



Oswaldo Giacoia Junior¹

Arte e Política na obra de Friedrich Nietzsche

O presente texto representa uma modesta homenagem a um grande amigo e notável esteta, Celso Fernando Favaretto, e nele tento elaborar uma reflexão sobre arte e política com base no pensamento de Nietzsche. Suas raízes – ao menos em intenção originária – remontam a meados dos anos 1970, quando Celso e eu discutíamos as relações entre arte, cultura e política, com vistas especialmente voltadas para os movimentos artísticos que impactavam a sociedade brasileira daquele momento histórico. Já então Celso se ocupava com Hélio Oiticica e Lygia Clark, além, é evidente, da *tropicália* e seus desdobramentos, mas as questões e inquietações em que então nos empenhávamos só se transformaram em suas publicações, de parte do Celso, muitos anos depois.

O problema fundamental consistia, para nós, na relação entre a arte e a vida, a cultura e a política. As discussões com o Celso e as reflexões que elas mobilizavam eram sempre as mais ricas, eletrizantes, alimentadas pela generosidade das contribuições que Celso prodigamente oferecia, e que eu tentava elaborar a partir da filosofia de Nietzsche – recorrendo ao perspectivismo de Nietzsche para ajudar a pensar, na realidade que era a nossa, a imbricação entre arte, cultura e sociedade brasileira.

Passados mais de quarenta anos, deparo-me com textos de Celso que evocam a atmosfera espiritual daquele tempo, o calor e a vivacidade de nossas discussões. Textos como este, por exemplo:

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: ogiacoia@hotmail.com.

Nas artes e nos comportamentos, com repercussões em atitudes políticas, esta vasta experiência [o corpo como personagem conceitual e de ações na arte brasileira, OGJ.] teve nos anos 1967-68 o seu ponto de definição – principalmente junto ao que ocorreu no teatro, no cinema, na música popular – e nos anos seguintes adquiriu outras figurações, inclusive com desdobramentos originais a partir de 1969, como o que surgiu sob o signo da experiência contracultural, da ‘nova consciência’ ou da ‘nova sensibilidade’ em que as palavras-signos *desbunde* e *curtição* funcionavam como emblemas de uma vida liberada sob o signo da disponibilidade e do prazer, livre das constrações da razão ocidental – na política, na cultura, nos comportamentos, nos corpos. Esta nova situação, artística e cultural, foi se formando nos rastros dos acontecimentos detonados pelas práticas tropicalistas, amplificada pela circulação de informações que chegavam ao país, referidas às experiências do *underground* e pela divulgação de autores erigidos em referência dos novos comportamentos.²

Este texto traz-me à memória que, agora como lá atrás, não era possível aprofundar nosso diálogo sem pensar na importância conferida ao corpo em Nietzsche, na centralidade que assume em sua filosofia, tanto no que respeita à estética quanto à sua crítica da religião, da moralidade, da educação e da política.

Mais imperiosamente retorna-me à memória o problema da criação, em particular da criação em filosofia. E aqui cabe lembrar – sempre em companhia do Celso – da sentença de Oiticica: criar “não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”.³ Já era claro para nós naquela época – e Celso o retoma agora – que havia uma espécie de pré-história nesta concepção da arte como transformação e transfiguração do valor das coisas, como um processo de recriação que promove um trânsito permanente do si ao outro – uma linhagem cultural que remetia aos movimentos de formação da modernidade cultural brasileira, ao modernismo, a Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e, por via deste último, incontornavelmente a

² As citações enviam a um texto que serviu de base para uma conferência proferida por Celso Fernando Favareto com o título **Ativar o ambiente: a arte como acontecimento**. Nele, Celso esclarece que a conferência retoma e modifica formulações publicadas nos seguintes veículos: “Incorporação” – revista digital *Trama Interdisciplinar* da Universidade Presbiteriana Mackenzie - v. 5, n.1, p. 6. São Paulo, 2014; “Incorporação: corpo e política nos anos 60-70”. FREITAS, A. et al (orgs.). *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 163-177. As passagens citadas por mim encontram-se, no entanto, no texto-base da conferência, que, ao que me consta, ainda não foi publicado.

