contra seus impulsos fundamentais, dando lugar ao anseio pelo repouso final, à vontade do nada, tal como se manifesta não apenas na filosofia de Schopenhauer, mas também nas religiões cristã e hinduísta.

A impotência da vida decadente traduz-se em uma incapacidade para a construção de unidades orgânicas, para a organização e a hierarquização de impulsos vitais ou, como Nietzsche também se expressa nessa época, de centros de *vontade de potência*. Manifesta-se ela então como tendência à atomização, à desagregação, à anarquia. Apoiando-se no *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget, Nietzsche aplica essa concepção de decadência à crítica da música wagneriana:

No momento me deterei apenas na questão do *estilo*. — Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula para fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo — o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade, “liberdade individual”, em termos morais — estendendo à teoria política, “direitos *iguais* para todos”. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas

mais pequenas formações, o resto pobre de vida. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento ou inimizade e caos: uns e outros saltando aos olhos, tanto mais ascendemos nas formas de organização. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postigo, um artefato.<sup>16</sup>

Transparece aqui um dos principais pontos da crítica de Nietzsche a Wagner como compositor, qual seja, sua incapacidade para o orgânico, sua suposta inabilidade para ordenar o material sonoro dando-lhe unidade. A música wagneriana não se deixaria compreender em unidade: esfacela-se em instantes que se sucedem sem que haja uma ligação orgânica entre eles. Tal incapacidade seria a origem da rejeição de Wagner ao conceito de *forma musical* como princípio estruturante do discurso sonoro<sup>17</sup>. Essa rejeição, por sua vez, encontra no *Beethoven* uma justificação estético-filosófica alegadamente baseada em Schopenhauer.

Toda a filosofia da música desenvolvida neste texto se baseia na premissa de que a música demandaria o desenvolvimento de uma estética particular, independente da estética tradicional, cujas principais categorias derivariam da consideração das artes plásticas e visuais, as quais, diferentemente da música, possuiriam uma relação direta e imediata com o mundo fenomênico, seja porque seus produtos seriam eles mesmos objetos espaciais, seja porque se destinariam a reproduzir os objetos desse mundo. A estética musical teria sido historicamente transviada pela ideia de que a música deveria ter “um efeito semelhante ao causado pelas obras da arte plástica (*bildende Kunst*), ou seja, despertar o prazer com as belas formas”<sup>18</sup>. Historicamente, a música teria tentado aproximar-se das artes plásticas “por meio da junção sistemática de suas construções periódicas rítmicas”<sup>19</sup>, o que teria ocasionado tanto sua ilusória comparação com a arquitetura quanto o mencionado desvio da estética musical. Em outra passagem, alude Wagner criticamente à “estruturação periódica arquitetônica” da música à época de Beethoven, a qual se movia através da

repetição banal de frases e floreios, com a exata divisão dos contrastes de forte e suave, com a prescrição receitual de solenes introduções de tantos e tantos compassos, através dos inevitáveis portões das conclusões intermediárias até a reconfortante e ruidosa cadência final.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23.

<sup>17</sup> De maneira sucinta, pode-se definir “forma musical” como um conjunto de características estruturais que dão unidade a uma obra ou trecho musical.

<sup>18</sup> WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. p. 77.

<sup>19</sup> WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. p. 78. Note-se que “período” é um termo técnico que designa um princípio de construção melódica, característico da música do séc. XVIII, que justapõe duas frases de igual extensão (podendo essas também serem divididas em duas semifrases iguais), sendo que a segunda se apresenta como conclusão ou fechamento da “pergunta”, ou “afirmação”, representada pela primeira.

<sup>20</sup> WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. p. 84.

