



Isadora Petry¹

Nietzsche entre Wagner e Bizet: artes da *décadence*, o teatro da excitação e o sapateado da dança moura

Resumo: A obra de arte total wagneriana é, para Nietzsche, uma lente de aumento a partir da qual será possível diagnosticar a *décadence* das artes e das sociedades europeias em geral. O diagnóstico nietzschiano evidencia a tensão entre a impossibilidade dos artistas modernos construírem uma grande arte e, ao mesmo tempo, de se contentarem com uma arte pequena, uma 'arte da retidão', o que conduziria, especificamente no caso de Wagner, a forjar a decadência em progresso. Expondo e considerando estes aspectos, o presente artigo problematizará algumas questões referentes ao caso Wagner/Bizet, mostrando como a personagem Carmen pode ser interpretada a partir das questões levantadas por Nietzsche a respeito da "dança moura", em contraposição à excitação causada pelo narcótico do drama wagneriano.

Palavras-chave: Friedrich Nietzsche, *décadence*, Wagner, Bizet.

Abstract: The Wagnerian total work of art is, for Nietzsche, a magnifying glass from which it will be possible to diagnose the *décadence* of European arts and societies in general. The Nietzschean diagnosis denotes the tension between the impossibility for modern artists to construct a great art and at the same time to be content with a small art, an 'art of righteousness', which would lead, specifically in Wagner's case, to forge the decay in progress. At presenting and considering these aspects, the present article aims to put in discuss some questions related to Wagner/Bizet's case, showing how the Carmen character can be interpreted from the questions raised by Nietzsche about the "moorish dancing", opposing it to the excitement caused by the narcotic of the wagnerian drama.

Keywords: Friedrich Nietzsche, *décadence*, Wagner, Bizet.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNICAMP (FAPESP). E-mail para contato: isadorapetry@gmail.com .

Introdução: o problema da *décadence*

Em *Ecce Homo*, escrito em 1888, Nietzsche compreende-se, ao mesmo tempo, um *décadent* e seu oposto, isto é, um *décadent* com “dupla ascendência [...], a um tempo *décadent* e *começo*”.² Para os sinais de ascensão e declínio, diz Nietzsche, “tenho um sentido mais fino do que homem algum jamais teve, nisto sou o mestre *par excellence* – conheço ambos, sou ambos”.³ Nietzsche se reconhece como *décadent*, antes de mais nada, por dois motivos. Um deles dirá respeito à sua própria constituição fisiológica: “aos trinta e seis anos atingi o ponto mais baixo de minha vitalidade – ainda vivia, sem no entanto enxergar três passos adiante”⁴; o outro, à sua condição histórica, na qual o filósofo irá aproximar-se de seu “ídolo polêmico”⁵: “Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*”.⁶

É, portanto, ao diagnosticar e compreender a doença (histórica e fisiológica, isto é, genealógica) primeiramente em si mesmo, que o filósofo se volta para o problema da *décadence* da cultura moderna. Como constata Müller-Lauter, “desde cedo Nietzsche refletiu sobre a *questão da decadence*, mas só em 1888, em seu último ano de atividade, a *palavra* converteu-se num dos conceitos centrais de seu filosofar”.⁷ A afirmação do comentador se baseia provavelmente no fato de que todas as obras escritas por Nietzsche em 1888 discutem, sob diferentes ângulos, o problema da *décadence*.⁸ Como já é constatado por uma vasta fortuna crítica,⁹ isso se deve ao contato de Nietzsche, em novembro de 1883, com uma obra do crítico literário francês Paul Bourget, os *Essais de psychologie contemporaine*.

² NIETZSCHE, F. *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 21.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ PIAZZESI, C. *Nietzsche: fisiologia dell'arte e decadence*. Lecce: Conte Editore, 2003, p.17.

⁶ NIETZSCHE, F. *O caso Wagner/Nietzsche Contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 9.

⁷ MÜLLER LAUTER, W. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica: A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Trad. Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche*, n.6, São Paulo, 1999, p. 12.

⁸ *Anticristo*, por exemplo, trata da *décadence* sob o ângulo do Cristianismo, cujo *tipo* fisiológico é Jesus; *Crepúsculo dos Ídolos* poderia ser visto como uma tentativa nietzschiana de “*auscultar ídolos*” de outras épocas, ídolos perpetuados na história e descobrindo, assim, o “som oco” oriundo da *décadence* que neles se esconde – como nos mostra o “Problema de Sócrates”; *Ecce Homo*, como o próprio Nietzsche colocando-se no cenário da *décadence*, e *O caso Wagner*, como um diagnóstico da *décadence* de sua época a partir daquele que, na perspectiva de Nietzsche, ‘*resume*’ a modernidade.

⁹ Por exemplo, CAMPIONI G. *Les lectures françaises de Nietzsche*. Paris: PUF, 2001; MONTINARI, M. *Nietzsche em Cosmópolis*. Trad. Ernani Chaves. In: *StudiaNietzscheana*: 2014. Org. D’IORIO, P; PIAZZESI. Op.cit.

Antes de mais nada, é importante situarmos em nosso horizonte a tríplice hermenêutica em que o termo *décadence* geralmente se inscreve, como remarca Urs Sommer.¹⁰ Em primeiro lugar, o termo chega a Nietzsche a partir de Boileau, Montesquieu e Gibbon, nos quais a palavra *décadence*, munida de uma conotação moral, era empregada para descrever o declínio do Império Romano. Em segundo lugar, o termo aparece em seu sentido propriamente estético, no interior de um movimento artístico (*Décadentisme* era um de seus nomes, cujo livro *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans, com que Nietzsche muito provavelmente teve contato,¹¹ era tido como um importante manifesto da estética decadente) predominantemente literário, que tinha Charles Baudelaire como um de seus principais precursores. É através de Paul Bourget que Nietzsche tem contato com este amplo conjunto dos artistas da *décadence*, como veremos.¹² Em terceiro e último lugar, o termo também aparece para Nietzsche a partir da terminologia médica, especialmente através dos cientistas e fisiólogos de sua época, como Charles Féré¹³, que associava a decadência à ideia de degenerescência.

Priorizaremos, no presente texto, o conceito de *décadence* tal como se dá em Nietzsche a partir de Bourget – sem perder de vista seu tríplice horizonte semântico –, pois este é o que nos parece mais rico às análises que aqui nos propomos. Por mais que Nietzsche tenha refletido sobre o problema da decadência desde muito cedo¹⁴, é em 1883, a partir da leitura do livro de Paul Bourget, que o tema da decadência se transforma em um conceito central do seu filosofar, tendo seu acabamento final, ainda que provisório, em 1888.¹⁵ Nietzsche lê de Bourget o primeiro volume dos *Essais de*

¹⁰ Cf. SOMMER, U. *Nietzsche, Wagner e a decadência*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. In: Cadernos Nietzsche, v. 38, n. 1. Guarulhos/Porto Seguro, 2017.

¹¹ MONTINARI, M. Op.cit., p. 3.

¹² Mesmo que Bourget se detenha mais no sentido estético da palavra *décadence*, cabe destacar que também ele não deixa de estabelecer relações entre o declínio do Império Romano e a decadência da modernidade. Ambos teriam em comum, segundo Bourget, a rápida assimilação de tudo que lhes é estrangeiro. Como remarca CAMPIONI, G. (Op.cit, 2001, p. 248), o império romano, como sociedade bárbara que foi capaz de acolher os deuses estrangeiros de forma vasta, permitiu restaurar formas de vida próximas do desaparecimento. “Tal é a sociedade moderna: incapaz de crer e de criar, mas apta à crítica e ao diletantismo”. Salvo indicações contrárias, todas as citações são de minha autoria.

¹³ De quem Nietzsche leu, com entusiasmo, *Sensation et mouvement* (1887) e *Dégénérescence et criminalité* (1888).

¹⁴ Como se lê, por exemplo, em *O nascimento da tragédia*, onde o filósofo se ocupa em diagnosticar o declínio da tragédia e da cultura grega a partir do surgimento de Sócrates e Eurípedes. No livro de 1872, o tema da decadência ainda aparece, contudo, a partir do termo em alemão *Verfall* ou *Niedergang*.

¹⁵ Como aponta CAMPIONI, G. (op.cit, p. 229), é em 1888 que Nietzsche reúne, tanto em seus livros publicados (especialmente em *O Caso Wagner*), quanto em suas anotações pessoais, um significativo material a respeito do tema e da estética da *décadence*.

psychologie contemporaine e especialmente o capítulo sobre Charles Baudelaire, que portava um subcapítulo intitulado “Teoria da decadência”, lhe desperta grande atenção.¹⁶ A partir daí, a palavra ‘*décadence*’ se torna imprescindível nas suas reflexões acerca da arte e da sociedade de sua época.

