

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**MAYRA RAFAELA CLOSS BRAGOTTO BARROS**  
**PETERLEVITZ**

**WAGNER E NIETZSCHE**  
**Estações de um encontro**

GUARULHOS

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**MAYRA RAFAELA CLOSS BRAGOTTO BARROS**  
**PETERLEVITZ**

**WAGNER E NIETZSCHE**  
**Estações de um encontro**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Henry Martin Burnett Junior

GUARULHOS

2015

Peterlevitz, Mayra Rafaela Closs Bragotto Barros

Nietzsche e Wagner: estações de um encontro / Mayra Rafaela Closs Bragotto Barros Peterlevitz. – Guarulhos: [s.n.], 2015.

127 p.

Orientador: Henry Martin Burnett Junior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Guarulhos, 2015.

Título em inglês: Nietzsche and Wagner: seasons of an encounter.

1. Filosofia 2. Música 3. Política 4. Nietzsche. 5. Wagner I. Título

**MAYRA RAFAELA CLOSS BRAGOTTO BARROS**  
**PETERLEVITZ**

**WAGNER E NIETZSCHE**  
**Estações de um encontro**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Henry Martin Burnett Junior

**Aprovada em:** 29 de Abril de 2015

---

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior  
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

---

Prof. Dr. Márcio Benchimol Barros  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

Profa. Dra. Yara Borges Caznók  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente ao professor Henry Burnett, pela preciosa orientação e pela amizade.

Aos meus pais, pelo inestimável apoio.

A Álvaro Peterlevitz, por toda confiança em meu trabalho.

Ao professor Márcio Benchimol e à professora Yara Caznók, por aceitarem participar da banca de defesa.

Ao professor Sandro Kobol, pelas observações feitas no exame de qualificação.

À professora Vânia Dutra de Azeredo, pelos ensinamentos de enorme valia.

A meu amigo Bruno Fleck, pelo carinho que se mantém apesar da distância.

A meu amigo Renan Alves Soares, por toda ajuda ao longo de nossa convivência acadêmica.

*Es gibt freie freche Geister,  
welche verbergen und verleugnen  
möchten, dass sie zerbrochene  
stolze unheilbare Herzen sind*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar as críticas que Nietzsche dirige à música e à política alemãs do século XIX por meio da figura de Richard Wagner, bem como críticas dirigidas propriamente ao compositor, tratando de seu conteúdo e das características que as destacam dentro do pensamento crítico do filósofo. Nesta análise, serão apresentadas também posturas de Wagner sobre música e política, a partir de textos selecionados de sua extensa obra em prosa. Por meio da contraposição dos escritos do filósofo e do compositor, encontram-se suas distintas visões de mundo: as ideias que Wagner defendia por meio de suas obras teóricas (e inseria em suas obras musicais) eram vistas por Nietzsche como expressões da negação da vida, própria da moral dos homens fracos. Enquanto Wagner propagava a crença na redenção da alma e alinhava-se ao nacionalismo alemão, Nietzsche louvava o espírito trágico e rechaçava qualquer submissão da arte aos interesses do Estado.

**Palavras-chave:** Música. Política. Modernidade. Ópera. Nacionalismo.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze the criticisms that Nietzsche directs the German music and German policy of the nineteenth century through the figure of Richard Wagner, as well as the criticisms directed to the composer himself, dealing with its content and the characteristics that make it stand out in the philosopher's critical thinking. In this analysis, Wagner's thoughts about music and policy will also be presented, based on selected texts from his extensive prose works. By the contraposition of the philosopher's and the composer's writings, their different worldviews can be found: the ideas that Wagner defended by his theoretical works (and inserted in his musical works) were seen by Nietzsche as expressions of the denial of life, proper of the weak men's moral values. While Wagner propagated the belief in redemption of the soul and aligned to the German nationalism, Nietzsche praised the tragic spirit and rebuffed any submission of art to state's interests.

**Keywords:** Music. Policy. Modernity. Opera. Nationalism.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
PRIMEIRA PARTE: SOBRE A MÚSICA PARA NIETZSCHE E PARA WAGNER.....	19
Considerações acerca da ópera em <i>O Nascimento da Tragédia</i> .....	19
Os problemas encontrados por Wagner na ópera do século XIX e seu caminho para solucioná-los	24
O drama musical: a melodia infinita e as inovações empreendidas por Wagner .....	29
Música, palavra e sentimento .....	36
A crítica de Nietzsche à obra wagneriana quanto à influência de Schopenhauer .....	47
O teatro como senhor das artes: o ator na música, o drama como engano e a mentira no palco .....	57
SEGUNDA PARTE: AS RELAÇÕES DE WAGNER E DE NIETZSCHE COM A POLÍTICA .....	70
A política na vida e na obra de Richard Wagner.....	70
O estudo da política na obra de Nietzsche .....	81
A crítica de Friedrich Nietzsche ao nacionalismo .....	92
Sobre Wagner e o antissemitismo .....	100
Os vínculos de Wagner na política.....	104
A relação entre Estado e cultura para Nietzsche .....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	116
REFERÊNCIAS .....	119

## INTRODUÇÃO

É amplamente conhecido entre os estudiosos das obras de Friedrich Nietzsche o fato de que o filósofo manteve durante alguns anos uma relação amistosa com o compositor Richard Wagner, sendo esta sucedida por uma ruptura tão conhecida quanto. Em *A Gaia Ciência*, um aforismo intitulado *Amizade Estelar* mostra de modo tocante a visão de Nietzsche sobre a amizade que se encerrara anos antes:

[...] Que tenhamos de nos tornar estranhos um para o outro é a lei acima de nós: justamente por isso devemos nos tornar também mais veneráveis um para o outro! Justamente por isso deve-se tornar mais sagrado o pensamento de nossa antiga amizade! Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma órbita estelar em que nossas tão diversas trilhas e metas estejam incluídas como pequenos trajetos – elevemo-nos a esse pensamento! Mas nossa vida é muito breve e nossa vista muito fraca, para podermos ser mais que amigos no sentido dessa elevada possibilidade. – E assim vamos crer em nossa amizade estelar, ainda que tenhamos de ser inimigos na Terra.<sup>1</sup>

De fato, Nietzsche e Wagner andavam por caminhos distintos não apenas na época em que o filósofo escreveu este aforismo: se não cabe afirmar que a amizade estava desde o começo inexoravelmente fadada ao fim, porém é possível ver que diferenças fundamentais entre estes dois homens já existiam quando eles se conheceram. Parcela das discordâncias que culminariam no afastamento se encontram presentes no momento em que se inicia a relação entre eles. A aproximação primeira foi do jovem filósofo, tendo o compositor apreciado bastante sua companhia, recebendo-o em sua casa por diversas ocasiões. Sobre sua ida a Tribschen, em maio de 1869, escreveu Friedrich:

Era véspera de Pentecostes, um sábado abafado, a vegetação que crescia deixava tudo perfumado. Por algum tempo não ousei entrar na casa, esperei um pouco escondido pelas árvores, bem em frente à janela de onde vinha, com a maior insistência, o eco de uma série de acordes várias vezes repetidos.<sup>2</sup>

O relacionamento se iniciou baseado nas afinidades, como o interesse pela Grécia Antiga. Na obra do filósofo, isso se mostra em textos como *O Drama Musical Grego*, *O Nascimento da Tragédia* e *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*; Nietzsche escreveu sobre Ésquilo, Eurípides, Tales, Anaximandro, Sócrates, Platão. Por sua vez, Wagner conheceu um pouco da filosofia grega, leu Aristófanes e Homero, e concentrou-se

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, 2001, p. 190.

<sup>2</sup> NIETZSCHE apud DIAS, 2009, p. 126-127.

especialmente nas obras de Ésquilo,<sup>3</sup> as quais o impressionaram de maneira singular – mesmo após mergulhar no estudo das sagas nórdicas, Wagner ainda planejou um drama musical sobre Aquiles.<sup>4</sup> Os elementos apolíneo e dionisíaco na tragédia grega foram um assunto tratado por ambos: Nietzsche discorreu sobre eles n’*O Nascimento da Tragédia*, de 1872, enquanto Wagner falara sobre o drama como obra do poeta grego sob inspiração de Apolo e Dioniso em *Arte e Revolução (Die Kunst und die Revolution)*, de 1849.

A admiração que tanto o compositor como o filósofo nutriam por Schopenhauer também foi um fator importante, como se vê expresso em uma carta de novembro de 1868 de Nietzsche a seu amigo Erwin Rohde:

É de fato um homem extraordinário, muito engenhoso, vivo, entusiasta, loquaz, e sabe animar uma reunião. Falamos de Schopenhauer. Você não imagina a alegria que foi para mim ouvi-lo dizer que devia muito a ele e que ele tinha sido o único filósofo a perceber a essência da música.<sup>5</sup>

Um mês depois, continuaram os elogios: “Wagner tal como eu conheci é a ilustração do gênio como o entende Schopenhauer [...] Escutar Wagner é uma intuição delirante, uma espantosa tomada de consciência de si mesmo”.<sup>6</sup>

Entretanto, como afirmado anteriormente, o início da amizade já estava marcado por discordâncias, cujo peso tornou-se gradativamente maior até ocasionar o rompimento, fazendo com que as críticas extrapolassem o âmbito dos convivas mais íntimos e chegasse ao conhecimento público. Como afirma Roger Hollinrake, por frequentar o círculo familiar do compositor, Nietzsche teve uma visão bastante privilegiada dos “aspectos contrastantes da multifacetada personalidade de Wagner e os objetivos para os quais seus esforços eram dirigidos”.<sup>7</sup> A relevância de Wagner como artista nunca foi ignorada, porém desde os primeiros anos de contato o filósofo percebeu o caráter messiânico e os pressupostos nacionalistas da “arte do futuro”.<sup>8</sup>

Por um lado, as discordâncias de Nietzsche em relação a Wagner atingem um dos motivos que os uniram: a arte. Por exemplo, o aspecto mais enfatizado por cada um deles na

---

<sup>3</sup> Quando aluno da Kreuzschule, em Dresden, Wagner chegou a conhecer o idioma grego, tendo, inclusive, traduzido trechos d’*A Odisseia*. Entretanto, após mudar-se para Leipzig, onde frequentou a Nikolaischule, tornou-se negligente em relação aos estudos por causa da dedicação à música. Cf. WAGNER, Richard. *Autobiographische Skizze*. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 1**. Leipzig: Berlag von C. W. Fritsch, 1871a, p. 9.

<sup>4</sup> ELLIS, 1900, p. 84.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, 1869 apud DIAS, 2009, p. 125.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 11.

<sup>8</sup> Ibid.

tragédia grega é distinto, enquanto Nietzsche trata longamente do elemento dionisíaco, Wagner pouco o menciona, se concentrando mais no apolíneo. Por outro lado, a política também era um sério ponto de atrito: o compositor envolvera-se com revolucionários ao final dos anos 1840 e se manteria próximo de importantes figuras da política alemã até quase o final de sua vida, enquanto Nietzsche, embora tenha refletido sobre questões políticas, praticamente não tenha se envolvido em ações neste campo. Wagner foi um adepto da causa nacionalista, enquanto Nietzsche alertava os homens para o perigo que residia neste posicionamento.<sup>9</sup>

A quebra do vínculo amistoso se envolve em uma transformação no pensamento nietzschiano: se afastando da filosofia de Arthur Schopenhauer, mudou seu entendimento acerca das artes. Enquanto isso, Wagner se ateve cada vez mais às ideias do autor de *O Mundo como Vontade e Representação*. Este é apenas um exemplo, sendo que não cabe aqui a tentativa de esgotar o assunto. Para Keith Ansell-Pearson,<sup>10</sup> “o rompimento de Nietzsche com Wagner é igualmente um rompimento com o idealismo político e o romantismo cultural de sua juventude”. Embora a linguagem utilizada para dirigir críticas a Wagner seja ácida, é imprescindível salientar que Nietzsche vê como benéfica a experiência de relacionar-se com o compositor. As últimas palavras de *O Caso Wagner*, de 1888, são: “este escrito é, como veem, inspirado pela gratidão...”,<sup>11</sup> me parecendo que o distanciamento em relação ao compositor ampliou o horizonte de sua crítica e lhe estimulou à análise mais profunda da modernidade. Já para Wagner, o fim da amizade não parece ter ensejado modificações em seu pensamento sobre a arte, nem o levado a rever seus posicionamentos políticos.

Por parte de Nietzsche, a atividade crítica definitivamente não se restringe às investidas que orbitam o compositor. Diversamente disso, o filósofo tem suas décadas de produção intelectual permeadas por polêmicas nas quais ele se posiciona contra instituições, valores morais, crenças, costumes, ideologias e ideias variadas. Tomando como objeto de estudo as críticas que Nietzsche faz utilizando a figura de Wagner, entendimento aqui defendido é o de que elas diferem do restante do trabalho crítico do filósofo, constituindo um tipo bem peculiar, cuja particularidade reside em duas características interligadas: (1) os assuntos em torno dos quais se constroem as críticas não são coisas que Nietzsche queira ver destruídas, ao contrário, são objetos que ele deseja ver salvos; (2) as críticas não se dirigem aos objetos mesmos, mas à maneira como eles são empregados em sua época. Para esclarecer

---

<sup>9</sup> ANSELL-PEARSON, 1997, p. 47.