Como se vê, as *belas formas* a que Wagner se refere têm a ver com padrões estruturais como frase, período, repetições, cadência etc., por meio dos quais se procurava dar unidade ao discurso sonoro. Para Wagner, porém, a ênfase que historicamente foi dada a tais elementos denuncia uma tendência espúria não apenas de uma assimilação da música à arquitetura, mas também de relacioná-la artificialmente ao mundo fenomênico. Esse desvio fatal teria origem em um desconhecimento da verdadeira essência da música. Seguindo Schopenhauer, afirma Wagner que a música, em sua essência, não se refere ao mundo dos fenômenos, mas sim àquilo que lhe é o fundamento ontológico, a Vontade, como ímpeto cego que “movimenta o mundo”, já que se manifesta no contraditório ir e vir, aparecer e desaparecer de tudo o que compõe esse mundo, permanecendo dele, porém, apartada e em eterno conflito consigo mesma. É também seguindo Schopenhauer que o *Sobre Beethoven* de Wagner entende a música como cópia da própria Vontade. Na verdade, como já tive oportunidade de observar<sup>21</sup>, Wagner dá um passo além de Schopenhauer, ao afirmar que a música, considerada em sua essência, se situa também para além do mundo do fenômeno, constituindo-se em uma “ideia do mundo” apartada da trama espaçotemporal. Correspondentemente, reconhece Wagner como elemento primordial da música a harmonia, compreendida como puro campo de relações consonantes e dissonantes entre os sons, o qual, no entender do compositor, seria independente não apenas do espaço mas também do tempo. É nesse elemento de puras relações de concórdia e conflito, unidade e multiplicidade que o compositor precisaria imergir a fim de ganhar um vislumbre da essência única do mundo, que afinal coincide com sua própria essência e com a qual pode fundir-se em uma espécie de transe místico-musical. Sua tarefa como compositor é simplesmente a de transmitir esse vislumbre a seus ouvintes, causando-lhes experiência semelhante à sua própria. Isto, porém, lhe coloca um problema: toda transmissão de conteúdos pressupõe um sistema de signos, um *significante*, passível de ser apreendido pelo seu receptor. Tal significante, para que possa ser apreendido sensivelmente, precisa sujeitar-se a alguma das duas formas básicas da sensibilidade que o próprio Schopenhauer, concordando com Kant, identifica como o tempo e o espaço.

Porém, como transmitir um conteúdo que se situa para além da trama espaçotemporal em representações espaciais ou temporais? Tendo como matéria-prima o som, que se manifesta no tempo e não no espaço, compreende-se que a música deva desenvolver-se no tempo, sendo o ritmo o elemento musical por meio do qual ela se apresenta como construção sonora no tempo. Por isso, o compositor lança

---

<sup>21</sup> No já mencionado artigo “Música como aia da Vontade” (ver nota 6).

mão do elemento rítmico como forma de estruturar o discurso sonoro. O ritmo é assim visto como elemento inessencial da música, como mero meio utilizado apenas para dar cabo da tarefa contraditória de dar uma expressão temporal àquilo que em si mesmo está fora do tempo; para comunicar aquilo que o compositor vivenciou na mais íntima profundidade metafísica. Assim sendo, quanto mais um determinado estilo musical se apoia no elemento rítmico, e mais o faz ressaltar, menos apto ele se mostraria a reproduzir ou ocasionar a verdadeira e mais autêntica experiência musical, sendo, portanto, a música de dança, pela necessária ênfase que dá ao ritmo, aquele estilo que mais se afasta da essência e da dignidade da música. Inversamente, os estilos que melhor refletem essa dignidade seriam aqueles em que predomina o elemento harmônico, de tal forma que as estruturas rítmicas se dissimulam, e parâmetros como pulsação e compasso mal se deixam perceber. Esse é o caso, argumenta Wagner, dos antigos corais sacros, em especial a música de Palestrina, que mal nos daria ocasião de perceber qualquer padrão de regularidade temporal, e em que os acordes se sucedem suavemente como matizes de uma mesma “cor fundamental” que vão se sucedendo e surgindo um a partir do outro. É exatamente este tipo de música, em que o elemento harmônico se sobressai a ponto de turvar a percepção da própria passagem do tempo, e no qual se inclui, evidentemente, a própria música de Wagner, aquele que se mostra capaz de induzir no seu ouvinte o mesmo estado beatífico que foi a origem da composição musical, o estado em que são ao máximo distendidos os laços que unem o indivíduo ao mundo fenomênico, fazendo-o então mergulhar em sua pura interioridade anterior a espaço e tempo, na qual sua própria individualidade se dissolve em místico sentimento de unidade com o todo.