Primeiramente, é importante considerarmos que é justamente no contexto da relação entre arte e sociedade que a palavra *décadence*, tal como vemos em Bourget, chega a Nietzsche, pois, em seus *Essais*, o crítico explicita claramente o seu projeto: trata-se de analisar as ressonâncias entre as obras de certos escritores e a sociedade de sua época, mais especificamente, mostrar como é possível, através do estudo das obras, diagnosticar os males que engendram a sociedade e o indivíduo moderno. Assim, Bourget compreende a literatura e arte em geral não como expressões isoladas, mas como um certo um mapa exterior, capaz de denunciar e produzir as psicologias de uma época e de uma sociedade.¹⁷ Neste sentido,

A atenção particular que Nietzsche confere à obra de Bourget depende, com certa probabilidade, da peculiaridade de sua pesquisa estética, muito similar àquela nietzschiana: a arte, desde que não seja pela intenção do artista, não é nunca efetivamente *art pour l’art*, pelo contrário, é testemunha de exceções de uma época e de sua psicologia, através da impressão que o artista confere no ato criativo.¹⁸

A estratégia de análise adotada por Bourget aponta para uma nova forma de compreensão da arte, que começava a surgir em meados do XIX e era bastante característica do modo de pensar dos artistas da *décadence*: na tentativa de romper com os preceitos românticos que viam a arte como um espelho da natureza e do

¹⁶ Os *Essais* haviam sido publicados pela primeira vez em 1881, numa série de ensaios da *Nouvelle Revue*, intitulada por Bourget como “*Psychologie contemporaine – notes et portraits*”. O volume que Nietzsche lê, contudo, é lançado em formato de livro apenas em 1883, e contava com ensaios sobre Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine e Stendhal. Já o segundo volume é lançado em 1885, com textos de Dumas Filho, Leconte de Lisle, os Goncourt, Turgueniev e Amiel.

¹⁷ “Pela palavra decadência, comumente designa-se o estado de uma sociedade que produz um pequeníssimo número de indivíduos aptos aos trabalhos da vida comum. Uma sociedade deve ser assimilada a um organismo. Como um organismo, pois, ela se decompõe em uma federação de organismos menores, que se decompõem eles mesmos em uma federação de células. O indivíduo é a célula social”. BOURGET, P. Baudelaire. Trad. e apresentação Isadora Petry. Estudos Nietzsche. Espírito Santo. v.7, n.1, 2016, p. 176.

¹⁸ PIAZZESI, C. Op.cit., p.5. Salvo indicações contrárias, a tradução é de minha autoria.

divino, os *décadents* buscavam justamente o movimento contrário, afastando-se da natureza e indo ao encontro do artificial, de tudo aquilo que dizia respeito à ‘civilisation’.¹⁹ Os artistas da *décadence*, tais como Baudelaire, situavam-se justamente no confronto entre a tradição e as novas formas da civilização moderna.²⁰

Trata-se, para Bourget, de empreender uma crítica da literatura de sua época, diagnosticando as causas do *mal do século*. Para tal, ele estabelece uma analogia entre a decadência da sociedade e a decadência da literatura, construindo assim a sua definição de ‘estilo da decadência’. De acordo com Bourget, tanto literatura quanto sociedade devem ser compreendidas como um organismo vivo, sendo a decadência a fragmentação das partes em relação ao conjunto. Neste sentido, diz que

se a energia das células se torna independente, os organismos que compõem o organismo total cessam paralelamente de subordinar sua energia à energia total, e a anarquia que se estabelece constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa dessa lei. Ele entra em decadência logo que a vida individual se exagera sob a influência do bem-estar adquirido e da hereditariedade. Uma mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência desse outro organismo que é a linguagem. Um estilo de decadência é aquele no qual a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, no qual a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra.²¹

Nietzsche tem ouvidos atentos ao ler Bourget e imediatamente aplica a Wagner as caracterizações que o crítico literário atribuíra a Baudelaire: “O ESTILO DA

¹⁹ Um dos traços mais marcantes da estética *décadent* é, neste sentido, “a vontade deliberada de se separar da natureza o máximo possível e, ao mesmo tempo, o repúdio do dogma clássico que conferia à arte o objetivo de imitar a natureza”. Cf. PIERROT, J. *L’imaginaire décadent*. Paris: PUF, 1977, p. 205. Salvo indicações contrárias, a tradução é de minha autoria.

²⁰ Um exemplo desta atitude própria aos artistas da *décadence* é o romance *À Rebours*, de Huysmans. Des Essintes, o único personagem, prefere as cores artificiais dos candeeiros à luz do dia ou à sombra da noite. Cabe destacar que para criar o personagem, Huysmans inspirou-se no Rei Ludwig II da Baviera, “que projetou uma floresta artificial com animais mecânicos” (Cf. a Introdução de Patrick McGuinness à tradução de José Paulo Paes do romance *As avessas*, p. 50). Cabe ressaltar ainda que o mesmo Rei era um grande admirador de Wagner, o mesmo que financiou o seu projeto de elaboração do Parsifal no Festival de Bayreuth. Coincidência no mínimo interessante, que o herói *décadent* de Huysmans tivesse sido inspirado no Rei que admirava Wagner, o *décadent par excellence*.

²¹ Cf. BOURGET, P. *Op.cit.*, p. 176.

DECADÊNCIA em Wagner: a frase particular se torna soberana, a subordinação e a coordenação se tornam casuais. Bourget, p. 25”.²² Mais tarde, em 1888, a caracterização feita por Bourget aparece aplicada diretamente em *O caso Wagner*, embora Nietzsche “esconda”²³ de seus leitores a proveniência: “Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula 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 mais um todo”.²⁴

Para Bourget, a decadência diz respeito a uma incapacidade de criar formas orgânicas, que constituam um todo coeso, e esta será, como afirma Müller-Lauter, uma das principais objeções de Nietzsche contra a arte de Wagner.²⁵ De fato, tanto para Nietzsche quanto para Bourget, a *décadence* tem como principal sintoma a fragmentação, mas o filósofo parece preocupar-se não apenas em diagnosticar um estado de *décadence*, como o faz Bourget, mas também em realizar um procedimento de ‘vivessecção’ a fim de construir uma crítica que o permita “superar em si seu tempo”.²⁶

Nas artes da *décadence*, Nietzsche enxerga um potente instrumento para o seu diagnóstico crítico da modernidade. No epílogo de *O caso Wagner*, explicita: “Um diagnóstico da alma moderna – por onde começaria ele? [...] pela vivessecção do caso mais instrutivo. – O caso Wagner”.²⁷ É pelo ‘caso’ Wagner, cuja *décadence* é “a fórmula conceitual”²⁸ para a doença que lhe caracteriza, que será possível, ao filósofo, empreender o procedimento de vivessecção da modernidade. Para Nietzsche, a *décadence* é o diagnóstico mais preciso da modernidade, que é definida por uma autocontradição fisiológica. O homem moderno constitui, “biologicamente, uma contradição de valores”.²⁹ Fisiologicamente, encontram-se incorporados no moderno

²² NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, ed. por Paolo D’Iorio, Paris: Nietzsche Source, 2009. Cf: <http://www.nietzschesource.org/> - eKGWB/NF-1883,24[6]. Todas as traduções dos Fragmentos Póstumos de Nietzsche para os anos anteriores a 1885, bem como das cartas, são de minha autoria, salvo indicações contrárias.

²³ A respeito da apropriação que Nietzsche faz de Bourget, Cf. MONTINARI, M. Op.cit.

²⁴ NIETZSCHE, F. *O caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.

²⁵ “a censura da ‘incapacidade para formas orgânicas’ constitui a principal objeção de Nietzsche contra a arte de Wagner”. MÜLLER-LAUTER, W., Op.cit., p. 14.

²⁶ NIETZSCHE, F. 1999, p. 9.

²⁷ Idem, p. 45.

²⁸ GIACÓIA JUNIOR, O. *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida*, In: O que nos faz pensar: PUC-RJ, vol. 18, 2004, p. 127.

²⁹ NIETZSCHE, F. 1999, p. 45.

impulsos que se contradizem, jamais chegando a uma síntese. A incapacidade de formar síntese entre as oposições – a anarquia, dito de outro modo³⁰ – é, para Nietzsche, o que caracteriza tanto a modernidade quanto a *décadence* que lhe é intrínseca.