³ Oiticica, H. “Experimentar o experimental”. In: *Navilouca*. TORQUATO NETO e SALOMÃO, Waly (orgs.). Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

Nietzsche. A antropofagia como processo sui generis de criação como assimilação transformadora. O circuito Oswald-Nietzsche era, e permanece, impositivo.

Nietzsche é o gênio tutelar da antropofagia oswaldiana, o pensador que mostrou que o *logos* é uma espécie degenerada do gênero *phagos* (falar ou comer? a questão de *Alice*). O espírito que ‘não pode conceber o espírito sem o corpo’ – espírito-estômago. A *Genealogia da Moral* funda a equação antropologia = antropofagia. Antropofagologia. Única forma de escapar do antropocentrismo cristão, europeu, modernista. Nietzsche contra Freud e contra Marx, fulminados os dois magistralmente, por Oswald, como meras contrafaces, respectivamente, do cristianismo e do capitalismo. O que não os faz deixar de terem seus usos para Oswald. Desde que despidos por Nietzsche e pelos Tupinambá. Assim como Deleuze falava em imaginar-se um ‘Hegel filosoficamente barbudo’, Oswald imagina um Nietzsche *antropofagicamente* nu, de cocar e tacape, devorando alegremente um inimigo ‘sagrado’ — isto é, o inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma identidade, um não-Eu que me serve para definir-me como um Eu.⁴

Decerto, o que estava em jogo naquelas discussões sobre rumos e tendências de nosso tempo e nossa sociedade era também o pensamento de uma nova relação entre o ético e o estético, a arte potência emancipatória e de transfiguração, como intervenção sócio-política centrada no corpo, na qual, retomando as palavras poéticas de Celso, ‘o campo de ação é a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social’.

Hoje, a pergunta volta a fazer sentido, e com ainda maior premência talvez. E por isso Celso a repropõe reformulada em nova dicção:

Mas o que poderia significar hoje esta proposição de Oiticica sobre a ‘tarefa do artista’? Como sempre, que a arte é inscrição da e na experiência. Mudar o valor das coisas é uma ação cultural, contextualizada. Hoje, que poder teria a arte, que política seria esta que não se dedicaria, como antes, a mudar o valor das coisas mas a tentar, desesperadamente, fazer o valor da arte valer?

⁴ Castro, E. V. “Que temos nós com isso?” In: Azevedo, B. *Antropofagia. Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 15.

Como constatamos, a questão permanece em aberto, a incitar e concitar nossa reflexão, como algo sumamente digno de ser pensado. É com este intuito e como tributo que dedico ao Celso o pequeno trabalho que se segue, embebido daquele mesmo espírito que, há décadas atrás, já animava nosso convívio e marcava nossa atuação.

Para tanto, tomo como ponto de partida um fecundo *insight* do filósofo Jörg Salaquarda, que, em minha opinião, detectou em profundidade, com rigor e clareza o ponto fulcral da ruptura de Nietzsche com Wagner, situando-o para além, mas não desconectado de motivações de ordem pessoal – inclusive aquelas que dizem respeito aos boatos espalhados por Richard Wagner a respeito da vida sexual de Nietzsche, a célebre ‘ofensa mortal’, sobre a qual podemos nos esclarecer pela excelente biografia escrita por Curt Paul Janz. De importância definitiva na aproximação e rompimento entre ambos era a questão filosófica das relações entre a arte e a vida, a potência ética e política da criação artística, sobretudo a posição ocupada pela música na filosofia estética e a potência cultural da tragédia ou drama musical.

Que nietzscheanos e wagnerianos tenham sido ofuscados por essa tendência e tentação de transformar o biográfico em essencial; que até mesmo tenham se superado reciprocamente em encontrar ou inventar histórias escandalosas e sensacionais a esse respeito; tudo isso é, por certo, menos importante do que a supervalorização do elemento simplesmente biográfico na interpretação do ‘acontecimento’ da ruptura, deixando de lado – por vezes sequer se apercebendo – da significação *objetiva* (*sachlich*), do teor de coisa, fundamentalmente filosófico que se encontra em questão no desencontro entre Wagner e Nietzsche.

Este teor de coisa consiste no concernimento radical por parte de Nietzsche com o destino da cultura, com o estatuto e a função da arte na cultura. É em relação a ela que Nietzsche diagnostica – não apenas na fase posterior e madura de sua produção filosófica, senão que desde o seu professorado na universidade de Basileia – certas tendências reacionárias (restaurativas) na produção artística wagneriana, que representam um perigo ameaçador para o futuro da cultura.