Não é difícil perceber os pontos de contato entre essa concepção sobre o efeito da verdadeira música e a apresentação que *O nascimento da tragédia* faz do dionisismo grego, na qual a excitação musical tem o efeito de dissolver os limites do eu, dando lugar ao místico sentimento de unidade com o todo da natureza. Mas é preciso também atentar para um elemento em razão do qual essa concepção nietzschiana do dionisismo grego se distingue marcadamente das ideias de *Beethoven* acerca da essência verdadeira da música: o dionisismo grego está sempre relacionado e vinculado à dança. De fato, desde suas primeiras manifestações ao final da era homérica, o dionisismo grego, para Nietzsche, está conectado à dança, dela não se separando nem mesmo nas mais elevadas culminâncias da arte trágica. Pertenceria, portanto, à essência da experiência musical o expressar-se mediante os movimentos corporais ritmados do corpo na dança, os quais, poderíamos supor, deveriam desempenhar importante papel na própria constituição do êxtase dionisíaco.

Esse mesmo traço essencial da experiência musical é também claramente enfatizado na reflexão do Nietzsche maduro sobre a música, bem como em sua crítica a Wagner. Entre o final de 1886 e início de 1887, por exemplo, escreve ele:

Eu preciso de música com a qual se possa esquecer o sofrimento; com a qual a vida animal triunfa e se sente divinizada; com a qual temos vontade de dançar... Wagner tornou-se, de cabo a rabo, impossível para mim, porque ele não sabe andar, pra não falar em dançar.<sup>22</sup>

E é também esse ponto de vista que se vê reiterado em *O caso Wagner*. Neste texto, contrariamente ao que ocorre em *O nascimento da tragédia*, a dança não é considerada como meio para a produção de qualquer estado extático de dissolução dos limites do indivíduo, muito pelo contrário. Há ali, antes, uma clara crítica à pretensão de Wagner de produzir, mediante a potência avassaladora do som, o completo arrebatamento do ouvinte, que assim experimentaria diretamente “a mais íntima essência da religião”<sup>23</sup>. A música de Wagner é criticada justamente por não se dirigir a um sujeito capaz de apreciá-la ou vivenciá-la de alguma forma, dedicando-se a *agir* sobre o indivíduo, que assim se torna um mero receptor passivo incapaz de qualquer comportamento autônomo.

A música de Wagner não é decadente apenas por não se constituir como organismo, esfacelando-se em instantes desconectados, mas também porque é buscada pelo homem decadente, da mesma forma como o doente que busca não aquilo que o cura, mas exatamente aquilo que acelera e aprofunda a ruína. Pois a ruína do homem decadente é justamente sua renúncia a constituir-se como sujeito, como indivíduo. Ele é, em essência, o não-indivíduo, o homem da massa, que emprega todas as suas energias e deposita todas as suas esperanças em tornar-se igual e homogêneo em relação à massa, combatendo em si mesmo todo impulso à formação individual e rejeitando o mandamento ético expresso pela terceira extemporânea: “Temos de assumir perante nós mesmos a responsabilidade por nossa existência, assim sendo, queremos agir como os verdadeiros timoneiros desta vida”<sup>24</sup>. O homem decadente é, assim, o contrário do *homem da cultura* (*Kultur Mensch*). Neste último se manifesta com máximo vigor aquele mesmo impulso básico de autossuperação que caracteriza já os níveis mais elementares da vida orgânica. Nos altos cumes da vida cultural, o *homem da cultura*, como grande individualidade criadora, se afirma como forma de vida absolutamente original, descortinando assim campos de possibilidades inusitados e auspiciosos para a existência humana. Neste

<sup>22</sup> NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. tomo 12. p. 285.

<sup>23</sup> WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 80.

<sup>24</sup> NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980. Tomo 1. p. 339.

nível, portanto, a *décadence* se mostra como progressiva impossibilidade de surgimento do *Kultur Mensch* e, portanto, como virtual fim da cultura, entendida esta justamente como meio possibilitador do desenvolvimento da grande individualidade.