Por outro lado, a *décadence* seria um momento intrínseco à toda vida, e querer eliminá-la ou mesmo forjá-la, significaria “condenar a vida”. Assim, Nietzsche também a compreende como “um fenômeno tão necessário quanto qualquer despontar e avançar da vida: não se tem o direito de *revogá-la*”.³¹ A esse respeito, lemos em uma carta que Nietzsche escreve a Carl Fuchs algumas definições sobre a *décadence* aplicadas a Wagner e atravessadas pela terminologia bourgetiana:

A fórmula wagneriana da “melodia infinita” exprime da maneira mais amável do mundo o perigo, a corrupção do instinto, e também a tranquilidade da consciência em face dessa corrupção. A ambiguidade rítmica, em virtude da qual não se sabe mais, não se deve mais saber onde se está, se uma coisa é cabeça ou cauda, é sem dúvida alguma um truque artístico através do qual se obtém efeitos maravilhosos [...], mas como sintoma de uma arte isso é, e isso permanece, o signo da dissolução. A parte comanda o todo, a frase a melodia, o instante o tempo [...], o pathos o ethos [...] e finalmente o espírito o pensamento [...]. Isso que eu acredito ver me parece uma mudança de perspectiva: se vê de muito perto – excessivamente perto – o detalhe; muito – excessivamente – confusamente o todo [...] É isso a *décadence*: uma palavra que, entre pessoas como nós, é claro, não é um julgamento, mas uma definição.³²

Vemos que, de um lado, Nietzsche percebe a *décadence* como incapacidade de organizar a multiplicidade em uma forma coesa, como “anarquia dos átomos,

³⁰ Idem, p. 23: “Mas isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade [...] Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento ou inimizade e caos”.

³¹ Idem. *Fragments Póstumos*: 1887 – 1888. Vol. VII. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 231.

³² Cf. <http://www.nietzschesource.org/> - eKGWB/BVN-1886,688

desagregação da vontade”,³³ e seria precisamente essa faceta da *décadence* que resultaria no que Nietzsche chama de ‘instinto de ator’³⁴, cujo maior representante é Wagner. Visando a sobrevivência e a conservação de um determinado estado, o ator seria, neste caso, aquele que se utiliza de todos os artifícios disponíveis a fim de disfarçar a incontornável dissolução, criando uma aparência de totalidade e unidade. Para Nietzsche, é precisamente isto que o tirano Wagner faria, ao tentar disfarçar a sua incapacidade para formas orgânicas sob o manto de uma obra de arte ‘total’.

Por outro lado, reconhece na *décadence* o solo para que se cultive, a partir dela, a possibilidade da emergência de fenômenos que até então permaneciam escondidos, soterrados. É neste ponto que residiria, ao mesmo tempo, seu brilho e seu ofuscamento. Mas a *décadence* diria respeito, em ambos os casos, ao momento intermediário no qual podem se configurar as forças necessárias seja para uma grande tirania, oriunda da incapacidade de avançar *na décadence*, seja para a mais alta espiritualização da mesma.

O século XX vai ter duas *caras*: uma, a da decadência. Todas as razões pelas quais de agora em diante poderiam surgir almas mais poderosas e amplas que as que houveram até agora (mais carentes de preconceitos, mais imorais) tem como efeito as débeis naturezas da decadência.³⁵

Wagner, o *encenador par excellence*, pertenceria ao primeiro tipo de *décadence*, aquela que encena um disfarce de si mesma. Trata-se, aqui, de um *tipo de décadence* que reivindica como progresso aquilo que é, na verdade, a corrupção:

Quando a perfeita e evidente dissolução do estilo característica de Wagner, seu assim chamado estilo dramático, é ensinada e venerada como “modelo”, como “mestria”, como “progresso”, minha impaciência chega ao seu ápice [...] O fato de os poetas na França terem se tornado

³³ Idem, 1999, p. 23.

³⁴ Cf. *A Gaia ciência*, §361 e *O caso Wagner*, §8.

³⁵ Cf. <http://www.nietzschesource.org/> - eKGWB/NF-1884,25[222]

plásticos, o fato de os músicos na Alemanha terem se tornado atores e pintores culturais – esses não são sinais da *decadência*?³⁶

Podemos perceber que Nietzsche, em suas reflexões sobre a *décadence*, acaba por empreender uma importante crítica ao progresso moderno, pois, se é possível falar em ‘progresso’, é apenas do ‘progresso na *décadence*’. “Não adianta: há que ir adiante, quero dizer, *passo a passo adiante na decadence* (– eis a *minha* definição do moderno ‘progresso’). Pode-se *estorvar* esse desenvolvimento e, mediante esse estorvo, represar, recolher, tornar mais veemente e mais *súbita* a degeneração mesma: mais não é possível fazer”.³⁷ Porém, ao tornar *súbita* a degeneração, explica Nietzsche que justamente o “inconsciente efeito da *décadence*” é acreditar no progresso, proclamar a possibilidade de uma nova totalidade – tal como o *Reich* alemão que seria, neste sentido, apenas uma decorrência e uma consequência necessária do declínio. O *Reich*, com suas “meias-realidades”, seria apenas uma expressão de fachada e artificial de uma suposta união entre os estados, de uma falsa totalidade que representaria, na verdade, uma “miserável divisão europeia em pequenos estados”.³⁸

Não por acaso, Nietzsche reconhecerá algo em comum entre o apelo ao progresso e à totalidade em Bismarck, e o projeto wagneriano de obra de arte total:

É algo de profunda significação que o aparecimento de Wagner coincida com o do *Reich*: os dois eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas – Jamais se obedeceu tão bem, jamais se comandou tão bem. Os chefes de orquestra wagnerianos, em particular, são dignos de uma era que a posteridade um dia chamará, com timorata reverência, de *era clássica da guerra*. Wagner sabia comandar; também nisso foi grande mestre.³⁹

³⁶ NIETZSCHE, F., 2012, p. 440.

³⁷ NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 93.

³⁸ *Ibidem*, p. 90.

³⁹ NIETZSCHE, 1999, p. 32.

Wagner seria, neste sentido, “o outro de Bismarck, seu duplo, sua representação estética”.⁴⁰ Em seu diagnóstico, Nietzsche parece perceber as transformações que estão a caminho tanto na arte de Wagner, quanto na sociedade de sua época. É assim que a sua crítica a este tipo de arte da *décadence* – que se disfarça em progresso – parece encontrar sua justificativa na medida em que o apelo wagneriano ao teatro, i.e, à arte da encenação, da representação, do primeiro plano e da vitrine, diz respeito à dominação da técnica pelas artes modernas.⁴¹ Toda a maquinaria teatral, como os efeitos de luzes, cores, e mesmo o efeito da famosa cortina de fumaça⁴² – que podemos ver em quase todos os ‘grandes’ e ostensivos espetáculos da Broadway –, o qual Wagner teria sido o precursor, se tornaram possíveis apenas na medida em que a técnica passou a invadir o terreno das artes. Essa dominação da técnica pelas artes modernas, que contribui para o ‘efeito dramático’ e impulsiona a obra a uma falsa unidade, Nietzsche percebe que ela se reivindica enquanto progresso e mestria, escondendo que o apelo das artes à maquinaria é, ao contrário do que parece, apenas o sintoma da dissolução.

Para Nietzsche, a maneira pela qual as artes passam a se aproximar umas das outras não exprime o auge da sua potência criativa, mas denuncia apenas que cada arte sozinha já não é mais capaz de convencer o público e provocar o “grande entusiasmo”.⁴³ Neste sentido, somente o teatro, a arte da encenação por excelência, poderia convencer despertar o público.

⁴⁰ BURNETT, H. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: UNIFESP, 2011, p. 111.

⁴¹ Contudo, é importante ter em mente que Wagner não foi o inventor da invasão do teatro nas artes, mas que apenas retomou uma antiga e longa polêmica a respeito da oposição música e drama na ópera, levando-a às últimas consequências. Essa polêmica incluía não apenas o debate música/drama, mas também harmonia/melodia e, por último, um conflito estético-político entre a ópera francesa e a italiana, marcada pela querrela dos gluckistas e piccinistas. Cf. ASTOR, D. “Rossini, músico do futuro. Nietzsche e Peter Gast na descoberta da grande saúde rossiniana. In: *Cadernos Nietzsche*. v.38, n.1, 2017.

⁴² “Wagner inventou a cortina de fumaça; a fumaça era lançada a partir de uma linha de jatos ao longo das luzes que ficavam no chão do palco, o que lhe dava a cor que se desejasse... Outra inovação wagneriana foi a utilização de cenários que se moviam lateralmente... É inteiramente graças à iniciativa de Wagner que nós devemos os modernos desenvolvimentos da maquinaria de palco”. Cf. MAGEE, B. *Aspects of Wagner*. New York: OXFORD, 2009 p. 56. Salvo indicações contrárias, a tradução é de minha autoria.