<sup>10</sup> Ibid., p. 40.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 45.

esta visão, primeiramente, nomeio os assuntos que em torno dos quais se constroem as críticas: a música e a política. Em segundo lugar, explico a leitura que faço destas críticas: elas não se dirigem propriamente à música e à política como se fossem objetos que Nietzsche quisesse aniquilar, as críticas se direcionam ao modo como Nietzsche vê a música e a política serem tratadas na Alemanha do século XIX. Acredito que um bom caminho para esclarecer esta ideia seja olhar para alguns escritos de 1888: *O Caso Wagner*, *Crepúsculo dos Ídolos* e *Ecce Homo*.

Ao falar sobre sua tarefa crítica em *Ecce Homo*, o filósofo a afirma como um empreendimento terrível, algo monstruoso, um abalo tremendo pelo choque entre a verdade que ele traz em oposição às mentiras que durante milênios foram consideradas verdades; sua tarefa, “transvaloração de todos os valores”, opera-se pela contradição das ideias que foram acreditadas e reivindicadas como verdadeiras. Porém, alerta Nietzsche, o fato de se posicionar como a antítese destas ideias não o faz um “espírito negador”, e sim um “mensageiro alegre”, porquanto ele se coloca em contradição aos valores que são detratores da vida – da vida terrena, a única existente para o filósofo, que se opõe radicalmente ao “conceito ‘além’, inventado como ‘mundo verdadeiro’ para arrancar o valor ao *único* mundo existente – a fim de não deixar à nossa realidade terrena nenhum objetivo, nenhuma razão, nenhuma tarefa!”.<sup>12</sup> Nietzsche quer ver cair por terra as ideias doentias e mentirosas que pregam como sendo *bom* o homem que se guia pelos valores morais negadores da vida.

No empreendimento crítico de Nietzsche, distinguem-se dois tipos de ataque: por um lado, investidas contra valores, ideias, instituições, ideologias, elementos da cultura que o filósofo deseja que sejam extirpados; por outro lado – e isso toca Wagner – investidas contra o uso nocivo de coisas que o filósofo queria preservar e ver utilizadas de maneira diversa. Gostaria de contrapor *Crepúsculo dos Ídolos* a *O Caso Wagner* para exemplificar estas duas modalidades de crítica e mostrar a particularidade daquilo que é dito por meio de Wagner.

Segundo o filósofo, em *Crepúsculo*, o que recebe a denominação de ídolo “é, simplesmente, tudo aquilo que foi chamado de verdade até hoje”,<sup>13</sup> quer sejam ídolos que contam com séculos de história, quer sejam mais recentes. O subtítulo da obra, *como se filosofa com o martelo*, aponta para duas funções: não apenas a atividade demolidora da marreta, como também a percepção do interior oculto dos ídolos que se evidencia pelo som quando eles são “tocados”: o filósofo “encontra o nada por trás de todos os ideais do ser humano. Ou nem sequer o nada – mas apenas o que nada vale, o que é absurdo, doentio,

---

<sup>12</sup> NIETZSCHE, 2012b, p. 153.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 131.

covarde, cansado, toda espécie de borra da taça *esvaziada* de sua vida...”.<sup>14</sup> Um dos alvos de Nietzsche nesta obra remonta a *O Nascimento da Tragédia*: o pensamento socrático, cuja emergência coincide com o ocaso do espírito trágico entre os gregos. No pensamento socrático, Nietzsche encontra a desvalorização da vida que irá gradativamente se fortalecer e resultará na ideia de que existe um “mundo verdadeiro” que está acima e além do mundo sensível onde o homem habita. Antes do cristianismo, o “mundo verdadeiro” seria alcançável, ainda na vida terrena, para o sábio, para aquele que conseguisse superar a ignorância; posteriormente, com o advento da era cristã, o “mundo verdadeiro” se tornou acessível somente com o findar da vida terrena e apenas para os homens que cultivaram as virtudes religiosas, como a humildade, a castidade, a penitência por seus erros. A concepção de um “mundo verdadeiro”, em qualquer caso, é para Nietzsche uma ideia que deve ser combatida porque se trata de uma expressão dos valores morais que empobrecem a vida, sendo concebido como contradição do mundo no qual o homem concretamente está presente: “não há sentido em fabular acerca de um ‘outro’ mundo, a menos que um instinto de calúnia, apequenamento e suspeição da vida seja poderoso em nós: nesse caso, *vingamo-nos* da vida com a fantasmagoria de uma vida ‘outra’, ‘melhor’”.<sup>15</sup>

Os sacrifícios feitos *neste* mundo a fim de alcançar a vida “melhor” no além são entendidos pela doutrina cristã como uma espécie de “melhoramento” do homem que o tornarão digno de uma boa vida *post mortem*. Para o filósofo, esta espécie de “melhoramento” é, em realidade, um processo de enfraquecimento e adoecimento do homem, que após passar por este processo torna-se “cheio de ódio para com os impulsos à vida, cheio de suspeita de tudo o que ainda era forte e feliz”.<sup>16</sup> O processo ao qual se sujeita aquele que é considerado o merecedor da alegada benesse que existiria no além equivale, para Nietzsche, à inserção de uma besta em uma jaula na qual sua ferocidade parece ser domada pelo claustro, embora o que ocorra seja uma debilitação da fera que é sujeitada a uma condição que contraria sua natureza, que se volta contra seus instintos. O filósofo desmascara o embuste dos valores morais que regem o apequenamento do homem sob o pretexto de engrandecê-lo, pretendendo superar esta moralidade por meio dos valores opostos, havendo em sua atividade de desmantelamento da moral vigente um caráter afirmativo, pois ele almeja destruir os ardis que impedem o homem de viver plenamente conforme sua natureza e seus instintos, em sua única vida, a terrena, da qual são componentes tanto os momentos alegres quanto os sofrimentos, os

---

<sup>14</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 81.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 50.

quais devem ser aceitos como uma parcela natural da existência – e não como uma moeda de troca para um estado de perpétua satisfação em um suposto plano extraterreno.

Além da supremacia destas noções relativas à doutrinação “espiritual” do homem, a própria educação poderia constituir um processo de rebaixamento do homem, sendo instrumento para um adestramento brutal: “já não se tem a mais remota lembrança de que para pensar é necessária uma técnica, um plano de estudo, uma vontade de mestria – de que o pensar deve ser aprendido, tal como a dança deve ser aprendida, *como* uma espécie de dança”.

<sup>17</sup> Para Nietzsche, até mesmo a atividade intelectual pode levar o homem a desenvolver um pensamento corrompido, degenerado, dado que a razão se deixou permear por grandes erros, <sup>18</sup> especialmente quanto à *causalidade*, como a *confusão entre causa e consequência*, cujo exemplo seria a ideia de que o vício leva uma estirpe à ruína, quando Nietzsche entende que é por causa da ruína que uma estirpe então se entrega ao vício. Outro erro seria a criação de *causas imaginárias*, um procedimento que advém da necessidade do homem de estabelecer uma causa para cada sensação que experimenta, baseando-se no princípio de que qualquer explicação é melhor do que nenhuma. Para Nietzsche, este modo de proceder cria amarras para o pensamento, pois os homens não investigam propriamente quais são as causas de suas sensações presentes, mas sim elegem dentre suas vivências passadas alguma explicação que lhes pareça confortável para justificar o atual sentimento bom ou ruim. Em seus deslizos, que devem ser desmascarados e eliminados, a razão se equipara à religião e à moralidade tradicional no sentido da nocividade que representam para o desenvolvimento de uma vida humana baseada em valores afirmadores. Deste modo, apenas o desmantelamento da moral negadora da vida e da religião não basta: a própria razão precisa ser golpeada para que não restem em pé os engodos que levam erros a serem tomados como certos.

E se os ídolos que Nietzsche deseja destruir começaram a emergir no ocaso da tragédia grega, é para ela que o filósofo retorna no último parágrafo de *Crepúsculo*, para reafirmar o seu “Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos”. <sup>19</sup> Enunciando-se o mestre do eterno retorno, louvando o perpétuo vir-a-ser no qual o homem deve se regozijar, em 1888 Nietzsche relembra *O Nascimento da Tragédia*, onde, diferindo dos demais filólogos, foi o primeiro que compreendeu Dioniso e seus mistérios, por meio dos quais a

---

<sup>17</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 61.

<sup>18</sup> Ibid., p. 39.

<sup>19</sup> Ibid., p. 106.

vontade de vida que se constitui como o verdadeiro instinto dos helenos se manifesta. Esta foi sua primeira “transvaloração de todos os valores”.<sup>20</sup>

Agora, partamos para *O Caso Wagner*, escrito pouco antes de *Crepúsculo dos Ídolos*. Como afirmado anteriormente, a leitura aqui feita é a de que *O Caso Wagner* não trata de objetos – instituições, crenças, valores – que Nietzsche deseja destruir, mas se dirige contra certa utilização que se faz, na modernidade, de coisas que o filósofo deseja que sejam preservadas e, por isso, mesmo seu mau uso deve ser afastado. Assim, Nietzsche constrói a crítica a Wagner como um ataque ao modo como a política e a música eram utilizadas no século XIX, tido pelo filósofo como doentio: a política que se servia da cultura e dos cidadãos como ferramentas para a expansão do poderio estatal, colocando a nação como o valor supremo na vida dos alemães; a música como expressão dos valores negadores da vida, como narcótico para o povo e como instrumento para a fortificação do *Reich* – além da reprovação adicional de Nietzsche relativamente a questões de ordem estética. E a própria eleição destes alvos para suas investidas mostra o reconhecimento por parte do filósofo da efetiva significância deles na sociedade moderna, pois uma das características de sua “práxis na guerra” é: “eu apenas ataco coisas que são vitoriosas”.<sup>21</sup>

Não se defende aqui que Nietzsche faça a análise crítica da música e da política do século XIX única e exclusivamente por meio da figura de Wagner, pois tal afirmação constituiria uma redução despropositada de sua obra. Mas sim que os conteúdos que envolvem o compositor têm sua relevância evidenciada pelo fato de que, não obstante se encontrarem presentes em diversas obras nietzschianas – tendo o filósofo o cuidado de reunir, por fim, os aforismos referentes ao compositor em *Nietzsche contra Wagner* –, ainda recebem um tratamento denso n’*O Caso Wagner*, e também pela própria imputação de Nietzsche, em passagens nas quais ele se compara a Wagner, o colocando como o homem que mais lhe é aparentado<sup>22</sup> e que sofreu tão intensamente quanto ele a condição de homem do século XIX<sup>23</sup> – com a diferença de que Wagner teria sucumbido à moral doentia que apequena a vida, enquanto Nietzsche soubera defender-se deste mal.<sup>24</sup> O filósofo e o compositor eram antípodas, olhavam para os mesmos objetos, mas a partir de pontos de vista opostos: o primeiro os filtrava através da moral afirmadora dos fortes, o último através da moral negadora dos fracos.

---

<sup>20</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 107.

<sup>21</sup> Idem, 2012b, p. 38.

<sup>22</sup> Ibid., p. 30.

<sup>23</sup> Ibid., p. 59.

<sup>24</sup> Idem, 2009b, p. 9.



No presente trabalho, o objetivo é expor e comparar os pensamentos de Wagner e Nietzsche acerca da música e da política, buscando enfatizar as diferenças em seus enfoques quando tratam destes assuntos. A simples existência de disparidades em seus ideários poderia ser tomada como um fato não decisivo relativamente ao fim da amizade, uma vez que não seja obrigatória uma identidade de pensamentos para a existência de um relacionamento amistoso e que as diversidades não necessariamente levem ao fim de uma relação. No caso aqui em estudo, entretanto, as disparidades são vistas como muito relevantes porque tocam pontos nevrálgicos do pensamento nietzschiano: o compositor posicionou-se a favor justamente de ideias que o filósofo se empenhava em combater. Naturalmente, a comparação tem limitações, pois temos em jogo os pensamentos de um filósofo e de um músico, sendo imprescindível ter em mente que as posições de Wagner não podem ser separadas de suas possíveis consequências práticas (como, por exemplo, a obtenção de fundos para concretizar projetos artísticos). Ressalvada esta dificuldade, ainda assim a confrontação de seus pensamentos se mostra como um bom procedimento para conhecê-los e clarificá-los.

Deve ser salientado que o tratamento dado a Wagner será especialmente como pensador, constituindo meu foco muito mais seus textos do que suas amplamente conhecidas composições. A por este enfoque não advém de uma minoração da importância de suas obras musicais, mas do desejo de explorar mais profundamente sua produção teórica, buscando em seu ideário as opiniões e crenças subjacentes a suas ações artísticas e políticas. Ademais, na escolha bibliográfica, houve um distanciamento de textos como seu muito famoso e comentado *Beethoven*, e a busca por dados de escritos menores, como o projeto de uma escola de música em Bayreuth, cujos alunos seriam preparados para participar das récitas dos dramas wagnerianos. Outra fonte usada para tratar as ideias de Wagner são dados biográficos que possam complementar e esclarecer os posicionamentos do compositor.