Ora, a experiência estética, como atividade livre, espontânea e prazerosa, sempre foi vista na tradição ocidental como fator importante na constituição da individualidade, na medida mesmo em que pressupõe um sujeito autônomo fruidor, apreciador e ajuizante da obra de arte. Mas o que o wagneriano encontraria na arte de Wagner seria precisamente o contrário, a saber: a impossibilidade do ajuizar, do apreciar e mesmo do fruir. Nela, ele buscaria a reprodução da passividade que caracterizaria sua vida como um todo, a aniquilação final de qualquer impulso remanescente em direção à sua autoconstituição como indivíduo. O êxtase wagneriano não significaria o encontro da unidade entre os homens e deles com a natureza, mas sim sua igualação enquanto não indivíduos meramente passivos. Evidentemente, isso tem a ver com o abandono da *forma musical*, que torna impossível qualquer tipo de apreensão estética da música que vá além de cada instante individual. Incapaz de apreender o todo, o ouvinte é entregue ao instante, e no instante não tem ele nenhuma defesa contra a violência da ação fisiológica do som.

Seria errôneo, porém, supor que Nietzsche critique Wagner a partir de uma defesa da forma musical segundo seu conceito tradicional. Não defende ele a submissão do discurso sonoro a qualquer estrutura preexistente, abstratamente concebida, e está muitíssimo longe de tentar fazer valer contra Wagner a famosa *forma-sonata*. O segundo posfácio de *O caso Wagner* está aí para demonstrar quão pouca fé Nietzsche deposita no cultivo das grandes formas como maneira de deter a *décadence* musical. Expressamente, ele rejeita a corrente contraposição de Brahms, suposto advogado máximo do formalismo na música, a Wagner. O apego brahmsiano à forma seria na verdade um último recurso em uma luta inglória. A forma não seria capaz de deter a *décadence*, pois esta é inexorável. A música daqueles que defendem as grandes formas tradicionais também seria decadente, e estaria apenas alguns passos atrás da de Wagner, na qual a *décadence* se expressa em sua última e mais extrema consequência, como um desaguadouro final em que toda a música do Ocidente haveria um dia de desembocar. Em *O caso Wagner*, como sabemos, não é Brahms que Nietzsche contrapõe ao autor de *Parsifal*, e sim Bizet, com sua *Carmen*. E não é coincidência que a característica da música de *Carmen* que o filósofo mais insistentemente faça ressaltar seja sua ligação intrínseca com a dança. Exatamente aquele tipo de música que o *Beethoven* aponta como a mais baixa e mais distante da verdadeira essência da música é aquela em que Nietzsche vê reluzir uma última esperança contra o destino da *décadence*. À música exangue e descarnada de uma

civilização antiga e alquebrada sob o peso da história, Nietzsche opõe a limpidez, claridade e sensualidade da música andaluza, da música que se enraíza na vida mesma de um povo e onde ainda vicejam todas as suas seivas originais. Ao contrário da de Wagner, essa música, diz Nietzsche, *organiza*, mas o que lhe dá unidade e coesão não é nenhuma estrutura abstrata à qual ela se adegue, mas sim a irresistível coerência do ritmo da dança, à qual o corpo responde muito mais rápida e profundamente do que o espírito. Na música de Bizet, se renova aquele antiquíssimo encantamento, já explorado por Nietzsche em suas considerações sobre o dionisismo grego, em que o corpo se deixa penetrar pelo som e o som passa a dirigir as suas manifestações vitais. Importante notar que em um caso e no outro as considerações de Nietzsche apontam para uma íntima relação entre música e sensualidade. Tanto na dança dionisíaca grega quanto na dança mourisca e cigana se expressa a mesma “onipotência sexual da natureza”<sup>25</sup>; tanto uma quanto a outra provêm do mesmo impulso pelo qual a vida mesma se perpetua e se afirma; são, no fundo, a tradução estética desse impulso, ou, como talvez se queira dizer, sua sublimação.