⁴³ “Apenas o ator ainda desperta o *grande entusiasmo*. – Com isso [a *décadence*] chega, para o ator, a *idade de ouro* – para ele e para todos afins à sua espécie”. Cf. NIETZSCHE, F. 1999, p. 31.

‘Grande arte’, arte da retidão

Se aquilo que se proclama como um progresso é, na verdade, o obscurantismo de um fenômeno de decadência, então apenas uma arte que não se reivindique enquanto progresso, enquanto uma grande arte, seria uma arte sincera. Para Nietzsche, o que leva os artistas ao falseamento da sua obra se encontra no fato de que estes, conscientes do efeito que a obra de arte produz sobre o público, utilizam todos os artifícios de que dispõem de modo a introduzir na obra elementos que disfarçam o seu caráter fragmentário, fornecendo ao público a ilusão de uma totalidade. Em *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner* (1888), o filósofo explicita de que maneira o músico, tomado pela ‘ vaidade’ que acomete os artistas, manipularia os efeitos de sua obra.

Para Nietzsche, Wagner possuía a maestria na arte do mínimo, a capacidade de encontrar tons para os “aspectos mínimos e microscópicos da alma”⁴⁴, de achar “um timbre para as ocultas-inquietantes meias-noites da alma”, mas por possuir a vaidade dos artistas, isto é, a vontade do “grandioso”, não se contentou em fazer uma arte pequena, porém bela. Necessitou criar artifícios, tais como o *leitmotiv* e a melodia infinita: ambos para tentar esconder, sob o manto do eterno e do sublime, a sua incontornável tendência ao detalhe e à fragmentação.

No que corresponde a uma tal tentativa de conter a fragmentação, o *leitmotiv* será um importante aspecto da “fantasmagoria teatral”⁴⁵ wagneriana. Na tentativa de conter a crescente dissolução das artes, Wagner recorre a uma repetição de temas, motivos melódicos, “de maneira que a sinfonia jorre continuamente sem quebra de unidade”.⁴⁶ O *leitmotiv* é, para Nietzsche, um recurso artificial utilizado pelo “Wagner ator” a fim de unir algo fragmentário, que não se teceu naturalmente e, assim, dar uma impressão de unidade e totalidade. Longe de ser um ‘grande estilo’, o *leitmotiv* seria apenas um ‘grande efeito’, um artifício musical que se tornaria um meio dramático. É por isso que Wagner, que *não* era músico por instinto, mas era sobretudo um ator,

⁴⁴ Op. cit., p. 51. Nietzsche extrai este texto do livro II, § 87 de *Gaia Ciência*.

⁴⁵ CAMPIONI, G. Op.cit., p. 221.

⁴⁶ Cf. FONSECA, C. “Introdução”. In: WAGNER, Richard. *A arte e a revolução*. Lisboa: Edições Antígona, 2000, p. 28.

“aumentou desmesuradamente a capacidade de expressão da música: ele é o Victor Hugo⁴⁷ da música como linguagem”.⁴⁸ Para o “ator Wagner”, importava que a música

possa, em dadas circunstâncias, não ser música, porém linguagem, instrumento, *ancilla dramaturgica*. A música de Wagner, sem a proteção do gosto teatral – um gosto muito tolerante –, é simplesmente música ruim, talvez a pior que jamais se tenha feito. Quando um músico não consegue mais contar até três, torna-se “dramático”, torna-se “wagneriano”...⁴⁹

Na medida em que o *leitmotiv* é criado para unir a música à narrativa, obtém-se, assim, uma espécie de falsa coerência entre ambos. O mesmo ocorreria com a melodia infinita: diante da incapacidade para estabelecer uma forma que seja orgânica, ela atuaria apenas como uma solução tirânica para impor uma forma, de modo que a decomposição se torna “a própria regra compositiva”.⁵⁰ Como explicita Barros,

mais próximo de uma sucessão de atmosferas sonoras do que de um sistema contrapontístico propriamente dito [...], o encadeamento harmônico da música wagneriana teria o propósito de emancipar radicalmente os matizes de seu repertório de sons para, a partir de instáveis configurações tímbricas, tentar persuadir a sensibilidade.⁵¹

Assim, o diagnóstico de Nietzsche a respeito da melodia wagneriana vai ao encontro das análises da *décadence* literária em Bourget que vimos anteriormente: trata-se, tanto na literatura quanto na música, da emancipação da parte em relação ao todo. A incapacidade de estabelecer uma síntese orgânica entre os diferentes

⁴⁷ Sobretudo nas anotações de Nietzsche, encontram-se muitas comparações entre Wagner e Victor Hugo. A crítica de Nietzsche parece repousar, entre outras coisas, na necessidade que Victor Hugo tinha, tanto quanto Wagner, de fazer algo *mais* do que poesia, i.e., de utilizá-la para outros fins. Para o poeta francês, segundo Nietzsche, a poesia deveria servir a fins morais e políticos, e não a ela mesma. Cf., por exemplo, NF 1885, 36[6]; 1884, 25[132] e 1888 14[182].

⁴⁸ NIETZSCHE, F. 1999, p. 25.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ BARROS, F. de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007 p. 128.

⁵¹ Op.cit., p. 129.

elementos que compõem uma obra, resultando, assim, em uma tirania na qual uma das partes se assenhora sobre as outras parece ser, para Nietzsche, uma das principais características da arte *décadent*.

Assim é que, para Nietzsche, uma arte contrária à arte da mentira, que enquanto arte de ator reivindica ter grande estilo, só poderia existir enquanto arte do mínimo e da fragmentação *por excelência*: “Só o que é pequeno pode hoje ser feito bem, ser feito magistralmente. Apenas nisso ainda é possível a retidão”.⁵² A maestria, portanto, só seria possível em uma arte que se assuma fragmentária, que se veja como arte da *décadence*, reconhecendo o esgotamento da forma que lhe é própria.

O teatro da excitação, o sapateado da dança moura

Sobre o teatro. – Esse dia me deu mais uma vez sentimentos fortes e elevados, e, se à noite eu pudesse ter música e arte, sei bem qual música e arte eu *não* gostaria de ter, isto é, aquela que pretende embriagar seus ouvintes e *empurrá-los* para um instante de sentimentos fortes e elevados – esses homens de alma cotidiana, que à noite não parecem vencedores em carros triunfais, e sim mulas cansadas, nas quais a vida frequentemente exercitou seu chicote.⁵³

Uma arte que precise arrebatrar o espectador e que se proclame grandiosa, i.e, uma arte que seja precisamente ‘teatro’, é o que Nietzsche *não* deseja das artes. Essa arte de efeitos, que é sobretudo a arte wagneriana, não seria a expressão de uma triunfante vontade de vida ou mesmo de um ‘progresso’, como se proclama ser, mas ao contrário, uma arte para “mulas cansadas”, o que denuncia, por sua vez, o esgotamento diante do excesso de civilização, que é próprio da modernidade. Segundo Piazzesi, um tal excesso

é causado por um envelhecimento precoce, já que se consomem as defesas e as decisões de cada indivíduo, minando assim a resistência

⁵² 1999, p. 41.

⁵³ NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 114.

da raça: a modernidade primeiramente constringe a uma hiperatividade cerebral, ao acúmulo de um número de informações tão alto resultando insuportável para a maior parte dos indivíduos. Essa é a base da *décadence* fisiológica nietzschiana.⁵⁴

Além do que defende Piazzesi, Nietzsche parece diagnosticar no esgotamento que caracteriza a modernidade não apenas a consequência de um excesso de civilização, mas também o resultado de uma longa luta dos instintos que, desde Sócrates, aspiram à dominação e culminam, no moderno, na constituição de sua autocontradição fisiológica.⁵⁵ Nietzsche, preocupado com o caminho pelo qual seguem as artes, evidenciando nestas um potente diagnóstico da condição fisiológica da modernidade, percebe em Wagner o mesmo processo de tirania dos instintos que se configurava em Sócrates. Sócrates *adivinha* que “os instintos querem fazer o papel de tirano”⁵⁶ e, de modo a conter a desagregação oriunda desta luta, elege um *contratirano* mais forte do que todos os outros: a este tirano chamou-se ‘razão’. Mas para Nietzsche, a razão ‘em si’ não teria o poder de exercer um tal domínio sobre os outros instintos, e foi justamente nisso que Sócrates teria inovado: ele transformou a razão em uma espécie de fanatismo, isto é, em uma forma de combate aos instintos. “Ter de combater os instintos”, eis para Nietzsche “a fórmula da *décadence*: enquanto a vida *ascende*, felicidade é igual a instinto”.⁵⁷

Assim como Sócrates, que diante da dissolução da cultura ateniense, “entendeu que o mundo inteiro dele *necessitava* – de seu remédio, seu tratamento”, Wagner também havia reconhecido, no diferencial da cultura moderna, a mesma *necessidade* de um “artifício pessoal de autopreservação”.⁵⁸ Mas, ao contrário da necessidade socrática de uma ‘racionalidade’ *a todo custo*, a necessidade da cultura moderna é *outra*. Se em Sócrates, Nietzsche percebe o ‘fanatismo da razão’, com Wagner, inaugurar-se-ia a tirania do “fazer-intuir”, o ‘fanatismo da excitação’.