Acerca da leitura dos textos de Nietzsche, o entendimento aqui seguido é o de que as críticas construídas em torno de Wagner consistem majoritariamente no uso de sua imagem como meio para tratar dos problemas que o filósofo diagnosticava na cultura e na política da modernidade, uma vez que o compositor defendia algumas das posições marcantes da época que são rechaçadas por Nietzsche, como o nacionalismo e o antissemitismo. Há em *Aurora* § 168 um elogio seu a Tucídides justamente pelo uso deste mesmo procedimento:

Ele tem mais justiça prática do que Platão; não é um denegridor e diminuidor dos homens que não lhe agradam ou que o magoaram na vida. Pelo contrário: vê ou acrescenta algo de grande em todas as coisas e pessoas, ao enxergar apenas tipos;

pois o que teria a fazer a posteridade, a que ele consagra a sua obra, com o que *não* fosse típico? <sup>25</sup>

No entanto, embora Wagner sirva ao filósofo principalmente como uma “lente de aumento” <sup>26</sup> para que ele mostre problemas do século XIX, há momentos nos quais as críticas de Nietzsche parecem ser dirigidas ao próprio compositor – nestes casos, será colocada explicitamente a ressalva.

Na primeira parte deste trabalho, o foco são nas ideias de Wagner e Nietzsche sobre a música, tratando as visões de cada um acerca da ópera e de sua situação no século XIX, a qual inspirou Wagner a empreender uma revolução artística; o compositor e o filósofo almejavam mudanças na arte de seu tempo, porém, as motivações subjacentes a seus desejos eram distintas. Serão tratadas as inovações que Wagner introduziu na música e a avaliação feita por Nietzsche, também comentando a visão que cada um deles tinha acerca da música e de sua relação com conteúdos textuais. Será comentada de modo breve a influência da filosofia de Arthur Schopenhauer na obra wagneriana e as críticas de Nietzsche às modificações realizadas por Wagner no drama musical *Crepúsculo dos Deuses*. Por fim, ainda se cuidará dos enfoques do filósofo e do compositor relativamente à tragédia grega e as investidas de Nietzsche contra a “mentira” que se apresenta no palco de Wagner.

Na segunda parte, o tema tratado é a política. Inicialmente, será visto este assunto em relação à vida e à obra de Wagner. Em seguida virão considerações sobre o estudo desta temática dentro da obra de Nietzsche, um campo ao qual uma atenção especial precisou ser dirigida para livrá-lo das más interpretações ocasionadas pela apropriação feita por sua irmã de seus escritos. Ainda serão comentadas algumas das posições assumidas pelo filósofo ao longo dos anos, conforme elas são expostas em suas obras. O passo seguinte é o ataque de Nietzsche ao nacionalismo, um assunto caro a Wagner, que o defendeu em sua produção artística e intelectual. Também será abordado o antisemitismo, posição da qual Wagner era abertamente adepto, e dos vínculos mantidos pelo compositor com importantes figuras da política alemã do século XIX. O último assunto é a relação que Estado e Cultura devem manter, segundo o pensamento de Nietzsche.

---

<sup>25</sup> NIETZSCHE, 2004, p. 123-124.

<sup>26</sup> Idem, 2012b, p. 38.

## **PRIMEIRA PARTE: SOBRE A MÚSICA PARA NIETZSCHE E PARA WAGNER**

### **Considerações acerca da ópera em *O Nascimento da Tragédia***

Para colocar frente a frente as ideias de Nietzsche e Wagner, o ponto de partida aqui tomado é a ópera, um assunto relativamente ao qual tanto o filósofo quanto o compositor se sentiam insatisfeitos na época em que se conheceram. Entendendo-se que as manifestações artísticas refletem características da sociedade em que são produzidas, as críticas dirigidas à ópera também expressam o descontentamento com os homens dos tempos modernos. Para chegar ao tema da ópera n' *O Nascimento da Tragédia*, o caminho trilhado por Nietzsche passam por sua visão sobre a música e a relação desta com a palavra, a emergência do pensamento socrático e a morte da tragédia, além de apontar para a possibilidade de que houvesse na modernidade um reavivamento do espírito trágico por meio da arte.

Sob influência da filosofia de Schopenhauer, Nietzsche compreende que o cerne do universo é um impulso cego: o Uno-primordial, a unidade originária, anterior a toda individuação na representação. Em Nietzsche como em Schopenhauer, a existência é permeada por dores e sofrimentos constantes e os subterfúgios da modernidade para tentar escapar a esta condição – a razão, o conhecimento científico –, não passariam de uma ilusão, porquanto ineficazes para aplacar o sofrimento. Para Schopenhauer, a vontade é a fonte dos padecimentos, pois sua satisfação é sempre efêmera, uma vez que satisfeita quanto a um objeto, logo ela se dirige a outro. Portanto, o caminho para alcançar a definitiva tranquilidade seria a negação da vontade que se concretiza por meio do ascetismo. Ou pode o homem encontrar um apaziguamento temporário das dores que marcam a existência por meio da contemplação estética. Já para Nietzsche, o sofrimento, como parte integrante da existência, não deve ser encarado como uma vivência da qual se deva fugir. E a arte deve ser uma afirmadora da vida mesmo em seus aspectos mais terríveis, não devendo consistir em uma espécie de calmante para o homem e sim um tônico.

O filósofo não ignora que, ao confrontarem sua condição de sofredores, os homens poderiam ser tentados a assumir uma postura de renúncia do querer-viver. Contudo, por meio da experiência estética seria possível superar esta posição niilista, vivenciando em vez dela a alegria trágica, proporcionada pela tragédia grega, que ofereceria ao homem um “consolo metafísico”, por trazer a mensagem de que a vida é “indestrutivelmente poderosa e plena de

alegria”,<sup>27</sup> à revelia das aparências, da transitoriedade e das vicissitudes dos fenômenos que perpassam a vivência cotidiana:

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.<sup>28</sup>

O ser da natureza multiplica-se em um sem número de seres individuais e percíveis, o mundo da aparência é a manifestação do dilaceramento do Uno-primordial. Os sátiros do coro expressam as mais fortes emoções, pois anunciam a mais profunda sabedoria da natureza, o retrato mais veraz e real da existência: apesar da constante destruição das aparências, a vida é una e perene em sua essência. Enquanto os entusiastas dionisíacos cantam, há o restabelecimento do laço entre os indivíduos separados pelas delimitações sociais e a reconciliação dos homens com a natureza: “agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só”.<sup>29</sup>

O coro é a manifestação artística a partir da qual se origina a tragédia, que une música e mito, conferindo a este último um colorido que ele jamais teve por si só. A contradição e a dor primordiais são expressas pela música, sendo as palavras que a acompanham um elemento secundário, pois o verbo nunca poderá reproduzir o que está antes e acima das aparências: a “música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si”.<sup>30</sup> Na tragédia há uma “contradição estilística”,<sup>31</sup> pela incidência de dois impulsos artísticos da natureza: o apolíneo como objetivação do dionisíaco, ou seja, a expressão mensurada em cena da força que por si não tem medida ou limite. Para o homem grego, a experiência da tragédia possibilitava rejubilar perante o aniquilamento do herói, porque este acontecimento é uma restauração da unidade originária por meio da destruição do indivíduo.

Apesar da eminente função da tragédia na Grécia, ela viria a conhecer o declínio a partir da instalação do pensamento socrático, cuja dialética otimista, opondo-se ao olhar trágico, operou uma racionalização da existência. O espaço para a tragédia foi suprimido nesta

<sup>27</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 52.

<sup>28</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 52.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 59.

cultura que se deixou dominar pelo pensamento racional e pela ideia de que a ciência proporcionaria a oportunidade de se chegar ao âmbito mais íntimo da vida, conhecendo-o minuciosamente e corrigindo-o, inclusive. Na fórmula socrática “virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”,<sup>32</sup> reside, para Nietzsche, a morte da tragédia. A dimensão dionisíaca da arte é gradativamente abolida, as vivências do herói trágico devem ser expostas em razões e contrarrazões, o júbilo da dialética é a conclusão racionalmente alcançada. No mundo cênico dos tempos em que impera o otimismo socrático o coro é visto como mera reminiscência da arte de outrora, um componente dispensável e cuja importância para o nascimento da tragédia nem sequer é imaginada.

O surgimento do pensamento socrático e o perecimento da tragédia na Antiguidade continuaram a repercutir durante séculos e a este fato é que se liga o incômodo de Nietzsche acerca da ópera, que seria uma expressão artística da cultura socrática. Segundo o filósofo, a ópera teria nascido como uma tentativa dos homens cultos da Renascença de imitar a tragédia grega, mas o resultado deste empreendimento, em realidade, nada tinha de conexo aos elementos dionisíaco e apolíneo que compunham a arte da Antiguidade. Sua argumentação aponta para as características do *stilo rappresentativo* e do recitativo, que formam um “gênero semimusical de falar”.<sup>33</sup> O recitativo constituía um híbrido de fala e canto que se alternavam, sendo que na performance a música era subjugada pelo discurso, não havendo uma consistência uniforme proveniente do ligamento interno dos elementos, antes sim uma montagem no plano externo, como se fosse feito um mosaico:

Esse esforço, rapidamente alternante, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, é algo tão completamente inatural e tão inteiramente contrário aos impulsos artísticos tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos.<sup>34</sup>

A ópera fora criada pelos humanistas que estavam sedentos de trazer para sua própria época um idealizado passado idílico onde vivia um homem “artístico e bom”,<sup>35</sup> acreditando que o recitativo seria seu modo de expressar-se. Para Nietzsche, esta concepção de um homem naturalmente bom é uma ideia ingênua, que simplesmente não tem nenhum correspondente na realidade concreta da humanidade. A procura pelo estado de um imaginado passado remoto é o fruto da insatisfação do homem com seu próprio tempo, descontente em

<sup>32</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 87.

<sup>33</sup> Ibid., p. 110.

<sup>34</sup> Ibid., p. 111.

<sup>35</sup> Ibid., p. 112.

uma sociedade na qual o mito não se fazia presente. Ao criar a ópera como um subterfúgio para sanar sua insatisfação, os renascentistas obtiveram como resultado um gênero musical envolvido em um duplo equívoco: por um lado, buscar um tipo de homem que na verdade não poderia existir e, por outro, fazê-lo sob a égide do pensamento socrático, que ocasionou a morte da tragédia grega. Na ópera, a primazia seria da palavra, estando a música em plano secundário, ou seja, ao discurso se somava um *acompanhamento* harmônico. E se esta é uma expressão artística que reflete a cultura socrática, isso implica que ela não carrega em si a contradição e a dor primordiais que estavam presentes na arte pré-socrática, nem proporciona ao espectador a alegria trágica, o rejubilar perante a irrefragável finitude da existência, mas sim a comodidade de um prazer que se constitui no encontro do homem com um “mundo idílico afetivo”.<sup>36</sup> A ópera, na qual a música não tinha mais a “destinação universal dionisíaca”, logo se tornou mero objeto de entretenimento para os homens, uma fonte de diversão qualquer.

Para o filósofo, o descontentamento presente entre os homens da Renascença perpetuou-se, atingindo também os homens na Modernidade:

imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito. E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antiguidades.<sup>37</sup>

Nietzsche, no entanto, via a possibilidade de que houvesse na Modernidade a superação da cultura socrática que imperava desde seu surgimento na Antiguidade. Ele via uma reação à filosofia de Sócrates no trabalho de filósofos alemães, notadamente Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer, por meio dos quais

o espírito da *filosofia alemã*, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como a *sabedoria dionisíaca* expressa em conceitos [...].<sup>38</sup>

A um modo de pensar diverso do socrático, corresponderia uma arte distinta da ópera. O que Nietzsche vislumbrava então era o despertar do espírito dionisíaco nos tempos

<sup>36</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 114.

<sup>37</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 133.

<sup>38</sup> Ibid., p. 117.

modernos a partir da música alemã, em especial em seu percurso de Bach a Beethoven e dele a Wagner. Tal música se reviraria como um demônio que os estetas modernos nunca poderiam submeter a julgamentos “em termos da beleza eterna nem tampouco do sublime”,<sup>39</sup> pois ele não pode ser compreendido por quem pensa segundo o padrão socrático. Com o “*gradual despertar do espírito dionisíaco*”<sup>40</sup> viria a renovação do espírito alemão, despojando-se do socratismo.

No § 21 d’*O Nascimento da Tragédia*, o filósofo discorre sobre a relação entre música, palavra e imagem na tragédia, utilizando o terceiro ato da obra *Tristão e Isolda* de Richard Wagner como exemplo ao falar desta articulação, apontando a função do elemento apolíneo na recepção da manifestação artística pelo indivíduo, ao tornar, pela inserção de palavras e imagens, suportável ao espectador a força colossal da música, que é o elemento dionisíaco. No anteriormente citado § 6, o filósofo trata da música, dizendo que ela “em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si”.<sup>41</sup> No § 21, o foco é o sujeito, o qual necessita do elemento apolíneo, que “nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas”.<sup>42</sup> Fala-se da “força descomunal da imagem” e que a música a partir desta abordagem faz com que a imagem seja vista “melhor e mais intimamente”, estando então o dionisíaco “a serviço do apolíneo” para intensificar os efeitos dele. A música ainda é entendida como Ideia do mundo, ela não tem sua categoria modificada, não se torna expressão de fenômenos individuais, mas o final desta seção do livro afirma que a meta suprema da tragédia relativamente aos indivíduos é alcançada com Dioniso falando a linguagem de Apolo e Apolo falando a linguagem de Dioniso.