A esse respeito, o problema essencial é que Nietzsche e Wagner sempre sustentaram pontos de vista diferentes, divergentes e mesmo antagônicos a respeito da importância da esfera cultural na sociedade bem como a respeito do futuro da cultura em face da ascendência e hegemonia do ‘político’. É nesse enquadramento que se pode apreciar o inteiro sentido da relação pensada por Nietzsche entre arte e política – fora dele, só se obtém uma visão muito limitada tanto de sua crítica da

modernidade cultural (e política), de seu 'diagnóstico do presente', quanto da relevância e profundidade de seu relacionamento com Wagner.

É notória a oposição (aversão) de Nietzsche à concessão feita por Wagner ao nacionalismo (alemão) e ao antissemitismo, a radicalidade de suas críticas às tendências editoriais das *Bayreuther Blätter*, com sua propaganda do Reich e sua perpétua diatribe contra os judeus, contra o conceito demoníaco do dinheiro, a conjuração mundial entre imprensa judaica e capital financeiro, que ameaça perverter globalmente a sociedade ocidental – em particular por meio da corrupção da raça superior e da cultura nórdica. Menos conhecidos – e, portanto, menos comentados – são certos posicionamentos dúbios do 'jovem Nietzsche' relativamente a aspectos inequivocamente antissemitas da obra de Wagner, particularmente em algumas de suas publicações voltadas para o 'grande público'.⁵

Relativamente menos conhecida é a hesitação, mesmo a dubiedade das posições de Wagner – sobretudo depois de seu período de engajamento político, que coincide com o exílio em Zürich e a publicação de *Arte e Revolução; A Obra de Arte do Futuro; Música e Drama*, portanto depois de sua 'descoberta de Schopenhauer' – a respeito de nacionalismo, da política do Reich e de Bismarck. Se o Wagner revolucionário tinha em vista um 'povo universal' e uma concepção cosmopolita da história cultural, cuja redenção seria a meta da obra de arte revolucionária – com surpreendente proximidade com a noção de sujeito genérico ou espécie humana universal de Feuerbach, do socialismo de Proudhon e do anarquismo de Bakunin –, o Wagner posterior não se lançou totalmente nos braços da ilusão nacionalista nem numa confiança hígida no significado cultural da supremacia bélica, industrial e civilizatória da Prússia.

De todo modo, é inegável a existência de uma ambivalência no âmago da trajetória wagneriana. O Wagner 'político' exaltava a suprema 'deusa revolução', que destruiria a ordem estabelecida, a força dos poderosos, as leis injustas e a propriedade, enfim, toda e qualquer dominação do homem pelo homem. O homem da vontade própria, livre e emancipado, de que Siegfried é o símbolo por excelência, concentraria em si mesmo sua própria força, seria para si própria lei, sua verdadeira propriedade (*Eigentum*), e nada haveria de mais elevado e sagrado do que essa liberdade. Já o Wagner schopenhaueriano, por sua vez, esforçava-se por mitigar esse ardor político-revolucionário, por transfigurá-lo num elemento metafísico, supra-político. Por isso, insistia em afirmar nunca ter-se rebaixado à política de seu tempo, nunca ter considerado que essa ou aquela forma de governo, esse ou aquele

⁵ É preciso deixar desde logo manifesto que, mesmo nesses momentos equívocos do jovem Nietzsche, não se encontra no filósofo nenhum traço de racismo (no sentido biológico do termo) e muito menos do ódio antissemita, dos quais, parece-me, Wagner sempre compartilhou.

regime político, o domínio desse ou daquele partido, essa ou aquela modificação no mecanismo do Estado poderiam representar alguma contribuição ou fomento para seus verdadeiros ideais artísticos.⁶

Se é verdade que Nietzsche, durante a década de 70 do século XIX, compartilhava com Wagner o ponto de vista de uma oposição entre a cultura alemã (o espírito alemão) e a política alemã, bem como o profundo desprezo pela plebeia barulheira de todos os dias (*Tageslärm*) que dominava o cenário político do tempo, é porque, então, para Nietzsche, “a política só recebe seu sentido da esfera do estético e do cultural. Ele [Nietzsche] vinculava a criação artística de Wagner com as elevadas esperanças em uma nova época da cultura – o renascimento da cultura trágica – e com uma radical subversão das relações sociais”.⁷