⁵⁴ PIAZZESI, op.cit, p. 225.

⁵⁵ “O homem moderno constitui, biologicamente, *uma contradição de valores*” (NIETZSCHE, F. 1999, p. 45) e “esses instintos contradizem, perturbam, destroem um ao outro; já defini o *moderno* como a autocontradição fisiológica” (Idem, 2006, p. 91).

⁵⁶ Op.cit, 2006, p. 21.

⁵⁷ Idem, p. 22.

⁵⁸ Idem, p. 21.

De acordo com Müller-Lauter⁵⁹, o movimento sócrático em direção à razão vai na direção oposta do movimento wagneriano em direção ao êxtase e ao exagero do sentimento, mas, ainda assim, trata-se de um movimento de “decomposição”, onde uma das partes quer se impor como senhora sobre as outras. Trata-se, em ambos os casos, de um movimento de *décadence*, pois onde há tirania e fanatismo, esconde-se a desagregação. *Décadence* é, em outras palavras, impossibilidade de formar síntese, perda de sentido no todo, o que poderia conduzir, neste sentido, a uma tentativa forçada de impor uma forma quando o que há, no fundo, é apenas anarquia. É precisamente isto que demonstra, para Nietzsche, tanto o caso Wagner quanto o caso Sócrates.

Detendo-nos novamente nas análises de *O caso Wagner*, Nietzsche explicita que o “fazer intuir”⁶⁰ seria o ponto de partida do “estilo” wagneriano. Segundo o filósofo, Wagner pensaria:

Quanto ao fazer intuir [*Ahnen-machen*]: eis o ponto de partida do nosso conceito de “estilo”. Sobretudo nenhum pensamento [*Gedanke*]! Nada mais comprometedor que um pensamento! Mais sim o estado *anterior* ao pensamento, o amontoar de pensamentos não nascidos, a promessa de pensamentos futuros, o mundo como era antes de Deus criá-lo – a recrudescência do caos... O caos faz intuir...⁶¹

A chave para a compreensão estaria, ao nosso ver, sobretudo na oposição criada por Nietzsche entre o “fazer intuir” [*Ahnen-machen*] e o “pensamento” [*Gedanke*]. A arte de Wagner deseja “fazer intuir”, provocar ideias vagas, gerar estímulos, excitar para que seja, pois, considerada ‘bela’. Mas por uma arte ‘bela’, Wagner entende, ao ver de Nietzsche, ‘grandiosa’: “O belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o elevado, o gigantesco, o

⁵⁹ Op.cit, p.18.

⁶⁰ Paulo César de Souza traduz a expressão “Ahnen-machen” por “fazer intuir”. Normalmente, “intuição” é utilizado para traduzir o termo “Anschauung”, no sentido de “percepção sensível”. Não é este o caso aqui. Na tradução para o francês realizada por Henri Albert, por exemplo, utiliza-se “suggérer des pressentiments” e “créer des suggestions”. Por isso, “ideias vagas” no sentido de “provocar ideias vagas”, também parece ser uma opção para a tradução.

⁶¹ 1999, p. 20.

que move as *massas*? – Repito: é mais fácil ser gigantesco do que belo; nós o sabemos...”⁶²

Mas a que se deve tal necessidade de excitação, de estímulos, de ideias vagas; o naufragar no mar sem solo das harmonias? Deve-se, para Nietzsche, precisamente àquele grande cansaço gerado pelo excesso de civilização e pela luta dos instintos: um cansaço que, em contrapartida, acomete o indivíduo a uma quantidade tão grande de estímulos de modo que, por um lado, seu organismo vicia, e, por outro, tem necessidade de uma redenção no ‘nada’, de uma fuga da realidade. Precisamente por isso, dirá Nietzsche que a arte de Wagner responde à necessidade moderna de narcóticos⁶³: ao mesmo tempo em que excita, desperta, estimula, também redime, alivia, entorpece e esgota. Tanto quanto um narcótico, a arte wagneriana impossibilita o pensamento, atrofia-o.

Mas o pensamento ao qual Nietzsche se refere aqui, contrapondo-o ao “fazer-intuir”, não deve ser compreendido em analogia com a razão socrática. Essa, como vimos, era apenas a expressão de um processo de tirania; havia uma única escolha: “sucumbir ou – ser *absurdamente racionais*...”.⁶⁴ O pensamento que Nietzsche parece afirmar em oposição ao “fazer-intuir” [*Ahnen-machen*] seria um pensamento livre, pensamento que só pode existir enquanto expressão de uma força criadora, e não de uma força repressora, como era o caso socrático. Se a música de Wagner pode transmitir algo que se disfarce de pensamento, será apenas *uma* moral a partir da qual deseja veicular *uma* determinada “ideia”.⁶⁵

O que Nietzsche exige da música é, ao contrário, a capacidade criadora: “a música, livre da submissão à palavra e da obrigação de veicular um sentido, torna-se, ao contrário do que poderia parecer, de fato comunicativa, pois desperta no ouvinte o que nele é exceção: o poder criar”.⁶⁶ Esse pensamento livre que Nietzsche exige da música, pensamento de pássaro, de pés delicados, o filósofo parece reconhecer na ópera de Bizet:

⁶² Ibidem.

⁶³ “a necessidade moderna de música (que se mostra ao mesmo tempo na história juntamente com a necessidade crescente de narcóticos). Até mesmo a ‘obra de arte do futuro’ se mostrou para mim como refinamento da necessidade de excitação e anestesia” (NIETZSCHE, F. 2013, p. 172).

⁶⁴ 2006, p. 22.

⁶⁵ “Não foi pela música que Wagner atraiu os jovens, mas pela ‘ideia’: – é o que há de enigmático em sua arte, o brincar de esconder-se atrás de centenas de símbolos, a policromia do ideal, o que seduz esses jovens a Wagner” (1999, p. 31).

⁶⁶ DIAS, R. *Nietzsche e a música*. Ijuí/São Paulo: UNIJUÍ/Discurso Editorial, 2005, p. 152.

Realmente, a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente me creio [...] Essa música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não *transpira*. ‘O que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados’: primeira sentença da minha estética [...] Nesse ínterim me passam bem outros pensamentos pela cabeça. Já se percebe que a música faz *livre* o espírito? Dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quando mais se torna músico?⁶⁷

Se, na música de Bizet, “torna-se mais filósofo”, a música de Wagner, em contrapartida, é “anti-filosófica”. O pensamento é atrofiado pelo narcótico do drama wagneriano precisamente porque devido aos seus grandes efeitos e estímulos para arrebatá-lo e convencê-lo o espectador, ele acaba por conduzi-lo a uma apatia e a um cansaço, minando o estado criador, o único que possibilita o surgir de um pensamento.⁶⁸

Além da *décadence* fisiológica que o drama wagneriano exerce sobre o pensamento, Nietzsche também percebe o mesmo problema no que diz respeito às outras funções do corpo, indicando por exemplo, que Wagner teria subvertido o pressuposto fisiológico do movimento tal como ele se dava na música:

Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, em rapidez e em lentidão, algo muito diferente a fazer, isto é, *dançar* [...] Richard Wagner quis outra espécie de movimento – ele subverteu o pressuposto fisiológico da música anterior. Nadar, flutuar – não mais caminhar, dançar... Talvez esteja aí o essencial.⁶⁹

⁶⁷ 1999, p. 11.

⁶⁸ Importante ressaltar que o aspecto narcotizador identificado por Nietzsche na obra de arte wagneriana já havia antes sido discutido por Nietzsche em *Genealogia da Moral*, porém à luz da figura do padre asceta. Assim como Wagner almeja a redenção por meio de sua música, obtida somente a partir de uma boa dose de excitação, segundo Nietzsche, o padre asceta “traz unguento e bálsamo, sem dúvida; mas necessita primeiro ferir, para ser médico; e quando acalma a dor que a ferida produz, *envenena no mesmo ato a ferida*” NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 107.

⁶⁹ 1999, p. 55.