---

<sup>39</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 116.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 125.

## Os problemas encontrados por Wagner na ópera do século XIX e seu caminho para solucioná-los

Assim como Nietzsche, Wagner também se sentia bastante incomodado com a ópera em seu tempo, porém, enquanto o filósofo a abordou norteadado pela contraposição entre espírito trágico e pensamento socrático, o compositor partiu dos problemas que encontrou em seus primeiros anos de trabalho como regente. A época da mocidade de Wagner e de seus primeiros passos profissionais na Alemanha transcorreu em um ambiente artístico qualificado por ele como lastimável: orquestras com número insuficiente de músicos, sendo estes mal remunerados e mal preparados, usando muitas vezes instrumentos ruins. Em contraste, alguns cantores solistas recebiam remunerações exorbitantes, mesmo possuindo um talento pouco significante. A situação financeira dos primeiros teatros em que ele foi regente era péssima: o teatro de Magdeburg em que Wagner começou a trabalhar em 1834 estava à beira da falência, a qual se concretizou em 1836. Neste mesmo ano, ele passou a trabalhar em Königsberg, em um teatro que no ano seguinte também iria falir.<sup>43</sup> Seu próximo emprego seria em Riga (Agosto de 1837 a Junho de 1839), sobre cujas apresentações realizadas, ele escreveu: “o espírito típico de nossas performances operísticas me encheu de desgosto... Quando regendo nossas ordinárias óperas, eu experimentei um sentimento tormentoso de dor”.<sup>44</sup> Conforme o compositor fala no texto *Um teatro em Zurique (Ein Theater in Zürich)*, de 1851, ele estava disposto a modificar o panorama através de uma melhora nas condições de trabalho dos instrumentistas e o estabelecimento de um sistema de promoção dos músicos que tivesse como critério fundamental o talento. Quanto aos cantores, era-lhes exigida uma forma então nova de interpretação: a expressão textual deveria ser apurada ao mesmo tempo em que seria necessária a incorporação do “caráter dramático” à execução musical. Neste texto, Wagner fala comparativamente sobre as peças teatrais e as óperas, afirmando que nas peças os atores penetram na intenção do poeta para interpretar os papéis. Já nas óperas, os cantores apenas demonstram virtuosismo vocal, sem penetrarem no intuito que o compositor tinha ao escrevê-la. O “caráter dramático” que os cantores deveriam incorporar às suas performances seria justamente o conhecimento e a transmissão para o público da intenção daquele que compôs a obra, e isto deveria ter total primazia sobre exibições virtuosísticas vazias.

Quanto aos espectadores das óperas, Wagner os via como um elemento ambivalente: “não é o público o tirano mesmo a quem desejamos conquistar?”, questionou no texto *O*

---

<sup>43</sup> CHAMBERLAIN, 1990, p. 42.

<sup>44</sup> WAGNER apud CHAMBERLAIN, 1900, p. 43.



*Virtuoso e o Artista (Der Virtuoso und der Künstler)*, de 1840.<sup>45</sup> O status social da ópera no século XIX desagradava profundamente o compositor e não é necessária uma visão utópica da arte para compreender o incômodo: a classe alta reunia-se em récitas para “ser vista” e para realizar negócios, sendo a música colocada como um pano de fundo para estas atividades. Esse público interessava-se em conhecer apenas as principais árias das óperas, assistindo às apresentações de forma descontínua, abandonando-a nos momentos em que os cantores mais importantes ausentavam-se do palco. Em *Ópera e Drama (Oper und Drama)*, 1855), Wagner referiu-se ao público como um “filisteu” que não necessitava de obras de arte nem se concentrava na unidade artística das peças musicais, buscando na ópera meramente uma distração.

Os teatros, que deixavam muito a desejar, eram utilizados como meras casas de divertimento e não espaços para a apresentação e a apreciação da arte como uma atração mais eminente. Em 1849, influenciado por seu interesse em Ésquilo, o compositor forjou a concepção da obra de arte “divorciada da exibição barata e do virtuosismo vazio que, ele afirmava, caracterizavam as produções operísticas contemporâneas na Alemanha”<sup>46</sup> e em 1850, ele escreveu a dois amigos, Benedikt Kietz e Theodor Uhlig, relatando a impossibilidade de aceitar a execução de suas composições nos teatros que já existiam e divulgando a intenção de construir seu próprio teatro. A partir de sua insatisfação ao ver teatros sendo utilizados como casas de diversão vulgar e seu desejo de vê-los transformados em templos de uma arte superior, o compositor idealizou ainda na década de 1840 um teatro nacional subsidiado pelo Estado, onde se apresentaria uma fina arte para um público composto por todas as classes sociais, e não apenas os abastados. Essa ideia, que se tornou a semente do sem precedentes *Festival de Bayreuth*, realizado em um teatro que não encontrava comparativos na Alemanha de então, é o grande exemplo de seu idealismo e de sua luta para concretizar suas ambições: uma reforma na prática operística que se vinculava a uma reforma social. Era preciso investir em teatros e músicos, ao mesmo tempo em que o público precisava modificar sua atitude perante o teatro para receber a nova arte, a qual seria a expressão de uma identidade propriamente alemã. Embora admitindo ser esta uma ideia deveras audaciosa, o compositor se ateria à ela de modo intransigente, o que contribuiu para sua imagem de revolucionário. Interessante notar que nas cartas a Kietz e Uhlig ele afirmou que os ingressos deveriam ser distribuídos de graça para o público, não cabendo a este arcar com os custos da encenação.

---

<sup>45</sup> WAGNER apud MILLINGTON, 1995, p. 124.

<sup>46</sup> MILLINGTON, 1995, p. 188.

É possível, naturalmente sem excluir outras características da arte wagneriana, fazermos uma leitura da posição do compositor como um artista que se considerava responsável por forjar uma identidade musical para sua nação. Wagner, no entanto, simultaneamente se aproxima e se distancia de seus compatriotas nesta tarefa: ele fala pelo povo alemão porque tomou para si a tarefa de construir sua identidade, mas essa identidade do todo que ele estava disposto a estabelecer por meio da arte está submetida à sua visão de mundo relativamente à organização política da nação, a suas ideias musicais, a suas posições religiosas. Se há momentos em que concordam os valores que ele defende em suas obras com valores que eram importantes para o povo alemão da época, parece muito mais provável que já existisse uma coincidência prévia, em vez de uma disposição de Wagner em adaptar suas composições para submetê-las a valores que não fossem os seus próprios.

A importância da ideia de “povo” para o compositor deve ser buscada em seus escritos da década de 1840, especialmente *A Obra de Arte do Futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, de 1849). Aí há uma conceituação de povo e o modo como este se relaciona com a arte: ele é uma força vital materializada no conjunto de homens que partilham uma mesma necessidade e que têm como propriamente seu o desejo de satisfação das necessidades compartilhadas por todos, é o coletivo de homens que desejam a satisfação do bem comum e entendem que é bom para si mesmos aquilo que é bom para o grupo. Wagner escrevera o referido texto em uma época de entusiasmo com ideias comunistas, socialistas e anarquistas, quando estava inflamado pelos ares revolucionários, assim, há uma condenação de atitudes egoístas e da busca por uma vida luxuosa, fundamentando-se seu conceito de povo em uma negação de privilégios, porquanto ele via a desigualdade socioeconômica como uma contradição à natureza, a qual o homem teria o dever de respeitar. A unidade dos homens em busca do bem comum é que traria a todos os indivíduos a satisfação e o selo deste companheirismo seria a arte, mais precisamente a “obra de arte do futuro”, a qual se diferenciaria das manifestações artísticas dirigidas à apreciação de um público frívolo e egoísta, que desejava o mero divertimento em sociedade. A “obra de arte do futuro” seria a expressão de uma comunidade sem divisão de classes, onde todos os homens seriam *um*. Porém, note-se que embora não haja uma divisão de classes, Wagner coloca a divisão de funções, momento no qual o artista se destaca como o líder do povo e aí reside a posição dual que ele assumiu em relação aos alemães: ele era um homem do povo porque acreditava que agia em prol da concretização do bem comum, mas também se destacava do povo porque o papel designava para o artista era de liderança.

É importante frisar aqui que a ideia de “unidade” trazida por Wagner difere daquela que Nietzsche via na tragédia grega. O filósofo pensava em uma unidade com um fundo metafísico, os homens se sentiriam unidos por meio da tragédia porque cada um deles seria uma manifestação singular de algo que é único. Já o compositor – mesmo utilizando expressões como “força vital” –, se concentrava em um aspecto prático, concreto, se referindo à unidade em um sentido socioeconômico, pensando especialmente na ausência de divisões dos homens em classes; devemos nos lembrar de que a concepção deste sentimento de unidade que seria experimentado pelos indivíduos de uma mesma comunidade aparece em sua produção teórica do final da década de 1840 sob a influência do momento histórico e a empolgação com os ideais políticos que ele então conheceria.

Ao longo dos anos, o discurso e as atitudes de Wagner se distanciaram em alguns aspectos dos planos da década de 1840, pois a realidade prática impôs situações que desmancharam boa parcela do idealismo dos escritos de Zurique, com exceção da ideia que se concretizou como o *Festival de Bayreuth*, o qual, apesar de ter ocorrido como algo distinto da concepção inicial, tem nesta fase seu germe. Inicialmente, a ideia do compositor era realizar um evento artístico acessível a todos os alemães indistintamente, sem discriminá-los por classes/condições financeiras, um acontecimento em que fossem admitidos no público todos os homens porque desvinculado das diferenças materiais impostas pela vida em sociedade. Além do acesso irrestrito, estava nos planos de Wagner a transformação do povo quanto a seu posicionamento perante a arte. Não seria mais cabível que os espectadores vissem a ópera como um divertimento qualquer, um entretenimento descompromissado. O público deveria se concentrar exclusivamente no palco, se deixar imergir na atmosfera criada pelo espetáculo dramático.

Relativamente à atitude do público que fora imaginada na idealização de Wagner e a realidade que se concretizou no *Festival* de 1876, Nietzsche fez uma observação seriamente crítica a sua amiga Mathilde Maier em 1878: “No que diz respeito a Wagner, eu vira o mais elevado, o ideal. Por isso fui a Bayreuth. Daí minha decepção”.<sup>47</sup> Sobre o acontecimento, afirma Anna Hartmann:

o jovem filósofo depara-se em Bayreuth com a presença de ilustres personalidades da aristocracia de toda Europa e de importantes autoridades da política alemã, como o imperador Guilherme I, todas indiferentes ao sentido criador atribuído desde o início ao empreendimento. Wagner, por sua vez, além dos ensaios e a direção artística do festival, estava ocupado em reunir personalidades que nada significavam

---

<sup>47</sup> NIETZSCHE apud CAVALCANTI, 2011, p. 12.

no plano intelectual ou artístico, mas cujo apoio financeiro ou qualquer outro poder de influência eram imprescindíveis para o sucesso do empreendimento.<sup>48</sup>

Este tipo de espectador é o que o filósofo aponta em *Wagner em Bayreuth* como responsável por tratar a música como um “comércio de prazeres”.<sup>49</sup> Assim, o *Festival* representaria certa medida de decepção para Nietzsche independentemente das obras musicais executadas, uma vez que os ouvintes não compareceram ao evento com a disposição de apreciar a arte lá exposta de modo diferente daquele como estavam acostumados a fazer em outros lugares. O desapontamento de Nietzsche em 1876 parecer ter sido despertado em primeiro lugar pelo choque entre os homens que ele esperava e aqueles de fato encontrados. Apenas em um segundo momento viria a consciência de que também a arte wagneriana não correspondia ao ideal trágico nietzschiano, embora esta diferença sempre estivesse presente. Quando concebeu uma nova arte, distinta da ópera existente no século XIX, o filósofo desejava que fosse despertado no homem moderno a visão de mundo trágica, almejava uma arte que inspirasse o homem do século XIX a enxergar a existência da mesma maneira como Nietzsche acreditava que os gregos o faziam. E é fato que uma das inspirações de Wagner para uma nova arte, distinta da ópera existente no século XIX, também foi a Grécia Antiga, mas não quanto ao olhar trágico da existência pelo qual Nietzsche tinha tanto apreço e sim quanto ao conceito de *mousiké* como fonte para a concepção de sua “obra de arte total”. O conceito de *mousiké* se refere a uma união íntima e necessária entre linguagem, gesto e som, sendo que Wagner entendeu que sua “obra de arte total” seria o meio adequado para voltar a reunir as diversas artes na Modernidade, superando a separação por elas sofrida ao longo da história. As composições de Wagner se nortearam pelo ideal da reunião das variadas manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que o músico também visava mudar os hábitos do público perante as récitas, desencorajando sua saída ao longo das apresentações. Para que fique mais claro como Wagner buscou modificar a postura dos espectadores, nos detemos em algumas peculiaridades de suas composições.