Há, portanto, na adesão de Nietzsche, um não articulado apelo à potência subversiva do Wagner artístico-revolucionário, à seiva e à força de sublevação de uma obra artística capaz de dar sentido ao passado, interpretá-lo com vistas ao futuro da cultura – esse é o sentido da esperança do jovem Nietzsche num renascimento da cultura trágica dos gregos a partir da influência dionisíaca da música wagneriana. Mas Nietzsche detectava também tendências regressivas em Wagner, intenções restaurativas que eram, para ele, indícios de latência de elementos preocupantes, e isso já no início dos anos 1870.

Esses sinais, ele os percebia em nos escritos de Wagner, como, por exemplo, em *Sobre Religião e Estado*, no qual Wagner situa no ponto de confluência entre religião e Estado, na pessoa do monarca, o ponto de apoio que torna possível alcançar a realização do ideal de conciliação entre a justiça e a graça, que não tem origem no âmbito do Estado, mas da religião: “A religião é o oposto do Estado, ela é, com Schopenhauer, a ‘negação do mundo’, isto é, conhecimento do mundo como de uma transitória condição onírica, baseada numa ilusão. O conceito fundamental desse ensaio é o ‘delírio’, uma espécie de intuição inteiramente oposta ao conhecimento comum”.⁸

Nietzsche pressentia nessas nebulosas tendências religiosas os germes da inclinação ao culto do fanatismo, que, aos olhos do filósofo, resulta em traição por Wagner do ideal cultural que no jovem filólogo e no filósofo do pensamento nômade permaneceu sempre o mesmo. “Na maneira diferenciada, sim, oposta, de avaliar qual cultura tem e deve ter futuro, reside o núcleo da diferença e a verdadeira causa do

⁶ Cf. Brusotti, M. *Politik*. In: Sorgner, S. L. Birx, H. H. Knoepffler, N. (Hrsg). *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008, p. 267.

⁷ Brusotti, M. *Politik*. In: Sorgner, S. L. Birx, H. H. Knoepffler, N. (Hrsg). *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008, p. 276.

⁸ Cf. Brusotti, M. *Politik*. In: Sorgner, S. L. Birx, H. H. Knoepffler, N. (Hrsg). *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008, p. 275.

rompimento [de Nietzsche com Wagner, OGJ.]. Outros fatores fomentaram o rompimento, e mais tarde o aprofundaram, entre eles também fatores biográficos e demasiado humanos. Mas uma interpretação que não parte dessa diferença central sobre a cultura e sobre o papel da arte na cultura tem de errar quanto ao problema”.⁹

E se a primeira filosofia de Nietzsche – aquela que se organiza em torno de *O nascimento da tragédia* – deixou-se entusiasmar e comprometer com os impulsos brotados do seio do movimento wagneriano, o filósofo em Nietzsche trouxe à tona expressamente, anos mais tarde, o que então, nos anos 1870, ficara ainda inarticulado e ambivalente: essas tendências aparecem, pois, como a desonestidade idealista de Wagner, sua necessidade de “falsificação da verdade em proveito das coisas que amamos (por exemplo, Deus)... E com frequência isso foi um sacrifício tão pesado para vós, *sacrificium intellectus propter amorem!* Ah, eu mesmo fiz louvação a Wagner em Bayreuth”.¹⁰

Este é o elemento objetivo (*sachlich*) do qual passam ao largo as interpretações meramente biográficas ou ‘psicologizantes’ da relação Nietzsche-Wagner e da ruptura entre eles. Se em Nietzsche, não há como separar vida e filosofia, essa união só pode ser efetivamente compreendida quando levamos em conta que as duas metades compõem uma unidade indissolúvel, e que a vivência de Nietzsche com Wagner faz parte objetiva do essencial em seu pensamento. “Na maneira diferenciada, sim, oposta, de avaliar qual cultura tem e deve ter futuro, reside o núcleo da diferença e a verdadeira causa do rompimento [de Nietzsche com Wagner, OGJ.]. Outros fatores fomentaram o rompimento, e mais tarde o aprofundaram, entre eles também fatores biográficos e demasiado humanos. Mas uma interpretação que não parte dessa diferença central sobre a cultura e sobre o papel da arte na cultura tem de errar quanto ao problema”.¹¹