Por sua relação imediata com o corpo e, por meio do corpo, com as pulsões mais fundamentais da vida, a música de dança aponta para a direção oposta àquela que é apontada pela música decadente. Nela, a vitalidade originária da vida se transmite ao corpo, mas não só ao corpo! Veja-se, por exemplo, a descrição que o próprio Nietzsche faz de suas experiências com a *Carmen*, no primeiro capítulo de *O caso Wagner*. Facilmente se percebe que ali não se descrevem as atitudes do frequentador tradicional de concertos, do mero ouvinte da assim chamada *música absoluta*. Contrariamente ao wagneriano, como também ao entusiasta dionisíaco, esse ouvinte preserva sua subjetividade, mas o que a resguarda não é a apreensão intelectual da *forma*, e sim a imersão espontânea e prazerosa no decurso sonoro. Tendo em vista as condições impostas pela audição operística, é evidente que essa imersão não se pode dar da mesma maneira como ocorria com o dançarino dionisíaco. A dança, em sentido estrito, permanece circunscrita ao palco. Mas isso não impede a dança do espírito, não impede que a mobilidade, negada ao corpo, se transmita ao intelecto e se transforme em mobilidade e liberdade do pensamento, que, indo além do “céu cinzento das abstrações”, encontra, sem mesmo as ter conscientemente buscado, as suas “verdades para os pés”: “Já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? dá asas ao pensamento? que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico?”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 57.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 12.



No mesmo ano da publicação de *O caso Wagner*, faz Nietzsche uma anotação intitulada “Sobre o efeito da música de Wagner”, em que se lê:

Uma música com a qual não se pode respirar seguindo o compasso é doentia. Quando a música se aproxima com uma jovial divindade e certeza, até nossos músculos celebram uma festa. Por que será, exatamente, que a música de Wagner me despotencializa, me desperta uma inquietude fisiológica, que finalmente se manifesta em um leve transpirar? (...) É preciso estabelecer que toda a arte que tem contra si a fisiologia é uma arte refutada (...). A música de Wagner pode ser fisiologicamente refutada.<sup>27</sup>

A música de Wagner pode ser fisiologicamente refutada porque ela se volta contra seu próprio fundamento fisiológico, contra sua base vital, o que se expressa em sua rejeição da dança. Realiza assim ela, no terreno da música, aquilo mesmo que a filosofia schopenhaueriana, a religião hindu ou a moral cristã realizam em relação à vida, ou seja, a negação de suas mais profundas bases naturais e instintivas. E dessa negação resulta historicamente, por um lado, a atomização e a desagregação do discurso musical e, por outro, a anulação de toda espontaneidade e autonomia do ouvinte, o qual, abandonando toda possibilidade do livre mover-se de corpo e espírito, resigna-se finalmente a reagir aos poderosos estímulos sonoros, com o que não apenas sua unidade subjetiva, mas também sua diferença e particularidade em relação a todos os outros ouvintes, é anulada. A música de Wagner mostrar-se-ia, portanto, perfeitamente adequada a uma cultura e sociedade decadentes, nas quais a vida humana, apartada de suas mais poderosas fontes originais, se vê reduzida ao nível mais baixo possível de vitalidade e vigor, não possuindo outra meta além do preservar-se e reproduzir-se tal como é, e em que a opressiva exigência de igualdade inibe já em germe todo impulso à constituição do indivíduo, no sentido pleno do termo.

\* \* \*

Com essas considerações chegamos mais próximo de uma interpretação da afirmação nietzschiana segundo a qual Schopenhauer revelou Wagner a si mesmo. Está claro que Wagner aqui é considerado especificamente como músico; e especialmente neste sentido uma observação biográfica, também já feita aqui, se impõe: o músico Wagner não se modificou substancialmente desde a redação de *Arte e a revolução*, até o surgimento do *Beethoven*, e mesmo nos anos seguintes. Assim, a mesma música que ele, naquele escrito de juventude, compreende como profundamente irmanada, por um objetivo comum, com os movimentos sociais da década de 1840 é também aquela que o *Beethoven* nos apresenta como tradução ou

<sup>27</sup> NIETZSCHE, F. Kritische Studienausgabe. Berlin: De Gruyter, 1980. tomo 13. p. 471.

explicitação sonora da filosofia de Schopenhauer. O que mudou, portanto, não foi a música, mas sim a interpretação que Wagner faz dessa música quanto a seu significado.