---

<sup>48</sup> CAVALCANTI, 2001 p. 12.

<sup>49</sup> NIETZSCHE, 2009c, p. 76.

## O drama musical: a melodia infinita e as inovações empreendidas por Wagner

Ao conceber suas obras, uma preocupação constante de Wagner foi a promoção de um entrelaçamento íntimo entre poema e música.<sup>50</sup> Para atingir este objetivo, o compositor viu a necessidade de se desvencilhar do uso de formas musicais já existentes, porquanto ele entendia que utilizá-las significaria submeter o conteúdo de seus libretos a repetições que ele considerava prejudiciais à inteligibilidade das narrativas, conforme ele relata a Frédéric Villot em uma carta de 15 de Setembro 1860 na qual comenta as críticas dirigidas às suas composições e cujo título é “Música do Futuro” (*‘Zukunftsmusik’: an einen französischen Freund – Fr. Villot – als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen*). Na visão de Wagner, compor seguindo formas já existentes não apenas poderia distorcer o conteúdo textual como também colaboraria para a manutenção de uma postura acomodada por parte dos ouvintes, pois a maior facilidade de absorção que decorria da apresentação de uma obra baseada em formas tradicionalmente utilizadas na ópera abria portas para a distração: tanto poderia o espectador se ausentar fisicamente como mentalmente em diversos momentos da récita sem ter grandes prejuízos na apreciação da obra, dado que era possível compreender em linhas gerais a mensagem musical – e também o enredo – transmitidos pelo compositor.<sup>51</sup> Esses afastamentos eram, de fato, parte da cultura da época: as récitas operísticas eram momentos em que os membros da sociedade se reuniam para ver e serem vistos, sendo comum que tratassem de negócios particulares nessas ocasiões. Os libretistas tinham o cuidado de contar as histórias de modo que elas pudessem ser compreendidas por espectadores que lhe dispensassem atenção apenas nos números em que os mais renomados artistas tomavam o palco.

Um olhar sobre as óperas e dramas musicais de Wagner nos permite ver como ele gradativamente forjou sua poética musical, concretizando o almejado entrelaçamento íntimo entre poesia e música em suas composições. Suas primeiras óperas foram compostas entre o início da década de 1830 e o início da década de 1840: *As Fadas*, *A Proibição de Amar* ou *A Noviça de Palermo* e *Rienzi*, o *Último dos Tribunais*. Estas obras encontram-se sob o formato tradicional de “ópera em números”, cuja estrutura conta com a divisão da música em partes bem distintas como árias, recitativos, duetos, coros etc. Importa notar, entretanto, que Wagner já buscava meios de trilhar seu caminho próprio, tomando como inspiração para cada uma

---

<sup>50</sup> WAGNER, 1898d, p. 123.

<sup>51</sup> CAZNÓK, 2000, p. 47.

destas óperas fontes distintas: a primeira se inspira na ópera romântica alemã, a segunda na ópera italiana e a terceira na *grand opéra* parisiense.

As três óperas seguintes podem ser identificadas como pertencentes ao período de transição, quando Wagner gradativamente substituiu o formato “em números” por um fluxo mais contínuo: *O Navio Fantasma* (1841), *Tannhäuser e o Torneio de Canto do Wartburg* (1845) e *Lohengrin* (1847). Sobre este momento de sua carreira, mais precisamente sobre a escrita d’*O Navio Fantasma*, disse:

Eu havia começado a delinear as leis formais de minhas concepções de outras fontes [...] mesmo quando da escrita do poema eu já me senti diferente de quando feito o registro do libreto para *Rienzi*, onde eu não tinha nada em mente a não ser um “texto de ópera” para coroar o mais completamente possível com todas as formas existentes da pura *Grand Opéra*: a saber, Introduções, Finales, Coros, Árias, Duetos, Trios e assim por diante (tradução nossa).<sup>52</sup>

Wagner não queria sujeitar suas ideias musicais e seus enredos a formas preexistentes e o caminho para trilhado por ele resultou em composições que formam um tecido continuamente desenvolvido, eliminando as interrupções na música dentro de cada ato. Esta característica, que será vista em plenitude em seus últimos dramas musicais, retirava dos espectadores a faculdade de se ausentar da apresentação sem prejuízos para seu entendimento e lhes delegava a obrigação de esforçarem-se para apreender a obra em sua completude. Em óperas tradicionais, “em números”, os espectadores vivenciam diversos “blocos” de satisfação, nos quais podem inclusive irromper aplausos. Há uma sensação de “fechamento” em diversas ocasiões da apresentação,<sup>53</sup> quando se têm árias muito emotivas ou cenas cujo desenlace proporciona a impressão de *grand finale*. Tais seccionamentos da história contada colocam o ouvinte em posição mais cômoda, pois sua concentração é demandada em parcelas que se exaurem a cada ápice contido no enredo, não lhe requerendo atenção excepcional. Diferentemente ocorre na apreciação do drama musical wagneriano, onde, apesar da existência de momentos mais excitantes na história, a raridade de seccionamentos demanda do espectador um esforço consideravelmente maior para o entendimento completo da obra – não somente compreender o enredo, mas também absorver a riqueza sonora. As composições Wagner demandariam do ouvinte uma atenção que ele não estava acostumado a dispensar

<sup>52</sup> WAGNER, 1898d, p. 120.

“[...] ich die Gesetze der Form für meine Konzeptionen aus einem anderem Quelle zu schöpfen begann [...] dass ich namentlich schon bei der Abfassung der Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Libretto's zu ‚Rienzi‘, wo ich eben nur noch einen ‚Opertext‘ im Sinne hatte, der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen, gesessgebenden Formen der aightlichen grossen Oper, als da sind: Introdutionen, Finales, Chöre, Arien, Duetten, Terzetten u. s. m., so reichlich als möglich auszufüllen”.

<sup>53</sup> CAZNÓK, 2000, p. 24.

quando presenciava apresentações de óperas divididas em números. Naturalmente, o compositor se colocava sob o risco de ser rejeitado pelo público e pela crítica – o que ocorreu parcialmente, uma vez que Wagner, apesar de ter conhecido o sucesso em vida, não foi unanimidade.<sup>54</sup> Na já citada carta a Frédéric Villot, o compositor mostra que os percalços na recepção de suas obras não o inibiram de prosseguir o desenvolvimento de sua poética, pois ele acreditou ter acertado ao julgar “possível que uma interpenetração perfeita de poesia e música originasse uma obra de arte que deveria produzir uma impressão irresistivelmente convincente no momento de sua apresentação no palco” (tradução nossa).<sup>55</sup>

Nesta mesma carta Wagner utiliza a expressão “melodia infinita” (*unendliche Melodie*),<sup>56</sup> que se tornou a denominação comum para suas composições nas quais há um encadeamento contínuo de motivos musicais, uma sucessão na qual não há propriamente o encerramento de um trecho musical para o início de outro, mas sim um desenvolvimento constante dentro de cada ato que liga os diferentes motivos apresentados. Este desenvolvimento não se encaixa nas formas tradicionais, o que desafia o ouvinte, “lançando-o num contexto sonoro cujo entendimento não viria mais ‘semipronto’, com seu arcabouço montado esperando ser preenchido”.<sup>57</sup> Gradativamente, o compositor foi levando ao palco obras que não correspondiam àquilo que o público estava acostumado a receber, que se afastavam das formas então existentes, as quais apresentavam as ideias em blocos de duração mais equitativa e proporcionavam a sensação de “fechamento” a cada seção que era executada. Nas obras de Wagner, as ideias são apresentadas em sucessões díspares, não sendo as linhas melódicas compostas dentro de padrões regulares e já conhecidos. Ao momento em que sua poética própria já se encontra bem estabelecido pertencem *Tristão e Isolda* (1859), *Os Mestres Cantores de Nuremberg* (1867), a *Tetralogia do Anel* (cuja última parte foi finalizada em 1874) e *Parsifal* (1882).

Nestas composições, Wagner faz um amplo uso dos motivos. Se considerarmos uma definição mais superficial, os motivos seriam a identificação sonora de personagens, sentimentos, coisas, situações, etc., os quais seriam apresentados pelo compositor ao longo da obra acompanhando seus objetos ou fazendo referências a eles. Entretanto, a utilização feita por Wagner não reduz os motivos a simples contrapartidas musicais para os elementos do

---

<sup>54</sup> Entre seus críticos figuram Hector Berlioz, Eduard Hanslick, François-Joseph Fétis e James Davison.

<sup>55</sup> WAGNER, 1898d, p. 116.

“[...] wenn ich in der gleichmässigen gegenseitigen Durchdringung der Beosie und der Musik dasjenige Kunstwerk mir als zu ermöglichen dachte, welches im Moment der scenischen Aussüherung mit unwiderflehlich überzeugendem Einbrücke werden müsste, und zwar in der Weise”.

<sup>56</sup> WAGNER, 1898d, p. 130.

<sup>57</sup> CAZNÓK, 2000, p. 47.

enredo; eles são apresentados e se tecem do início ao fim da história, havendo a incidência inclusive de “antecipações de motivo” (quando os motivos referentes aparecem na composição antes do objeto designado) e “motivos de reminiscência” (quando motivos ressurgem para evocar objetos passados). A concatenação de motivos, que surgem e ressurgem, como originalmente apresentados ou modificados, é um recurso que, antes de facilitar a escuta e deixar o ouvinte em posição mais cômoda, lhe exige mais atenção. Isso ocorre porque a apresentação e a reapresentação dos motivos não é feita de modo linear. Discorrendo sobre a tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, diz Yara Caznók:

Se, no terceiro drama, por exemplo, reconhecemos um motivo que já havia sido exposto no primeiro, podemos dizer que ele é um motivo de reminiscência. Mas, porque não ouvi-lo respectivamente, como sendo, no primeiro drama, um motivo que antecipa algo do terceiro? No fundo, eles são ao mesmo tempo reminiscência e antecipação, se considerarmos que, aqui, passado, presente e futuro são superpostos e inter cruzados.<sup>58</sup>

Um som que, em uma visão mais simplista, serve para descrever elementos do enredo, poderia ser usado como um meio de facilitar a apreensão da obra pelo público. No drama wagneriano, no entanto, os motivos não são reduzidos a “descrições musicais”, eles são componentes que, em primeiro lugar, não aparecem e reaparecem de modo previsível e que, além disso, estão sujeitos tanto a sofrer transformações ao longo da obra quanto a ser utilizados ora em referência a um objeto, ora em referência a outro. A complexidade do trabalho que Wagner faz com os motivos impede a pura e simples memorização destes e é mais fator de desestabilização da acomodação do público proporcionada pelas formas das quais o compositor se afastou. Importa notar aqui que embora o compositor tenha trabalhado no sentido de abandonar as formas tradicionais isso não significa que suas composições sejam desprovidas de qualquer forma. Como o próprio compositor explica na carta “Música do Futuro”, lançando um olhar crítico sobre suas composições, os enredos por ele escolhidos somente puderam ser satisfatoriamente desenvolvidos conforme ele se desprende do uso das formas tradicionais da música operística, as quais exigiam, por exemplo, repetições de palavras e frases.<sup>59</sup> Comparando o processo de composição de *Tristão e Isolda* (finalizada em 1859) com o d'*O Navio Fantasma* (finalizada em 1841), Wagner afirma que o drama de 1859 constitui-se de um entrelaçamento muito mais íntimo entre música e poema, justamente o resultado que ele tanto almejava, e para ele isso advém do fato de que sua composição não obedeceu a formas preexistentes, mas foi composta a partir do próprio poema, estando a

---

<sup>58</sup> CAZNÓK, 2000, p. 33.

<sup>59</sup> WAGNER, 1898d, p. 121-122.



dimensão musical da obra toda prevista no tecido das palavras, ou seja, a linha melódica já estava contida nos versos.

Devemos notar que, para Wagner, o elemento mais importante da música é a harmonia, a qual o músico concebe como uma relação atemporal dos sons entre si, sendo que “o ritmo, elemento possibilitador de qualquer estruturação formal dos sons no tempo não poderá pertencer à essência da arte musical”.<sup>60</sup> Por conta desta sua visão, a negação da concepção de que a forma seria um elemento intrínseco ordenador da música e a afirmação de que o ritmo seja apenas sua expressão na dimensão temporal, as composições wagnerianas se caracterizam como um exemplo singular de afastamento das formas musicais já existentes, além de se destacar também quanto aos rumos tomados no aspecto da harmonia – neste tocante, Wagner foi um dos grandes nomes do cromatismo. O cromatismo não foi uma “invenção” sua nem foi por ele esgotado, mas tratou-se sim de uma tendência à qual ele aderiu e com a qual contribuiu notavelmente. Já em 1778, por exemplo, Wolfgang Amadeus Mozart iniciou a composição de uma *Fantasia para Piano em Ré menor* (inacabada) na qual já se encontram manifestações do cromatismo. Contemporaneamente a Wagner, seu amigo Franz Liszt foi outro grande nome no que se refere ao uso do cromatismo, e posteriormente a eles temos Gustav Mahler, Arnold Schoenberg e Paul Hindemith como alguns dos compositores que exploraram o cromatismo em suas obras. O cromatismo consiste em um alargamento do sistema tonal, o qual pode ser comparado ao nosso Sistema Solar: há uma nota denominada *tônica* que serve como centro ao redor do qual orbita a harmonia; há planetas (tonalidades) mais próximos e mais distantes, porém, todos giram em torno de um único Sol. Já o cromatismo pode ser entendido como o trajeto de um cometa: o corpo celeste segue em determinado sentido, mas sua rota é passível de inúmeros desvios ocasionados pela gravidade exercida pelos astros dos quais o cometa se aproxima ao cruzar o firmamento. O cromatismo é mesmo a inserção de um novo colorido nas peças musicais.