Com certeza Nietzsche não esqueceu em 1876, e nem daí por diante, tudo o que foi seu envolvimento com Wagner até então. Pelo contrário, o que sempre esteve em jogo foi o concernimento de ambos com o problema e a tarefa da cultura. Com a diferença que, ao longo do percurso filosófico trilhado por Nietzsche, o idealismo de Wagner passa a ser reconhecido como sintoma de uma cultura declinante, apegada à

⁹ Salaquarda, J. *Wagner als Heilmittel und Gift*. In: Schmidt, R. Schirmer, A. (Hrsg). *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1999, p. 140.

¹⁰ Nietzsche, F. Fragmento Inédito do verão de 1880, nr. 5[14]. In: In: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). Colli, G. Montinari, M. (Hrsgs). Berlin, New York, München: de Gruyter, DTV. 1980, Band IX, p. 184.

¹¹ Salaquarda, J. *Wagner als Heilmittel und Gift*. In: Schmidt, R. Schirmer, A. (Hrsg). *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1999, p. 140.

fé e ao dualismo metafísico entre o sensível e o inteligível, bem como à crença em valores morais eternos e intocáveis.

Para Nietzsche, esses são signos inequívocos de uma cultura que, de há muito, tornou-se evanescente, que, condenada ao desaparecimento, encaminha-se para a perempção. Wagner é o principal intérprete desse passado. Nietzsche, ao contrário, representa os sinais de uma cultura nova e superior, que se encontra em vias de consolidação, lastreada em pensamento histórico, psicológico e científico, em geral.

“Os textos a esse respeito de 1876 a 1888 mostram de modo impressionante que ele [Nietzsche, OGJ.] não renegou, nem então nem depois, sua obrigação para com Wagner, que ele até o final manteve-se grato a este. No curso de sua nova orientação, porém, tornou-se para ele cada vez mais claro que, no essencial, a escalada de Richard Wagner, isto é, seu efeito no direcionamento da cultura, tornara-se reacionário. A tese de Nietzsche das ‘duas culturas’ é pensada de modo abrangente. Ela não afirma que uma delas traz consigo um entendimento correto, ou mais correto, da arte, e que a outra um entendimento correto da ciência. Ambas concernem, antes, à cultura em seu conjunto. A tendência de Wagner... é romântica em seu cerne, sendo dirigida por uma ‘necessidade metafísica’. Inversamente, a nova cultura de Nietzsche é tributária do Esclarecimento e do ‘espírito da ciência’. Os artistas de até agora, escreve Nietzsche nesse sentido no aforismo 220 de *HDH*, foram os glorificadores dos erros religiosos e filosóficos da humanidade”.¹²

Em várias anotações escritas por Nietzsche nos anos 1873-1874, encontramos abundantes indicações de que o filósofo reconduzia a gênese da produção artística de Wagner, em sua totalidade, a um impulso primário voltado para a dramatização teatral. Com base nesses elementos, compreendemos melhor o que se encontra escrito na conclusão do ‘libreto de apresentação’ *Richard Wagner em Bayreuth*, diretamente voltado ao diálogo com as ‘gerações presentes’. Nessa advertência fervorosa, vislumbramos o pano de fundo e o subtexto que confere sentido às esperanças depositadas por Nietzsche em Wagner ainda em 1874:

Quem são, dentre vocês, os homens capazes de interpretar a imagem divina de Wotan segundo suas próprias vidas e que se tornam, como ele, maiores na medida de seu declínio? Quem de vocês, que sabe e experimentou que o poder é mau, quer renunciar a ele? Onde estão os que, como Brünnhilde, entregarão por amor seu conhecimento e, por

¹² Salauarda, J. *Wagner als Heilmittel und Gift*. In: Schmidt, R. Schirmer, A. (Hrsg). *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1999, p. 143.