O movimento será, assim, mais uma função orgânica que Wagner torna doente; ele atrofia tanto o pensamento quanto o movimento, construindo uma arte de um sistema fisiológico decadente. Em um fragmento de 1886, Nietzsche questiona: “Eu deveria ter confiado mais em mim mesmo: a incapacidade de andar wagneriana (ainda mais de *dançar* – e sem dança não há para mim nenhum descanso e bem aventurança) sempre me acossou”.⁷⁰ Para que a dança aconteça é necessária uma medida de “graus equivalentes de tempo e força”, que exige “da alma do ouvinte uma contínua *ponderação* – no contraste entre essa mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo, [aí] baseava-se a magia de toda *boa música*”.⁷¹ A relação de jogo entre tempo e espaço, a partir da qual a dança se torna possível, seria subvertida na música wagneriana por meio da melodia infinita, sendo esta uma “blasfêmia rítmica”. Nietzsche caracterizará a imagem da melodia infinita como “alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e se entrega por fim à mercê do elemento: é preciso *nadar*”.⁷²

Estudiosos do século XIX, como Rudolf Laban⁷³, mostraram como a linguagem do movimento, que origina a dança, tem as suas bases em uma relação de uniformidade entre tempo e espaço. Dançar é justamente desafiar os limites do espaço e do tempo e, concomitantemente, comprometer-se com ambos. Mas a música wagneriana não opõe resistências, zomba de toda uniformidade de tempo e espaço, e com isso já não se sente mais os pés no chão e o peso da gravidade, necessários para poder dançar. Por isso, de volta a Bizet: ele atuará, mais uma vez, como uma contraposição a Wagner; à paralisia da dança provocada pela melodia infinita: “Wagner se tornou, para mim, impossível desde o princípio, porque ele não consegue *andar*, quanto mais *dançar*. Mas esse é um juízo fisiológico, não um juízo estético: só que – não tenho mais nenhuma estética!”.⁷⁴ À excitação provocada pelo drama wagneriano, que exige apenas teutões, “obediência e pernas longas”,⁷⁵ Nietzsche irá contrapor a dança moura da cigana Carmen: “Como nos fazem bem as tardes

⁷⁰ NIETZSCHE, F., 2013, p. 91.

⁷¹ 1999, p. 55.

⁷² Ibidem.

⁷³ Cf. LABAN, R. *O domínio do movimento*. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus editorial, 1978.

⁷⁴ Pois “a refutação de Wagner, que é empreendida por esse escrito, não é meramente uma refutação estética: ela é, sobretudo, uma refutação fisiológica. Nietzsche considera Wagner como uma doença, um perigo público”. (NIETZSCHE, F., 2013, p. 237).

⁷⁵ Idem, 1999, p. 32.

brônzeas da sua felicidade! Olhamos para fora ao ouvi-la: já vimos o mar tão liso? E como a dança moura nos fala de modo tranquilizador!”.⁷⁶

Talvez seja precisamente aí, na ópera *Carmen*, que podemos ousar uma pergunta: se a única arte possível para Nietzsche é, como vimos, uma arte da retidão, teria ele vislumbrado em Bizet a possibilidade de ainda realizar uma arte sincera na modernidade, uma arte que portanto se reconheça e se afirme a partir da sua própria *décadence*? O questionamento acerca da validade do uso que Nietzsche faz da ópera de Bizet já foi levantado por diversos intérpretes de Nietzsche, e neste sentido, destacaremos alguns de seus argumentos a fim de elaborar a perspectiva que propomos.

Em uma carta enviada a Carl Fuchs, em 1888, Nietzsche diz:

O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como *antítese* irônica a Wagner isto funciona bem; seria uma absoluta falta de gosto se eu partisse de um elogio de Beethoven, digamos. Além disso, Wagner tinha muita inveja de Bizet: *Carmen* é o maior sucesso da história da ópera, e sozinha superou largamente o número de apresentações, na Europa, de todas as óperas de Wagner reunidas.⁷⁷

Se considerarmos apenas a carta mencionada acima, poderia parecer que o próprio Nietzsche sugere uma interpretação irônica do uso de Bizet diante de Wagner e, nesse sentido, não haveria necessidade de levar adiante tal questão. Para Safatle, contudo, o apelo de Nietzsche à “*antítese* irônica” parece se justificar na medida em que a ópera de Bizet constrói-se a partir de uma ironia formal:

o caráter “paródico” de ópera *comique* próprio à *Carmen* permite ao compositor operar um jogo “livre” com clichês do folclore meridional, vaudeville e figuras de música de programa, isto ao ponto de compositores como Pierre Boulez afirmarem não encontrar, em *Carmen*, nada mais do que “uma opereta”. Mas sua “leveza” de opereta,

⁷⁶ Idem, p. 13.

⁷⁷ Idem, p. 105.

para usar um termo de Nietzsche, estaria no fato de ela não se vincular totalmente à lógica dos materiais que apresenta, de ela apresentá-los “de maneira irônica”.⁷⁸

A ênfase de Safatle parece encontrar a sua justificativa não na “leveza” de opereta, que contrapõe-se ao “chumbo pesado” da obra de arte total, mas, para além disso, naquilo que dirá acerca da intuição de Nietzsche, que será, posteriormente, compartilhada por Adorno: “a de que as expectativas construtivas postas pela ópera de Bizet são profundamente marcadas pela ironia. Como se a ironia fosse outra maneira de afirmar tal esgotamento [o esgotamento das artes]”.⁷⁹ Mas deveríamos nos contentar ‘apenas’ com a interpretação de uma *antítese* irônica, isto é, que Bizet não entra em consideração, como diz o próprio Nietzsche na carta a Fuchs?

Benoît Goetz⁸⁰ menciona a dificuldade dos comentadores em aceitar que Nietzsche realmente apreciava Bizet, e, segundo sua análise, isso se deve a três razões fundamentais: uma razão ignóbil, uma razão erudita e uma razão profunda. A primeira razão se basearia em uma explicação unilateral, vendo no uso que Nietzsche faz de Bizet uma forma de ressentimento do próprio filósofo em relação a Wagner. Em 1883, o filósofo teria visto uma declaração de Wagner a seu respeito, feita em 1877. Nesta, Wagner dizia ao médico de Nietzsche que as dores de cabeça que este tinha eram os indícios de uma pederastia. Nietzsche, naturalmente, havia ficado furioso.

Wagner sustentou esse argumento porque ele sentia que Nietzsche estava prestes a lhe deixar. Ele não vinha mais o ver no Natal. Ele possuía muito daquilo que se costuma chamar de maneira ridícula e repetitiva, “idílio de Tribtschen”. Wagner, concluindo que Nietzsche não seria mais um wagneriano submisso, lançou essa fofoca. Seria ignóbil, a meu ver, pensar que a relação Nietzsche-Bizet teria por origem essa provocação onanística.⁸¹

⁷⁸ SAFATLE, V. “Nietzsche e a ironia em música”. In: Cadernos Nietzsche, v. 21, 2006.p. 24.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ GOETZ, B. “Nietzsche aimait-il vraiment Bizet?” In: Le Portique, vol. 8, 2001.

⁸¹ Idem, p. 3.

A explicação erudita e, portanto, a mais comum entre os comentadores, se refere precisamente à carta trocada com Fuchs, pois afinal o próprio Nietzsche teria afirmado ser *Carmen* apenas uma *antítese* irônica a Wagner. Mas insistir nessa interpretação talvez seja ignorar tantas outras sutilezas:

É estranho que os estudiosos, tão atentos às sutilezas da arte de escrever e em particular da escrita de cartas, negligenciam em assinalar que Fuchs, o destinatário da carta, era um wagneriano conhecido e poderoso, através do qual Nietzsche intercedia afim de conseguir que a ópera de seu amigo Gast, *O casamento secreto*, fosse representada.⁸²

Nesse sentido, Goetz parece sugerir que Nietzsche estaria, na carta a Fuchs, apresentando apenas uma desculpa pelas radicais afirmações que havia feito sobre Wagner em seu livro recém publicado. A razão profunda, por fim, se sustentaria em uma dificuldade de aceitar que Nietzsche tenha de fato sido um wagneriano e depois rompido completamente e, com isso, que possa ter apreciado verdadeiramente Bizet, i.e, mudado de gosto. Precisamente a interpretação que privilegia esse ponto de vista, segundo Goetz, Nietzsche chama de *cannailerie*, “o realismo achatado que não admite em nenhum caso que alguém possa cumprir uma verdadeira mudança, aprender a sentir de outra maneira, mudar, variar”.⁸³ Esses são, segundo Goetz, os argumentos que sustentam a dificuldade dos comentadores em aceitar um sincero apreço de Nietzsche por Bizet. Apesar de conter, certamente, algum interesse, esses argumentos não parecem trazer explicações suficientes que nos levem a considerar a profunda importância que Bizet teria para Nietzsche, para além da *antítese* irônica.