Gostaria agora de tratar de algumas das críticas que Nietzsche dirige às composições de Wagner, notando em primeiro lugar que o filósofo, contrariamente ao compositor entendia que a forma era um elemento intrínseco ordenador da música e não algo exterior que apenas serviria para que ela se expressasse na dimensão temporal. Um incômodo manifestado pelo filósofo concerne a uma “ausência de ritmo” nas obras wagnerianas: as aspás se justificam porque o ritmo não está propriamente ausente, mas sim dividido de um modo que desagrade

---

<sup>60</sup> BARROS, Márcio Benchimol. **A música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2012000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 01 Jun. 2015.

tanto o filósofo que ele não apenas coloca como característica wagneriana não conseguir nem “contar até três”<sup>61</sup> como diz: “o wagneriano denomina ‘rítmico’, afinal, o que eu, usando um provérbio grego, chamo de ‘mover o pântano’”.<sup>62</sup> Estas objeções, que se mostram dirigidas de fato ao compositor em vez de constituírem o uso de sua figura para fins de crítica e estão contidas n’*O Caso Wagner*, ecoam dizeres de *HDH II* e *A Gaia Ciência*: na primeira obra, o filósofo comparou a audição da melodia infinita à sensação de entrar na água e, gradativamente, perder o contato com o solo abaixo de si, ficando à mercê do fluxo; a melodia infinita soaria para o “ouvido mais velho” como um sacrilégio rítmico.<sup>63</sup> Na obra de 1888, a melodia infinita é chamada “pólipo”,<sup>64</sup> um termo que em zoologia designa os animais cnidários, seres aquáticos caracterizados por terem tentáculos repletos de células urticantes. São exemplos de cnidários as anêmonas do mar e os corais, animais cuja movimentação se reduz ao balançar de seus tentáculos pelas correntes marítimas. E em todos estes livros mencionados, Nietzsche expõe a seus leitores o estilo rítmico que lhe agrada: o regular, o constante, o uniforme, sendo que ele compara a rítmica que lhe apraz aos movimentos da marcha, da caminhada, o que estaria muito distante da melodia infinita, cujo intuito seria romper toda “uniformidade matemática de tempo e espaço”.<sup>65</sup> A uniformidade pedida por Nietzsche não é sinônimo de monotonia, de sensaboria, pois não apenas o caminhar em constância é um de seus paradigmas para avaliar o ritmo, também o é a dança, com a alternância de momentos vivazes e calmos, contanto que sejam regulares e bem delimitados. Vendo o oposto disso no desenvolvimento rítmico da melodia infinita, a sonoridade “flutuante”, se irritam os pés do filósofo; a arte de Wagner contraria seu gosto e desobedece completamente a seus critérios quando o assunto é a métrica, pois perante esta música Nietzsche não encontra a possibilidade de andar, somente de *nadar*.<sup>66</sup> Outro ponto de ataque é o cromatismo. Gostaria de comentar a avaliação do filósofo relativamente a este assunto a partir desta consideração d’*O Caso Wagner*:

[...] *ele aumentou desmesuradamente a capacidade de expressão da música: ele é o Victor Hugo da música como linguagem. Sempre com o pressuposto de se ter como válido que a música possa, em dadas circunstâncias, não ser música, porém linguagem, instrumento, ancilla dramaturgica* [criada da dramaturgia].<sup>67</sup>

<sup>61</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 25.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>63</sup> *Idem*, 2008, p. 65-66.

<sup>64</sup> *Idem*, 2009b, p. 12.

<sup>65</sup> *Idem*, 2008, p. 65.

<sup>66</sup> NIETZSCHE, 2008, p. 65.

<sup>67</sup> *Idem*, 2009b, p. 25.

A aproximação entre Wagner e o escritor Victor Hugo na filosofia de Nietzsche tem mais de uma faceta, mas diante do assunto aqui tratado, vamos nos restringir à ideia da utilização dos sons como elementos explicativos para a ação dramática que se desenvolve no palco. Uma das características notáveis das obras de Victor Hugo é o conteúdo descritivo, a reprodução dos detalhes e minúcias da realidade na qual seus personagens se inserem. Anteriormente, ao falar sobre o sistema tonal e o cromatismo, este último foi descrito como uma ampliação da técnica já existente, trazendo um “novo colorido” à música. Assim, podemos pensar como uma das ligações entre Wagner e Victor Hugo o fato de que o compositor faria, para Nietzsche, uma arte explicativa e descritiva demais, tentando transmitir por meio do som cada nuance e cada mudança mínima nos acontecimentos, nas sensações e nos pensamentos dos personagens, sem deixar espaço para conclusões do ouvinte, como se fosse necessário dar a ele todos os pormenores da obra – complementando ainda com a música os conteúdos que não ficassem explícitos nos libretos.

Se voltarmos ao § 1 d’*O Caso Wagner*,<sup>68</sup> encontramos a contraposição entre Bizet e Wagner. Nietzsche atribui à música de *Carmen*, que se aproxima “com polidez”, o poder de fazê-lo melhor homem, ouvinte e músico – e quanto melhor músico, melhor filósofo o homem se torna. Wagner, por outro lado, seria “o gênio mais descortês do mundo”, o que significa dizer que ele não concedia ao público a possibilidade de ser partícipe de sua música, não deixava lacunas a serem preenchidas por deduções, o público deveria ser o receptor totalmente passivo de uma mensagem à qual nada faltaria, nada haveria para se complementar. Há ainda a inclusão de uma crítica em parênteses sobre o gênio descortês: “Wagner nos trata como se –, ele repete uma coisa com tal frequência que esperamos – que acreditamos nela”. Considerando que as repetições se referem aos motivos e que a arte wagneriana é contraposta a *Carmen*, uma ópera na qual Nietzsche encontra o espírito trágico, então a música de Wagner seria uma manifestação da racionalidade própria do pensamento socrático, que acredita ser possível desvelar por completo o mundo, desnudando mesmo o que é mais íntimo. Neste sentido, diz Erwin Leuchter:

O “leitmotiv” é resultado de uma atitude claramente realista. Wagner dispõe de recursos para objetivar cada uma das reações psíquicas, sejam elas conscientes ou inconscientes: enquanto as primeiras, refinadas e ordenadas pela razão são expressas pela palavra (canto), a materialização musical das reações inconscientes é confiada ao “leitmotiv” orquestral. Em uma palavra: o realismo da concepção wagneriana se estende ao extremo de levar à materialização musical os processos racionalmente “inobjetiváveis” da vida subconsciente (tradução nossa).<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Ibid., p. 11-12.

<sup>69</sup> LEUCHTER, 1977, p. 162.

Tomando este raciocínio para analisar a expressão da visão de mundo imperante na modernidade na obra de Wagner, esta se apresentava não apenas por meio dos enredos, como também por meio da música, pelo modo como o compositor utilizava os sons, colocando-os a serviço da explicação tão minuciosa dos fenômenos que chegam a violentar a natureza. “Wagner *não* era músico por instinto”, ou seja, na ótica nietzschiana, sua atividade de composição seria um processo racionalizado, uma manipulação calculista: Wagner fez da música “o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão”.<sup>70</sup> A *contrario sensu*, o músico por instinto pensaria na música em primeiro e supremo lugar, e o gesto, o texto, o efeito, qualquer elemento além do musical ou qualquer mensagem a eventualmente se transmitir seriam algo secundário.

Também esta avaliação de Nietzsche poderia ser um dos caminhos de interpretação de sua crítica à arte de Wagner como sendo “elementar”, “decomposta”, criada a partir de “fragmentos” e não do “todo”. O filósofo não está colocando em questão as obras de Wagner sob o ponto de vista do encaixe efetivo de música, texto e encenação, como se estas partes não fossem bem incorporadas na formação de cada obra. Diferentemente, o caráter “elementar” se refere à intenção que o compositor teria de exprimir apuradamente os fenômenos internos por meio dos sons, tendo assim de “decompor” sua complexidade para poder transmitir os pensamentos e estados emocionais dos personagens, nos quais se misturam sentimentos diversos e frequentemente conflitantes. Não parece ser a intenção de Nietzsche negar o fluxo contínuo que Wagner obtém ao compor sob a forma da melodia infinita, mas sim apontar que o conteúdo que Wagner queria expor precisou ser destrinchado para se tornar passível de reprodução, o que estava emaranhado precisou ser separado e esmiuçado para que sua complexidade pudesse ser traduzida em música.

### **Música, palavra e sentimento**

De modo a trazer mais detalhes sobre as posições de Nietzsche e Wagner em relação à música, é interessante passarmos pela polêmica na qual o compositor se envolveu com o crítico musical Eduard Hanslick. Em 1846, Wagner escreveu uma nota de programa para uma

---

“El ‘leitmotiv’ es resultado de una actitud netamente realista. Wagner dispone de sendos recursos para objetivar las reacciones psíquicas, ya sean conscientes o inconscientes: mientras las primeras, depuradas y ordenadas por la razón son expresadas por la palabra (canto), la materialización musical de las reacciones inconscientes es confiada al ‘leitmotiv’ orquestal. En una palabra: el realismo de la concepción wagneriana se extiende al extremo de llevar a la materialización musical los procesos racionalmente ‘inobjetivables’ de la vida subconsciente”.

<sup>70</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 25.

apresentação da *Nona Sinfonia* de Beethoven, no qual a expressão “música absoluta” apareceu pela primeira vez. Inicialmente, a expressão foi descritiva: Wagner se referia aos momentos que antecedem, na *Nona* beethoveniana, a entrada dos cantores solistas e do coro. No último movimento da Sinfonia, a composição

deixa o molde da música puramente instrumental, observado em todos os três movimentos precedentes, o modo da infinita, indefinida expressão; o poema musical está direcionando-se para um momento crítico, uma crise que somente pode ser sonorizada através da voz humana. É maravilhoso como o mestre faz com que a entrada da linguagem e da voz humana seja uma necessidade positiva, por meio do deslumbrante recitativo dos contrabaixos; quase já extrapolando os limites da música absoluta, ele dá base ao tumulto dos outros instrumentos com sua eloquência viril, insistindo decididamente, e passa finalmente a um tema assemelhado a uma canção cujo simples fluxo imponente carrega consigo, um a um, os outros instrumentos, até que a música avoluma-se em uma potente inundação (tradução nossa).<sup>71</sup>

Nesta utilização inicial, “música absoluta” não constituiu um conceito muito elaborado, e sim uma maneira de denominar a música puramente instrumental. A intenção de Wagner nesta primeira utilização da expressão “música absoluta” era demonstrar que o caminho que a música instrumental tinha pela frente passava necessariamente por sua união com o canto, uma vez que ele considerava que Beethoven exaurira as possibilidades de permanência da música no âmbito unicamente instrumental.

Próximo ao final da mesma década, Wagner começou a utilizar a expressão “música absoluta” com um caráter “pejorativo”, no desenvolvimento da teoria da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), que seria a manifestação artística própria de novos tempos vislumbrados pelo compositor para a sociedade alemã. Isso, naturalmente, não era crítica à obra de Beethoven, uma vez que Wagner tomou o último movimento de sua *Nona Sinfonia* justamente como um indicativo de que sua aplicação do conceito de *mousiké* à arte de seu tempo era o caminho adequado – mesmo necessário – a seguir. Tampouco este novo uso da expressão “música absoluta” traduzia qualquer desdém de Wagner pela produção puramente instrumental do compositor nascido em Bonn, dado que, embora coincidente a expressão, sua

---

<sup>71</sup> WAGNER, 1871b, p. 80-81.