fim, retirarão de sua vida o conhecimento supremo: ‘A mais profunda dor de um amor em luto abriu-me os olhos?’ E os heróis livres, sem medo, que crescem e florescem em inocente autonomia, os Siegfried, onde estão entre vocês? Quem assim pergunta, e pergunta em vão, deverá voltar os olhos em busca do futuro: e acaso seu olhar venha a descobrir, em algum longínquo lugar, aquele ‘povo’ ao qual será dado ler nos signos da arte wagneriana sua própria história, compreenderá por último, também, *o que Wagner será para esse povo*: ele não pode ser para nós todos, talvez como tenha sido nossa impressão: o vidente de um futuro, mas sim o intérprete e o transfigurador de um passado.¹³

Do ponto de vista biográfico, o ponto nevrálgico da ruptura preparada em surdina foi, como é sabido, a experiência vivida por Nietzsche com a inauguração do teatro de Bayreuth em julho de 1876. Nos ensaios para a apresentação do *Anel do Nibelungo*, Nietzsche foge assustado de Bayreuth, acossado por insuportáveis dores de cabeça e nos olhos, para encontrar refúgio na estação de águas de Klingenbrunn, onde ele se prescreve uma (auto) terapia de cura com banhos em água fria. Era, então, aquilo, a realização do projeto de obra de arte total? Não seria, antes, a teatralização espetaculosa e a instrumentalização de todas as artes, inclusive a música? Não era, com toda evidência, mistificação, encantamento, artifícios de sedução dos poderosos da terra? Esse foi o resultado preparado, em silêncio, pela tendência wagneriana à tirania do teatro.

Nietzsche reconhecerá em Wagner a instanciação icônica de seu conceito filosófico de *ator*: o homem que aparenta e presume ser e fazer o que efetivamente não é; que simula e pretende (sobretudo perante si mesmo) levar a sério o que ele de modo algum leva a sério. Nesse sentido, o desencanto de Nietzsche representa a culminância de um desenvolvimento filosófico: a saber, a consciência de si brotada da experiência de que Wagner simboliza a modernidade: na arte, na cultura, na política: “Que, por meio do extraordinário problema do ator – um problema que talvez esteja mais longe de mim do que qualquer outro –, cheguei à reflexão (*Besinnung*); que eu descobri e reconheci de novo o ator no fundo (*im Grunde*) de todo artista, o típico-artístico (*das Typisch-Künstlerhafte*), para tanto foi necessário o contato com aquele ‘homem’.”¹⁴

¹³ Nietzsche, F. *Wagner em Bayreuth. Quarta Consideração Extemporânea*. XI. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p. 140s.

¹⁴ Nietzsche, F. Fragmento Inédito do outono de 1885 – outono de 1886, nr. 2[34]. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Colli, G. Montinari, M. (Hrsgs). Berlin, New York, München: de Gruyter, DTV. 1980, Band XII, p. 80s.

Ora, é este elemento seminal – o pensamento sobre a cultura –, que em Nietzsche jamais transigiu com o antissemitismo visceral de Wagner, e menos ainda com sua obsessão do ‘mestre’ com encenação das artes, com a espetacularização dos efeitos artísticos, com a espécie de entorpecimento e mórbida adição com que a arte wagneriana ‘encanta’. Essa compulsão ao espetáculo é justamente o que Nietzsche temia – desde os anos iniciais de sua produção filosófica, portanto, já no tempo de seu ‘wagnerianismo’ – como submissão e subserviência ao *status quo* cultural e político, o insidioso vetor de contaminação da arte e da cultura pela política. Nesse sentido, desde o início Nietzsche tinha em mente chamar a atenção, manter viva a consciência do que efetivamente estava em jogo na *Gesamtkunstwerk* e no projeto artístico de Bayreuth.

Quando o empreendimento de Bayreuth... foi salvo por um crédito concedido por Ludwig II, firmou-se para Nietzsche que esse empreendimento estava condenado ao fracasso num outro patamar, no decisivo patamar cultural. Ele [Nietzsche] quase desesperou da tarefa de, apesar disso, ainda ter o dever de escrever uma ‘Festschrift’. Ter concluído (*die Fertigstellung*) *Richard Wagner em Bayreuth* foi para ele um fechamento de balanço (*Balanceakt*).¹⁵