Gloria Sica, por outro lado, defende que o uso que Nietzsche faz de Bizet vai muito além de uma *antítese* irônica, e parece oferecer, em seu artigo sobre *Carmen*, algumas possíveis chaves de leitura.⁸⁴ As anotações que Nietzsche fez na margem da partitura de *Carmen*, após assistir a ópera pela primeira vez em 1881, são para Sica a comprovação de que a *antítese* irônica mencionada na carta a Fuchs, sete anos

⁸² Idem, p. 4.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ “Não me sinto totalmente convencida dessa tese [do uso apenas irônico], e procurarei mostrar quão profundamente e seriamente filosófica seja a adesão de Nietzsche à música de Bizet”. SICA, G. *La Carmen di Nietzsche*. Disponível em: <http://www.sfi.it/archivosfi/cf/cf10/articoli/sica.htm>.

depois, deve ser objeto de suspeita dos intérpretes de Nietzsche.⁸⁵ Paolo D'Iorio, que se dedica a analisar minuciosamente as anotações de Nietzsche na margem da partitura⁸⁶ em seguida enviada ao seu amigo Peter Gast, mostra a seriedade de tal questão para o filósofo. Na margem da partitura, constam diversas frases que se referem ao livro *De l'amour*, de Stendhal.⁸⁷ Na margem esquerda, Nietzsche escreve: "Um epigrama sobre a paixão, o que de melhor se escreveu sobre esse tema desde Stendhal sobre o amor [...] Este livro é uma descrição detalhada e minuciosa de todos os sentimentos que formam a paixão que se chama amor".⁸⁸ O poeta Stendhal era importante para Nietzsche não apenas no que diz respeito à sua concepção de amor, mas principalmente no que diz respeito ao seu estilo, que o aproxima de Bizet, através de Merimée.⁸⁹ No aforismo 39 de *Para além do bem e do mal*, percebe-se a importância deste quando Nietzsche menciona Stendhal como "o último grande psicólogo", como aquele que possuiria a bravura de espírito e a coragem para o conhecimento, prescindindo das ilusões romântico-metafísicas:

Stendhal contribuiu com um último traço para a imagem do filósofo de espírito livre, e no interesse do gosto alemão eu não quero deixar de sublinhá-lo: – pois ele vai *contra* o gosto alemão. "*Pour être bon philosophe*", diz o último grande psicólogo, "*il faut être sec, clair, sans illusion. Un banquier, qui ait fait fortune, a une partie de caractère requis pour faire des découvertes en philosophie, c'est-à-dire pour voir clair dans ce qui est* [Para ser bom filósofo, é preciso ser seco, claro, sem ilusão. Um banqueiro que fez fortuna tem parte do caráter necessário

⁸⁵ Sica se refere à análise da partitura realizada por Paolo d'Iorio, no artigo aqui mencionado.

⁸⁶ Quando assistiu a ópera pela primeira vez, em 27 de novembro de 1881, em Gênova.

⁸⁷ Segundo a interpretação de WOTLING, P. *Nietzsche e o problema da civilização*. Trad. Vinicius de Andrade. São Paulo: Barcarolla, 2013, p. 198: "mesmo que Stendhal não tenha elaborado uma fisiologia da arte, estritamente falando, no sentido em que Nietzsche entende, o fato é que, de todas as fontes que alimentaram essa reflexão, ele é quem está mais próximo da problematização nietzschiana".

⁸⁸ D'IORIO, Paolo. *Nietzsche entre Tristão e Carmen*. Trad. Henry Burnett e Ernani Chaves. In: Estudos Nietzsche, vol. 3, n.2, 2012, p. 217.

⁸⁹ Nietzsche leu o trecho de Stendhal (citado pelo filósofo no aforismo 39 de *Além do bem e do mal*) nas *Notes et Souvenirs* (1855), obras póstumas do autor e organizadas para edição por Prosper Mérimée, o autor de *Carmen*.

para fazer descobertas em filosofia, ou seja, para ver claro naquilo que é]”.⁹⁰

Ora, essa capacidade de ser seco, claro, sem ilusão, é precisamente o que Nietzsche aprecia em Carmen, em oposição radical à ilusão e ao disfarce presentes no drama wagneriano. O estilo de Stendhal vai *contra* o gosto alemão, o gosto dos idealistas, tidos por Nietzsche como aqueles que possuem a “*covardia face à realidade, que é também covardia ante a verdade*”.⁹¹ Mas ao nosso ver esta é apenas uma das diversas cordas que formam as redes de um sincero apreço de Nietzsche por Bizet. Se há uma certa ironia na ópera *Carmen*, já que ela não se vincula “totalmente à lógica dos materiais que apresenta”⁹² e se opõe radicalmente ao esgotamento wagneriano da melodia infinita – já que ela não se guia pela lógica do progresso das artes – isso não quer dizer, todavia, que o uso que Nietzsche faz de Bizet seja de fato simplesmente uma *antítese* irônica, como defendem alguns comentadores. Neste sentido, Burnett parece se colocar em uma perspectiva que vai em direção às nossas análises, afirmando que Carmen “interessa a Nietzsche na medida em que denuncia a desagregação da forma romântico-tardia. O uso ‘irônico’ poderia ser visto então não como um recurso de oposição, uma confrontação entre formas musicais, mas como uma avançada compreensão acerca das mudanças estruturais pelas quais passava a música”.⁹³ Assim, parece que precisamente por denunciar e afirmar a incontornável decadência da forma artística (não apenas da forma romântica, mas de toda e qualquer capacidade dos artistas em conferirem uma forma coesa às suas obras), é que a ópera de Bizet indicaria, para Nietzsche, a possibilidade de uma arte da retidão, que se opõe à lógica wagneriana do falso progresso das artes.

A afirmação da desagregação da forma, Nietzsche parece vislumbrar não apenas na estrutura da ópera de Bizet, mas, ao nosso ver, sobretudo na dança moura da cigana Carmen. Através da personagem, talvez possamos encontrar uma outra chave de leitura a fim de compreender a seriedade filosófica do sincero apreço que Nietzsche tinha pela ópera de Bizet. Esse argumento, contudo, requer uma breve

⁹⁰ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 42.

⁹¹ NIETZSCHE, F. 2008, p. 97.

⁹² Cf. SAFATLE, op.cit., p.24.

⁹³ BURNETT, H. “Palavra e música na estética final de Nietzsche”. In: *Philosophos*. Goiânia. v. 20., n.2, 2015, p. 159.

análise a partir de um tema não estritamente filosófico. Mas, no caso da filosofia de Nietzsche, para o qual filosofia, genealogia, fisiologia e estética coincidem, já que o fundamento de toda estética reside “[n]o fato de os valores estéticos se basearem em valores biológicos, n[o] fato de o bem-estar estético ser um bem-estar biológico”,⁹⁴ tal argumento torna-se, então, fundamental.

Seria preciso fazer uma pergunta perigosa: o que é a dança moura exaltada por Nietzsche, dança que “nos fala de modo tranquilizador”,⁹⁵ se não apenas um outro nome para o que hoje chamamos de ‘Flamenco’? Ora, no estilo flamenco, acontecimento artístico que engloba ao mesmo tempo, canto, música e dança, ocorre exatamente aquele procedimento no qual cada meio não é jamais levado ao seu completo esgotamento. Se nos basearmos em um dos estilos tradicionais do Flamenco, tal como o que se chama hoje *Alegria*, podemos afirmar que há sempre um determinado momento em que a música cede lugar para acompanhar o som do sapatear do dançarino/dançarina, outro momento, por sua vez, em que o sapatear cessa para dar voz ao cantor/cantora e, ainda, um terceiro momento no qual sapateado e canto cessam para dar lugar unicamente aos sons do violão. Por fim, o canto, a música e a dança se unem, celebrando juntos a festa flamenca. Cada meio, mesmo quando atua sozinho, atua em uma relação com o outro, nenhum meio existe sozinho, ‘em si’, mas apenas na relação com o todo. O flamenco, que Nietzsche chama de “dança moura”, dança de uma alegria africana, que “tem a fatalidade sobre si”, “curta, repentina, sem perdão”, parece representar a possibilidade de um sincero sentimento do popular; mas ‘popular’ no sentido de que ele não é um retornar à raiz comum de um povo, como pretendia Wagner ao defender, na linhagem da escola romântica, que o verdadeiro sentimento alemão se encontrava na origem dos mitos cristãos. No caso de Bizet, a sinceridade do popular que Nietzsche parece reconhecer diria respeito à ascensão na mistura; pois tal é, afinal, a genealogia do povo cigano – do qual pensava-se ter se originado o Flamenco –, do qual provém Carmen.⁹⁶

⁹⁴ NIETZSCHE, F. 2012, p. 459.