Nas movimentações revolucionárias, tanto da década de 1840 como de seu próprio tempo, viu o jovem Nietzsche o sumo perigo, o manifestar-se de uma força destrutiva capaz de solapar completamente todas as condições de existência humana enquanto tal. A revolução seria a força realmente capaz de negar essa existência, não em termos filosófico-intelectuais ou religiosos, mas no sentido da negação prática das condições concretas da cultura e sociedade humanas. Wagner, como sabemos, não tinha a mesma opinião, mas tampouco deixou de temer as consequências da revolução, caso não iluminada pela arte, e viu sua própria arte como revelação do sentido da revolução, e como força capaz de conter a violência revolucionária dentro de limites compatíveis com a continuidade da vida e cultura humanas. Mas, para o Nietzsche maduro, essa contenção seria apenas um desvio para alcançar o mesmo objetivo por um caminho diverso. Wagner não estaria totalmente errado em conceber uma unidade de objetivos entre sua arte e a revolução: ambas apontariam para a mesma direção, ou seja, a negação da cultura e a consequente estagnação da vida, com a diferença de que em Wagner essa negação não se consumaria como violenta destruição das condições materiais de existência da cultura, mas sim como eliminação do *homem da cultura* (*Kultur Mensch*) como máxima expressão da individualidade. O jovem Wagner temeu que a vitória da revolução, se desassistida de sua arte, significasse o fim da cultura, mas a cultura que haveria de surgir a partir da predominância dessa arte estaria, para o Nietzsche maduro, em perfeita consonância com uma sociedade que erige como norma do agir humano a heteronomia castradora do *trabalho*, e não a espontaneidade da *arte*. Lembremos que, naquele mesmo trecho de *O caso Wagner* em que descreve a *décadence* artística como tendência à atomização e à perda de vitalidade do todo, Nietzsche expõe o significado político dessa tendência. Nesse plano, diz ele, essa tendência traduz-se na exigência de *direitos iguais para todos*. Com essa expressão, quer Nietzsche atingir não exatamente as tendências democráticas, mas principalmente o anseio pelo socialismo, que ele interpreta como anseio ao estado de máxima entropia e anarquia da sociedade humana, no qual, para utilizar as palavras de *Assim falou Zaratustra*, o *último homem* vive sua vida segura, porém empobrecida, na qual finalmente é *inventada a felicidade* sobre a Terra, a qual é paga ao preço da renúncia à plenitude da vida e especialmente de seu mais fundo impulso, que é ultrapassar criativamente a si mesma.

Em sua juventude, Wagner teria corretamente visto em seu Drama Musical a única forma artística adequada à sociedade igualitária que haveria de surgir da revolução, mas interpretando seu próprio anseio pela estagnação da vida sob o signo da esperança. Sob a influência de Feuerbach e de outras leituras socialistas, ele vê então a revolução como resultado de um movimento ascendente da história, em que a humanidade arranca da mais profunda e ignominiosa inaturalidade em direção a uma nova era de emancipação e realização humana, a uma nova aurora promissora em que o mesmo sol que iluminara a Grécia trágica brilharia ainda com mais intensidade, propiciando à modernidade o surgimento de seus novos Ésquilos, Sófocles, Heráclitos e Empédocles. Apenas seu encontro com o duro arrecife da filosofia schopenhaueriana o teria feito perceber a total incongruência entre sua arte e tais representações. Despe-a então das velhas fantasias que ele mesmo havia projetado sobre seu corpo e a contempla em sua crua nudez, não mais como mensageira da esperança, mas como pregadora da resignação, não mais como anseio por uma nova aurora, mas como vontade de nada e de fim. Wagner havia imaginado estar, com sua arte, revelando à revolução seu verdadeiro sentido. Mas foi Schopenhauer quem afinal revelou a ele mesmo o significado dessa arte.

### Referências bibliográficas

NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1980.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, F. *Sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

SCHILLER, S. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Recebido em 04.08.2020.

Aceito para publicação em 12.09.2020.

© 2020 Márcio Benchimol. 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](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR) ).