O temor de Nietzsche a respeito daquilo que Wagner tinha de perigoso para a cena cultural de seu tempo: “A obra de arte total ameaça degradar as artes singulares – música, dança, artes plásticas, poesia – em meios para uma encenação calculada. O artista é recalcado (*verdängt*) pelo ator – ou pelo diretor e pelo *showmaster*, como nós, na situação atual, podemos acrescentar, seguindo a tendência de Nietzsche. Se um ou uma artista quer subsistir na indústria cultural dominada pelo ‘tipo do ator’, ele (a) tem de se ajustar às leis desse mercado, isto é, não dar forma artisticamente (*künstlerisch gestalten*), a cada vez, às próprias percepções e sentimentos, mas produzir de acordo com as exigências do mercado. Portanto, eles têm de *mentir*. De acordo com a opinião de Nietzsche, músicas e músicos são duplamente atingidos por isso, pois deles é exigido adaptar a arte mais independente e autônoma, a música, às exigências de um ‘programa’”.¹⁶

¹⁵ Salaquarda, J. *Wagner als Heilmittel und Gift*. In: Schmidt, R. Schirmer, A. (Hrsg). *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1999, p. 145.

¹⁶ Salaquarda, J. *Dionysisches und romantisches Kunstwer. Nietzsches Kritik na der Instrumentalisierung der Kunst*. In: Liessmann, K. P. (Hrsg). *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, p. 41.

O triunfo de Wagner é a consagração da sociedade do espetáculo, que é, propriamente, a figura do mundo moderno. A isso corresponde, no fundo, a fórmula cunhada por Nietzsche para o triunfo do teatro sobre as artes e do ator sobre o artista. Esta é a versão nietzscheana da moderna *Kunstbetrieb*, a forma da arte na era de outro do triunfo do ator. O paralelo político dessa figura do mundo no domínio das artes é traçado por Nietzsche nos últimos meses de sua lucidez intelectual com tintas muito fortes: “É pleno de significação profunda que a ascensão de Wagner coincida temporalmente com a ascensão do Reich: os dois fatos (*Tatsachen*) provam uma e a mesma coisa – obediência e longas pernas. Nunca se obedeceu melhor, nunca se comandou melhor”.¹⁷

Eis a chave do segredo: obediência incondicional e longas pernas, as paradas monumentais, o marchar em unísono, em incondicional submissão a uma ordenação absoluta, o espetáculo fascinante de um arrebatamento ominoso. O ‘triunfo da vontade’ realiza, ao mesmo tempo, a negação da vontade própria e de qualquer senso de responsabilidade pessoal. À identificação com *Realpolitik* do Reich alemão sob Bismarck, com nacionalismo pangermânico, corresponde o virulento antissemitismo de Bayreuth e a tirânica exigência de fanático discipulado. Tudo isso faz parte da fisiopsicologia do tipo-ator (em termos de Nietzsche), da instrumentalização das artes em proveito monumentalidade estética, da compulsão à glória pela aclamação, o que exige uma referência constante, mas também uma absoluta dependência da ‘opinião pública’ e também das potências que a mantém sob domínio – daí o ódio entranhado dos Wagner à imprensa judaica e ao diabólico poder do dinheiro que a financia.

Mas o que Nietzsche diagnostica, no fundo de tudo isso, é o cadinho de elementos que Adorno, mais tarde, integrará no conceito de personalidade autoritária, aí incluindo os traços paranoicos. Nietzsche, porém, destaca e sublinha o aspecto da submissão ao interesse do grande público, ao entretenimento, à necessidade de supervalorização das técnicas de produção de efeitos, enfim, ao que é exigido pelo *establishment*. Penso não ser extravagante sugerir que o psicólogo Nietzsche trata o ‘caso Wagner’ *não* como mentor *avant la lettre* de um movimento cultural e político potencialmente totalitário, de tipo fascista, mas como o signo de uma das mais funestas tendências regressivas da modernidade política: a necessidade compulsiva de instrumentalização da arte para fins de produção tecnológica do grandioso, inclusive em termos mercantis; os primeiros movimentos da entronização de um tipo de sociedade em que o exercício do poder é dependente da permanente encenação ritualística da glória, da aclamação, na qual, portanto, tudo tem de tornar-se

¹⁷ Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, XI. In: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). Colli, G. Montinari, M. (Hrsgs). Berlin, New York, München: de Gruyter, DTV. 1980, Band VI, p. 39.

espetáculo, como mais tarde reconheceriam Guy Debord e Giorgio Agamben. Por certo, Nietzsche não poderia ter formulado o problema nesses termos – que são evidentemente nossos –, mas é muito provável que tenha pronunciado filosoficamente a aurora daqueles tempos em que essa figura problemática da vontade de poder seria uma das forças dominantes de uma era do mundo, que ainda é a nossa.