“Sie verlässt den in den drei ersten Sätzen sestgehaltenen Character der reinen Instrumental-musik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausbrude kundgiebt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewurden wir, wie der Meister das hinzutreten der Sprache und Stimme der Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Risetativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, dia Schranken der absoluten Musik sast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude-bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt”.

utilização tenha outro fim. Nesta segunda aparição, “música absoluta” era a denominação dada à música isolada das demais artes – desvinculada da poesia, da cênica, do gesto. Em oposição a esta ideia, é que Wagner concebe a *Gesamtkunstwerk*. Este termo, posteriormente abandonado nos escritos wagnerianos, nomearia uma obra que integrasse as diversas artes em um Drama:

Nós não reconhecemos, pois, de modo nenhum em nossa arte teatral o Drama genuíno, aquele único, indivisível, maior obra de arte da mente humana: nosso teatro é meramente o local confortável para a exibição sedutora de individualizadas, somente superficialmente ligadas, obras artísticas (*künstlerischer*) – ou melhor, habilidosas (*kunstfertiger*). O quão incapaz nosso teatro é de atingir a íntima eliminação de todas as ramificações da arte como sua mais alta, mais perfeita expressão, o genuíno Drama, é evidente por sua divisão em duas espécies, a Peça teatral e a Ópera, de modo que a Peça é privada da expressão idealizada da música e à Ópera é de antemão negado o núcleo e a mais alta intenção do genuíno Drama (tradução nossa).<sup>72</sup>

Wagner tomava como parâmetro a Grécia Antiga, afirmando que a arte de então expressava o mais elevado espírito, enquanto a arte do século XIX era tão somente o reflexo da corrupção. Isso se devia, entretanto, não apenas ao fato de que as obras artísticas eram compostas apenas por artes isoladas, mas também por causa da ordem econômica voltada unicamente para o lucro, o que se refletia em uma ordem social excludente. Assim, ao conceber a *Gesamtkunstwerk*, Wagner tinha em mente a simultânea integração das artes e a união dos espectadores em uma grande comunidade, consistindo a “obra de arte total” na expressão artística do elo entre todos os homens, que em tempos futuros não mais seriam distinguidos por classes sociais – o compositor inclusive afirma em *Arte e Revolução* que o público não deveria pagar para assistir às récitas, pois o sustento dos teatros deveria vir de verba estatal.

O passar dos anos retirou da ideia de Wagner o caráter “comunitário”, o compositor deixou de lado a ligação entre a “obra de arte total” e a reunião dos homens independentemente das divisões que marcavam a organização social vigente e inclusive abandonou o vocabulário utilizado nos textos de tal época. Entretanto, ele manteve sua concepção quanto ao aspecto da junção de diversas artes em uma obra apenas, reconhecendo

<sup>72</sup> WAGNER, 1872a, p. 25-26.

„so erkennen wir denn in unserer öffentlichen theatralische Kunst keinesweges das wirkliche Drama, dieses eine, untheilbare, grösste Kunstwerk des menschlichen Geistes: unser Theater bietet bloss den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches Drama die innige Bereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu bewirken, zeigt sich schon in seiner Theilung in die beiden Sonderarten des Schauspiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der idealisierende Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchste Absicht der wirklichen Dramas abgesprochen ist“.

em uma introdução a *Arte e Revolução* escrita para sua edição de 1872 que suas ideias sobre a “obra de arte total” se afastaram da efervescência política do final da década de 1840 e se desenvolveram como um ideal artístico <sup>73</sup> – o qual é completamente apartado da “música absoluta” na segunda acepção dada pelo compositor.

Apesar de Wagner ter dado dois usos para a expressão “música absoluta”, esta acabou sendo muito mais fortemente ligada a Eduard Hanslick, crítico musical autor da obra *Do belo musical*. Para Hanslick, o adjetivo “absoluta” tem apenas um sentido, o qual, aliás, não tem caráter negativo:

De fato, só o que se pode afirmar acerca da música instrumental vale para a arte sonora como tal. Quando se investiga qualquer peculiaridade geral da música, algo que caracterize a sua essência e a sua natureza, que determine os seus limites e a sua orientação, só pode falar-se da música instrumental. Do que a *música instrumental* não consegue jamais se pode dizer que a *música* o consegue; pois só ela é a *arte dos sons* pura, **absoluta**. Mas se preferirmos a música vocal ou a instrumental pelo seu valor e efeito – um procedimento acientífico, no qual quase sempre tem a palavra o arbítrio superficial – deverá admitir-se sempre que o conceito de “arte sonora” não desabrocha puramente numa peça musical composta sobre um texto. Numa composição vocal, a eficácia dos sons nunca se pode separar da das palavras, da ação e da decoração com tanta exatidão que seja possível separar estritamente a parte que cabe às distintas artes. Devemos até recusar peças musicais com determinados títulos ou programas, em que se trata do “conteúdo da música” (grifo nosso, tradução nossa). <sup>74</sup>

Hanslick e Wagner vivenciaram uma longa oposição, justamente pela discordância acerca do modo como compreendiam a música. A contrariedade entre eles é mais evidente quando se analisam suas posições acerca da junção da música à palavra, no entanto, também está envolvida na polêmica entre eles a questão de como se relaciona a música aos sentimentos, se ela pode ou deve exprimi-los – para Wagner, a resposta é afirmativa; <sup>75</sup> para seu opositor, é negativa.

<sup>73</sup> WAGNER, 1892, p. 9.

<sup>74</sup> HANSLICK, Eduard. **Vom Musikalisch-Schönen**: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#FNanchor\\_12\\_12](http://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#FNanchor_12_12)>. Acesso em 18 Abr. 2014.

“Wir haben absichtlich Instrumentalsätze zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgendeine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie <Seite 34> ist reine, absolute Tonkunst. Ob man nun die Vokal- oder die Instrumentalmusik an Wert und Wirkung vorziehen wolle, – eine unwissenschaftliche Prozedur, bei der meist dilettantische Einseitigkeit das Wort führt, – man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff »Tonkunst« in einem auf Textworte komponierten Musikstück nicht rein aufgehe. In einer Vokalkomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Dekoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich streng sondern ließe. Sogar Tonstücke mit bestimmten Überschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den »Inhalt« der Musik handelt.”

<sup>75</sup> WAGNER, 1892, p. 364.

Hanslick se opõe à “teoria dos afetos”, ou seja, à ideia de que a música seria “a linguagem mais adequada sempre que se tratava de expressar ou provocar certos sentimentos, emoções e paixões, ou seja, os *afetos* humanos”.<sup>76</sup> O crítico musical não nega que seja possível que a música suscite sentimentos no ouvinte, mas este acontecimento é apenas um efeito secundário da música sobre aquele que a escuta e não deve ser parâmetro para a análise estética da música, dado consistir em um critério demasiado subjetivo, além de estar ligado à execução musical e não à criação do compositor:

O acto em que se pode produzir o transbordar imediato de um sentimento em sons não é tanto a invenção de uma obra musical quanto, pelo contrário, a sua reprodução [...] O compositor cria lentamente com interrupções, o executante num voo inconstante; o compositor para a duração, o executante para o instante repleto. A obra sonora forma-se, a execução é objecto de vivência. O momento da música que exterioriza o sentimento e que excita reside, pois, no acto da reprodução, que desencadeia a fâsca eléctrica de um mistério obscuro e a faz saltar para o coração dos ouvintes.<sup>77</sup>

Para corroborar seu pensamento de que a música não exprime sentimentos, além das considerações sobre a execução das obras musicais, o crítico também discorre sobre a união entre música e conteúdo verbal, afirmando que este sim exprime sentimentos, conforme vemos em uma importante passagem da edição de 1854 da obra *Do Belo Musical*, sobre um trecho da ópera *Os Huguenotes*<sup>78</sup> do compositor alemão Jakob Meyerbeer (1791-1864) – o capítulo no qual se insere o assunto intitula-se *Os sentimentos não são o conteúdo da música*. Originalmente, o texto a ser cantado é: “Schändlich ist es, unerhört, ha, wie konnten sie es wagen!” (É vergonhoso, ultrajante, ah, como eles puderam ousar!). Afirma Hanslick que são as palavras e não a música que determinam o conteúdo sentimental de uma composição vocal, sendo assim possível que a mesma melodia possa ser utilizada tanto para um conteúdo textual triste quanto alegre, bastando modificar as palavras que acompanham as notas. A partir do momento em que a melodia é composta juntamente a um texto, serão as palavras que ditarão seu significado, estando a música em plano de subordinação. Por isso, no exemplo do trecho d’*Os Huguenotes* seria possível encaixar nas mesmas notas as palavras: “O Geliebte, ich hab' dich wieder, welche Wonne, Wonne, welch' Entzücken!” (Ó amado, eu tenho você novamente, que felicidade, bem-aventurança, que prazer!). Hanslick ainda traz ao leitor mais

<sup>76</sup> SCHURMANN, 1989, p. 120.

<sup>77</sup> HANSLICK, *Do Belo Musical*, p. 66.

<sup>78</sup> *Gran Ópera* em cinco atos sobre o massacre dos protestantes franceses (huguenotes) pelos católicos no Dia de São Bartolomeu de 1572.



um exemplo, este extraído da ópera *Fidélio* (1805),<sup>79</sup> de Ludwig van Beethoven: nos compassos em que Florestan canta: “oh namenlose Freude!” (oh alegria inominável!), poderia estar Pizarro vociferando: “Er soll mir nicht entkommen!” (ele não deverá escapar de mim!), bastando que os textos fossem trocados, sem que houvesse a necessidade de trocarem-se as notas musicais.

Na edição de 1891 de sua obra, Hanslick apresenta um novo exemplo: os trechos das óperas de Meyerbeer e Beethoven são substituídos pela ária de *Orfeu e Eurídice*<sup>80</sup> de Christoph Willibald Gluck, cujo texto originalmente diz: “J’ai perdu mon Eurydice, rien n’égale mon malheur” (perdi minha Eurídice, nada se compara a minha dor), mas poderiam igualmente se encaixar nas mesmas notas as falas: “J’ai trouvé mon Eurydice, rien n’égale mon bonheur” (reencontrei minha Eurídice, nada se compara a minha alegria).<sup>81</sup> Para o crítico, a simples mudança de texto permite que uma mesma música seja utilizada para a transmitir de modo igualmente correte afetos que são completamente opostos,<sup>82</sup> e dessa possibilidade de intercâmbio, conclui então que a música, isoladamente, não pode ter sentimentos como seu conteúdo, pois isso obstaría justamente a permuta que Hanslick vê como plenamente possível. Em um trecho que fala sobre Wagner e outros que partilham da opinião deste, afirma:

As concepções mais perniciosas e mais confusas dimanaram da tendência de conceber a música como uma espécie de linguagem; todos os dias se nos apresentam as suas conseqüências práticas. Assim, sobretudo a compositores de escasso poder criador, afigurou-se oportuno considerar a beleza musical, inatingível para eles, como um princípio falso.<sup>83</sup>

A “beleza musical” à qual o crítico se refere é aquela da música que não possui nenhum conteúdo além de si mesma, o que ele denomina como “formas sonoras em movimento”.<sup>84</sup> Para esclarecer o leitor acerca desta música, que não expressa por si mesma nenhum sentimento, Hanslick usa uma analogia com a pintura, comparando esta música com os arabescos: linhas ondulantes de diversas espessuras, que se aproximam, se cruzam e se afastam, sobem e descem. A música se apresentaria ao ouvinte como um arabesco animado, que iria gradativamente se formando perante ele.

<sup>79</sup> Obra em dois atos narrando a história de Leonora, que se disfarça de homem (Fidélio) para resgatar seu esposo, Florestan de uma prisão por motivação política.

<sup>80</sup> Ópera em três atos, com três personagens, coro e balé, baseada no mito de Orfeu.

<sup>81</sup> Segundo o próprio Hanslick, o exemplo dado não é seu, mas sim de Boyé, um contemporâneo do compositor de C. W. Gluck.

<sup>82</sup> HANSLICK, *Do Belo Musical*, p. 29.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 41.

Apesar da importância da contribuição da obra de Hanslick para a reflexão sobre a música, sua posição não apenas se choca com as ideias daqueles contra os quais o autor se colocou em *Do Belo Musical*,<sup>85</sup> mas é criticada por estudiosos mais próximos de nós no tempo, que tanto trazem seus próprios argumentos como embasam suas ideias em outros autores, considerando que a música expressa sentimentos – sem que esta característica represente um ponto negativo em sua avaliação estética.

Ernst Schurmann, em *A música como linguagem* (cuja primeira edição data de 1989) afirma que a música, mesmo sem o acompanhamento de qualquer texto, expressa sim sentimentos. Para este autor, não obstante o caráter subjetivo dos sentimentos, ainda assim existem certas associações entre músicas e sentimentos que são comuns a quaisquer ouvintes. Embora o Schurmann considere pessoalmente que a simples audição comprove a ligação entre determinadas obras e sentimentos, ele cita alguns estudiosos que defenderam a mesma posição. Um deles é Charles Batteux, que disse: “a música fala por meios sonoros e esta linguagem é diretamente acessível. Já Cícero dizia que a cada afeto estão associados um som e um gesto. Nada mais natural, então, do que concluir que de uma sequência adequada de tais sons ou gestos venha resultar um discurso coerente”.<sup>86</sup> Além deste raciocínio que se contrapõe a Hanslick, há outra possibilidade de entendimento que também se choca com suas ideias, manifesto nas considerações feitas por Jean-Philippe Rameau (1683-1764) sobre o *Monólogo de Arminda*, de Jean-Baptiste Lully (1632-1687):

não sofremos o mesmo sentimento de contrição que o próprio personagem da tragédia, no momento em que, às palavras *tristes apprêts*, a melodia descende de DÓ para a quinta inferior FÁ? Experimente-se substituir este FÁ por SOL, deixando permanecer o acorde de tônica, e nada mais comoverá a alma.<sup>87</sup>

O que Rameau aponta é que, apesar da presença da mensagem textual, as notas musicais também expressam determinado sentimento; tanto que, se for mudada uma nota, aquele sentimento antes transmitido não estará mais presente. Aqui, não há neutralidade da música em relação ao conteúdo sentimental que deve ser passado ao ouvinte por meio do texto, mas sim uma colaboração em que sons e palavras se configuram de um modo específico que resulta na expressão de certo afeto.