⁹⁵ Idem, 1999, p. 13.

⁹⁶ Atualmente, há um debate entre os historiadores no qual defende-se que o Flamenco, ao contrário do que se pensava até o século XX, não teria se originado apenas a partir da mistura de povos como os árabes, gregos, judeus, ciganos (provenientes da Índia), africanos, italianos e franceses mas, que junto à influência desta mistura dos povos, ele teria se desenvolvido mais propriamente com a *escola bolera*, no interior das academias de dança no sul da Espanha, Andaluzia, como resultado de uma disputa por território artístico e uma reação à música e ao balé russo, italiano e francês, que dominavam o cenário artístico-europeu do século XIX. Após esta primeira elaboração do Flamenco (que ganhou este nome

Talvez seja por isso que Nietzsche se permita dizer acerca de Bizet: “Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço a sua causa”.⁹⁷ Escutar a causa dessa música é, por sua vez, escutar a causa de um povo – povo que é mistura, e não eugenia de uma raça –, e não meramente a expressão de um indivíduo, seja ele qual for. “Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo”.⁹⁸

Ao romper com Wagner e apreciar Bizet, Nietzsche não está, de maneira alguma, proclamando outro músico; pois “da regra de que a corrupção predomina, de que a corrupção é fatal, nenhum deus há de salvar a música”.⁹⁹ Vimos o que parece estar em questão para Nietzsche: não é unicamente Bizet, mas é a figura da cigana Carmen, expressão direta da dança moura. Elogiar Bizet “à custa de Wagner” significa também romper com uma paisagem e com tudo o que ela engendra. Mas romper com uma paisagem é romper, sobretudo, com uma determinada condição fisiológica:

A ninguém é dado viver em qualquer lugar; e quem tem grandes tarefas a resolver, que desafiam toda a sua força, tem mesmo opção muito limitada. A influência climática sobre o *metabolismo*, seu retardamento, sua aceleração, é tal que um equívoco quanto a lugar e clima pode não apenas alhear um homem de sua tarefa, como inclusive ocultá-la de todo: ele não consegue tê-la em vista. [...] O *tempo* do metabolismo mantém relação precisa com a mobilidade ou a paralisia dos *pés* do espírito; o próprio “espírito” não passa de uma forma desse metabolismo. Pense-se nos lugares em que há ou houve homens ricos de espírito, em que engenho, refinamento, malícia são parte da felicidade, onde o gênio quase que necessariamente sentiu-se em casa: todos possuem um ar magnificamente seco. Paris, a Provença, Florença, Jerusalém, Atenas – esses nomes provam algo: o gênio é

por volta de 1840) a partir das escolas de balé, este estilo artístico teria sido assimilado pelos ciganos da Andaluzia, que à dança moura com castanholas acoplaram seus toques e cantos ciganos. Por isso não haveria, no Flamenco, uma fronteira que divida e separe-o das ruas e do cenário, dado que sua origem remonta de uma fusão entre ambos. Cf: BRAGA, C., S. *O Real do Corpo no Flamenco: o Duende em ato* (2016). Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

⁹⁷ NIETZSCHE, 1999, p. 12.

⁹⁸ Idem, p. 11.

⁹⁹ Idem, p. 41.

condicionado pelo ar seco, pelo céu puro – isto é, por um metabolismo rápido, pela possibilidade de suprir-se sempre novamente de grandes, tremendas quantidades de energia.¹⁰⁰

Romper com a paisagem wagneriana, as nuvens de incenso, o céu encoberto, as casas desmoronadas, é romper com a fisiologia que lhe é própria, atrofiadora de movimentos e pensamentos, nervos e músculos; pois, para Nietzsche, coisas como lugar e clima são determinantes para a saúde do pensamento.¹⁰¹ O norte úmido da Alemanha, o idealismo, o romantismo, o nacionalismo, tudo isso representava, para o último Nietzsche, tentativas de fuga da *décadence*, falseamentos da realidade; paisagem que expressava “a visão repentina do fato de que todo ideal romântico se mostra como uma fuga de si mesmo, um desprezo por si mesmo e uma condenação de si mesmo por parte daquele que o inventa”.¹⁰² Romper com a fisiologia dessa paisagem é, nesse sentido, afastar-se da fantasmagoria teatral wagneriana, dos aparatos técnicos utilizados para disfarçar a decadência das artes, é afastar-se da falsa crença no progresso moderno. Aproximar-se de Carmen, por outro lado, é caminhar em direção à paisagem do mediterrâneo, da França, da Itália, da Espanha, mas isso diz respeito a aproximar-se da fisiologia de um tempo *seco*, de um *céu claro*, de um *mar liso*, de uma *limpidez* no ar.

Carmen não é, de forma alguma, a construção de um outro ideal artístico na filosofia tardia de Nietzsche, mas ela é, precisamente, a constatação de que não é possível um retorno à ‘grande arte’. É, pois, a afirmação de que se há avanço possível, ele não é retrocesso à raiz comum de um povo, mas é o ascender na mistura, é o refinamento pela mistura, não pela eugenia; é a sinceridade dos meios na medida em que se afirma como uma ‘arte da retidão’.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, F. 2008, p. 30.

¹⁰¹ Pois fisiologia e pensamento estão, para Nietzsche, intimamente relacionados: “Para um psicólogo, poucas questões são tão atraentes como a da relação entre filosofia e saúde, e, no caso de ele próprio ficar doente, levará toda a sua curiosidade científica para a doença”. (NIETZSCHE, F. 2001, p. 10).

¹⁰² Idem, 2013, p. 90.

Referências bibliográficas

- ASTOR, D. "Rossini, músico do futuro. Nietzsche e Peter Gast na descoberta da grande saúde rossiniana". In: *Cadernos Nietzsche*. v. 38, n.1, 2017
- BARROS, F. de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007
- BOURGET, P. Baudelaire. Trad. e apresentação Isadora Petry. *Estudos Nietzsche*. Espírito Santo. v.7, n.1, 2016.
- BURNETT, H. Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil. São Paulo: UNIFESP, 2011.
- _____. "Palavra e música na estética final de Nietzsche". In: *Philosophos*, v. 20, n.2, 2015.
- CAMPIONI, G. Les lectures françaises de Nietzsche. Paris: PUF, 2001.
- DIAS, R. *Nietzsche e a música*. Ijuí/São Paulo: UNIJUÍ/Discurso Editorial, 2005.
- D'IORIO, P. *Nietzsche na Itália*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
- _____. *Nietzsche entre Tristão e Carmen*. Trad. Henry Burnett e Ernani Chaves. In: *Estudos Nietzsche*, vol. 3, n.2, 2012.
- GIACÓIA JUNIOR, O. "Sonhos e pesadelos da razão esclarecida". In: *O que nos faz pensar*. PUC-RJ, vol. 18, 2004.
- GOETZ, B. "Nietzsche aimait-il vraiment Bizet?" In: *Le Portique*, vol. 8, 2001.
- LABAN, R. *O domínio do movimento*. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus editorial, 1978.
- MAGEE, B. *Aspects of Wagner*. New York: OXFORD, 2009.
- MONTINARI, M. "Nietzsche em Cosmópolis". Trad. Ernani Chaves. In: *Studia Nietzscheana*, 2014. Org. D'IORIO, P.

- MÜLLER-LAUTER, W. “Décadence artística enquanto *décadence* fisiológica: A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”. Trad. Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche*, n.6, São Paulo, 1999.
- NIETZSCHE, F. *O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Fragmentos Póstumos: 1887 – 1888*. Vol. VII. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009
- PIAZZESI, C. *Nietzsche: Fisiologia dell’arte e *décadence**. Lecce: Conte Editore, 2003.
- PIERROT, J. *L’imaginaire *décadent**. Paris: PUF, 1977.
- PONTON, O. Nietzsche, *Choses humaines, trop humaines*, “De l’âme des artistes et des écrivains”, § 145 à 156. Paris: Ellipses, 2001.
- SAFATLE, V. “Nietzsche e a ironia em música”. In: *Cadernos Nietzsche*, v. 21, 2006.
- SICA, G. La Carmen di Nietzsche. Disponível em: <http://www.sfi.it/archivosfi/cf/cf10/articoli/sica.htm>.
- SOMMER, U. *Nietzsche, Wagner e a decadência*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. In: *Cadernos Nietzsche*, v. 38, n. 1. Guarulhos/Porto Seguro, 2017.
- WAGNER, R. *A arte e a revolução*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000.

WOTLING, P. *Nietzsche e o problema da civilização*. Trad. Vinicius de Andrade. São Paulo: Barcarolla, 2013.

Recebido em 17.09.2017.

Aceito para publicação em 20.11.2017

© 2017 Isadora Petry. 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).