E para concluir, toco num ponto que é decisivo para Jörg Salaquarda: o problema da música. Em meu entender, o núcleo duro, o verdadeiro caroço da divergência e da ruptura entre Nietzsche e Wagner foi sempre a questão do primado conferido por Nietzsche à música em relação a todas as outras artes, aliás, sobre todas as outras manifestações do espírito. Em sua fase de discípulo silenciosamente rebelde, Nietzsche nunca se conformou com a precedência atribuída por Wagner, no drama musical da *Gesamtkunstwerk*, à composição poética, à qual a música deveria servir, adaptando-se e subordinando-se ao drama, à configuração poética da ação dramática. A alimentar a indisposição de Nietzsche a esse respeito encontrava-se o fato de que Wagner primeiramente escrevia os libretos para só depois ocupar-se da composição musical. Não seria já isso um, em sua raiz, um ter de ‘compor com a régua nas mãos’?

Essa indisposição em Nietzsche, já presente na fase de ardente entusiasmo pela causa wagneriana, encontra uma formulação pregnante, anos mais tarde, n’O caso *Wagner*: “ ‘A música é sempre apenas um meio’; era esta a sua teoria, para ele [Wagner, OGJ.], a principal e única práxis possível em geral. Mas nenhum músico pensa assim. – Wagner carecia da literatura para convencer todo mundo a levar a sério a sua música, ‘porque ela *significa* algo infinito’; ele foi a vida inteira o comentador das ‘Ideias’.”¹⁸ Ficava então patente, para Nietzsche, que Wagner, mesmo depois de sua conversão à teoria schopenhaueriana da negação da vontade, nunca abandonou inteiramente seu passado idealista, metafísico, lastreado em Hegel e Feuerbach; e, juntamente com essa herança, manteve-se submetido aos ideais ascéticos, à desvalorização da realidade efetiva, do mundo dos sentidos.

Esta é a raiz do histrionismo de Wagner; seu perfil psicológico de Cagliostro personifica o ator no mau sentido do termo. A necessidade que nele comanda é a necessidade de *convencer*, de persuadir, de mentir para ser levado a sério – justamente a virtude exigida para o ator pela sociedade do entretenimento, do *showbusiness*. Seu tipo é o *Schauspieler*, a caricatura da representação mendaz, arte da simulação, daquela recôndita magia, que necessita da dissimulação, do engodo, da hipnose, das idéias fixas, para atrair e enfeitiçar, da tática de paralisar e entorpecer

¹⁸ Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, X. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Colli, G. Montinari, M. (Hrgs). Berlin, New York, München: de Gruyter, DTV. 1980, Band VI, p. 36.

para dominar, com apoio em sofisticados meios das técnicas artísticas – e tudo isso graças e em virtude da *instrumentalização da música*. Esta foi sempre, para Nietzsche, a realização do intolerável. Concluo com uma citação de Jörg Salaquarda a respeito do assunto:

Nietzsche não se contentou com a afirmação de que Wagner instituiu a música como meio do drama, mas expandiu sua acusação de instrumentalização à inteira criação artística de Wagner. O que importava a ele, em geral, era o efeito (*die Wirkung*), as espécies particulares de arte, a saber, todas, serviam a ele apenas como meios.¹⁹

Para Nietzsche, decisivamente, o que importava sempre fora o contrário: “Que o teatro não se torne senhor sobre as artes. Que o ator não se torne o sedutor dos autênticos. Que a música não se torne uma arte de mentir”.²⁰

© 2021 Oswaldo Giacoia. 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).

¹⁹ Salaquarda, J. *Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik na der Instrumentalisierung der Kunst*. In: Liesmann, K. P. (Hrsg). *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, p. 43.

²⁰ Nietzsche, F. Nietzsche, F. *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, XII. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Colli, G. Montinari, M. (Hrsgs). Berlin, New York, München: de Gruyter, DTV. 1980, Band VI, p.39.