---

<sup>85</sup> Há uma enumeração exemplificativa feita pelo autor: Mattheson, Neidhardt, J.N. Forkel, J. Mosel, C.F. Michaelis, Marpurg, W. Heinse, J.J. Engel, J.Ph. Kirnberger, Pierer, G. Schilling, Koch, A. André, Sulzer, J.W. Böhm, Gottfried Weber, F. Hand, Amadeus Autodidaktus, Fermo Bellini, Friedrich Thiersch e Richard Wagner. *Ibid.*, p. 16-18.

<sup>86</sup> BATEEUX apud SCHURMANN, 1989, p. 120.

<sup>87</sup> RAMEAU apud SCHURMANN, 1989, p. 144.

A oposição em relação a Hanslick também se encontra na obra de Susanne Langer, que em *Sentimento e Forma* (cuja primeira edição data de 1980) afirma ser a música “um análogo tonal da vida emotiva”.<sup>88</sup> Esta sua obra dá continuidade a certas conclusões de uma anterior, *Filosofia da Nova Chave* (cuja primeira edição data de 1953), como a de que

a função da música não é a estimulação de sentimentos, mas a expressão deles; e, além do mais, não a expressão sintomática de sentimentos que acossam o compositor, mas uma expressão simbólica das formas de sensibilidade senciante da maneira como este as entende. Ela indica como ele imagina os sentimentos, mais do que seu próprio estado emocional, e expressa aquilo que ele *sabe sobre* a chamada “vida interior”; e isso pode ir além de seu caso pessoal, porque a música é, para ele, uma forma simbólica, através da qual pode aprender bem como exprimir as ideias sobre a sensibilidade (*sensibility*) humana.<sup>89</sup>

No entendimento de Langer, a música seria um meio de simbolizar as diversas emoções, porém não da maneira como elas simplesmente afetam o homem, e sim de modo organizado. A expressão dos sentimentos feita pelo compositor por meio da música, por mais variadas que sejam as possibilidades, obedecem a alguma organização por ele estabelecida, uma vez que a música é análoga à vida orgânica do homem, que tem de seguir suas ordens e arranjos próprios para que o organismo sobreviva, pois “um funcionamento descontínuo e independente de órgãos reunidos sob uma pele não seria uma ‘vida’ física”.<sup>90</sup> O contraste de Langer quanto a Hanslick é tal que ela apresenta um exemplo inverso daqueles trazidos no *Belo Musical*: um mesmo texto que pode aparecer tanto em contexto alegre quanto sombrio, havendo apenas a mudança dos sons que o acompanham, os quais dão o caráter sentimental.<sup>91</sup> Para a autora, não apenas a música expressa sentimentos, como também o fato de estar acompanhada de um texto não faz dela uma arte menos elevada ou com diminuído valor estético, pois Langer não vê sentido na distinção entre música “pura” e “impura”, considerando que simplesmente há tipos diferentes de música, sem hierarquia entre eles.

Havendo ainda outros detalhes a acrescentar sobre o pensamento de Wagner gostaria de, antes, apontar para o fato de que se Hanslick teve opositores tanto em vida quanto postumamente, houve um ilustre contemporâneo que partilhou de algumas de suas ideias: Nietzsche. Segundo Anna Hartmann,<sup>92</sup> no fragmento póstumo 12[1] da primavera de 1871,<sup>93</sup>

<sup>88</sup> LANGER, 2011, p. 28.

<sup>89</sup> LANGER, 2011, p. 30.

<sup>90</sup> Ibid., p. 133.

<sup>91</sup> Trata-se no exemplo de uma passagem de Schubert, cujas palavras são “meu amado gosta tanto de verde” (“Mein Schatz hat’s Grün so gern”). Ibid., p. 162.

<sup>92</sup> CAVALCANTI, Anna Hartmann. Nietzsche e a leitura de *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick. In: **Cadernos Nietzsche**, N. 16, São Paulo, 2004, p. 53-84.

<sup>93</sup> A tradução aqui utilizada foi feita por Oswaldo Giacoia Jr. In: **Discurso**, N. 37, 2007a, p. 167- 181.

podem ser vistos reflexos de sua leitura do *Belo Musical*. Os autores analisam a música partindo de pontos distintos: Hanslick pensa conforme uma ideia de belo, enquanto Nietzsche é guiado por sua concepção do elemento dionisíaco. Essa diferença que limita a aproximação entre suas ideias não impede, porém, que Nietzsche se alinhe a Hanslick no entendimento de que a música somente expresse ou suscite sentimentos de modo secundário bem como na crítica à ópera, onde haveria a subordinação da música às palavras.

Para Hanslick, a música em si não expressa sentimentos porque estes somente podem ser reconhecidos pelos homens por se ligarem a representações e conceitos, que determinam as emoções para além de uma vaga sensação de bem ou mal-estar.<sup>94</sup> A música, não sendo constituída por conceitos, não pode, portanto, expressar o que deles depende, como é o caso dos sentimentos. O que a constitui são as leis internas a esta arte e sua audição é a contemplação do belo musical. Apesar do fato já mencionado que Nietzsche não pensa a música a partir da ideia de belo, ele acompanha Hanslick quanto à distinção entre o campo da música e o do sentimento, considerando este ligado a conceitos e representações determinadas, em contraposição à música, cujo conteúdo não é determinado conceitualmente, porque se trata

“[d]a vontade em sua mais originária forma de aparecimento, sob a qual há que se entender todo o vir-a-ser. Aquilo que denominamos sentimentos, em vista desta vontade, já está perpassado e saturado com representações conscientes e inconscientes, e por causa disso não é mais diretamente objeto da música”.<sup>95</sup>

Sendo o objeto da música a vontade não-individuada, a audição musical deve ser justamente a experiência daquilo que escapa à representação conceitual, aquilo que não foi sintetizado em palavras, ou seja, o que Nietzsche refere como “sensações” de prazer e desprazer, algo anterior e mais fundamental do que os “sentimentos”. Se o ouvinte, em vez de entregar-se a uma audição que lhe desperte sensações, buscar na música a estimulação de seus sentimentos (como amor, temor e esperança),<sup>96</sup> então sua audição não chegará à música autêntica, mas permanecerá em um “reino intermediário”, sendo apenas um “antegosto”<sup>97</sup> da música porque, ao coloca-la em relação com seus sentimentos, o ouvinte não consegue experimentar seu âmbito mais íntimo, sendo seu contato com a música então menos profundo.

Também no âmbito do casamento entre música e palavra, Hanslick e Nietzsche têm como ponto de concordância a autonomia do som relativamente a um elemento conceitual, de

<sup>94</sup> HANSLICK, *Do Belo Musical*, p. 10.

<sup>95</sup> NIETZSCHE, 2007a, p. 175.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 176.

onde o elogio de Hanslick à “música absoluta” e a crítica de Nietzsche à ópera, onde ele via justamente a subordinação do som ao texto. Em sentido oposto a eles, Wagner não apenas considerava que a música expressava sentimento, como também via certa “necessidade” em casá-la às palavras, pois visava transmiti-los com maior clareza, como se pode ver na declaração do texto *Uma comunicação a meus amigos*, de 1851:

Eu aprendi perfeitamente a linguagem da Música [...] O que é enunciável na linguagem da Música é limitado a sentimentos e emoções: ela expressa plenamente o que foi opressivamente retirado de nós na conversão da linguagem em palavra (*Wortsprache*) a um puro órgão do intelecto, os conteúdos emocionais da linguagem puramente humana. Então o que permanece indizível na linguagem musical absoluta em si mesma é a definição exata do objeto da sensação e do sentimento por meio da qual eles adquirem uma determinação mais segura: dado isso, a necessária extensão e dimensão da expressão da linguagem musical consiste, logo, em alcançar o poder de designar o individual, o particular, de modo aguçado. E isso ela obtém com sucesso apenas ao se casar, quando a linguagem em palavra se liga a ela como amiga e parente mais próxima (tradução nossa).<sup>98</sup>

Assim, Wagner não se contentava em expressar sentimentos “in abstracto” – alegria, dor, serenidade –, como seria possível fazê-lo por meio da música apenas. Ele queria expressar sentimentos mais determinados quanto a suas peculiaridades e seus motivos, o que via se efetivar pelo casamento entre música e palavra. Neste momento há um esclarecimento a colocar: o fato de que Nietzsche não aceite a subordinação da música à palavra não significa que ele faça exatamente uma defesa da “música absoluta” no modelo de Hanslick, porque, enquanto o crítico entende que toda música unida a texto ocupe lugar de subordinação, o filósofo vê sim a possibilidade de casarem-se música e palavra sem que haja tal resultado. Para Nietzsche, o maior problema não é a união mesma de um conteúdo textual à música, mas sim que a composição se oriente pela exigência de que o ouvinte compreenda perfeitamente o texto – e este é o nefasto fenômeno que o filósofo vê se manifestar na ópera, a obrigação de que a junção entre os sons e as palavras resulte em uma mensagem verbal inteligível para o ouvinte, que deve poder apreender seu conteúdo conceitual. Quando fala da música na Grécia Antiga, Nietzsche não repreende sua união com o texto porque, em sua visão, o ouvinte canta

<sup>98</sup> WAGNER, 1872c, p. 387-388.

„Jetzt hatte ich aber die Spracher der Musik vollkommen erlernt [...] Das in der Musikalischen Sprache Auszudrücken sind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen: sie drück den von unserer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. Was damit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes der Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung der musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernächst an das ihr befreundete und Verwandte der Wortsprache anknüpft“.

com o lírico “por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível para quem não canta junto”.<sup>99</sup> Essa situação seria impensável no drama wagneriano, pois o compositor não apenas tinha a preocupação com a transmissão do enredo para o público como também inseria em suas narrativas as ideias que sustentava no seu cotidiano, como o nacionalismo ou certos valores morais – e, naturalmente, o fazia com o intuito de ser bem compreendido. Para Wagner, isso não significava a subordinação total da música ao texto nem que o som devesse ser moldado em submissão a qualquer história, pois como ele afirma:

Eu não costumo escolher um assunto a esmo a fim de versificá-lo e então imaginar uma música adequada a ele [...]. Não, meu método de produção é diferente disto: em primeiro lugar sinto-me atraído apenas por aqueles assuntos que se revelam não apenas poeticamente significativos, mas que tenham também um significado musical.<sup>100</sup>

Os enredos serviriam ao drama musical em primeiro lugar por serem poética e musicalmente significativos, sendo em segundo lugar passíveis de transmitir para o ouvinte suas opiniões e crenças. Não se deve ignorar que Wagner não recorria à comum prática de encarregar um libretista da confecção da parte textual de suas obras, realizando ele próprio este trabalho. Assim, incorporava à sua música mensagens filosóficas, morais e ideológicas conformes à sua visão de mundo. Pode-se trazer como exemplos o elogio à castidade que será visto em *Parsifal* (texto de 1857-1877) ou mesmo *Tristão e Isolda* (texto 1854-1857), história na qual há os amantes que se unem misticamente na morte – sendo que esta narrativa interessou a Wagner justamente quando ele estava também interessado nas questões da abnegação e da renúncia, sob influência de seu interesse na filosofia de Schopenhauer e no budismo. Quando Nietzsche passa a criticar a arte de Wagner em suas obras, o incômodo do filósofo refere-se tanto ao fato de que os enredos continham a defesa de valores que o filósofo rejeitava – como a negação do querer-viver, a antissemitismo e o nacionalismo – quanto ao fato de que para transmitir estas mensagens, o compositor, apesar de todo seu empenho em distanciar-se de certas práticas operísticas então existentes, não superou o defeito que Nietzsche apontava na ópera: a exigência do texto de fazer-se entender.

---

<sup>99</sup> NIETZSCHE, 2007a, p. 181.

<sup>100</sup> WAGNER apud MILLINGTON, 1995, p. 278.

## A crítica de Nietzsche à obra wagneriana quanto à influência de Schopenhauer

As diferenças no modo como Nietzsche e Wagner encaravam a música se tornam mais substanciais quando inserimos na equação o filósofo Arthur Schopenhauer. Antes de conhecer sua obra, Wagner já transmitia por meio de suas composições ideias que ele defendia em seu cotidiano, inserindo em seus enredos suas posições pessoais, como já citado anteriormente. E a admiração pelo ideário schopenhaueriano foi um fator de peso para que Wagner propagasse em suas composições valores repelidos por Nietzsche, fazendo da música meio de expressão para mensagens opostas à moral afirmadora da vida defendida pelo filósofo. Embora a filosofia de Schopenhauer tenha sido um ponto de união quando Wagner e Nietzsche se conheceram, naquela época eles já faziam leituras distintas: Nietzsche, que em poucos anos se distanciaria de Schopenhauer, já n' *O Nascimento da Tragédia* deixa expresso que mantém algumas discordâncias em relação a ele,<sup>101</sup> enquanto Wagner não coloca questionamentos a esta filosofia da qual foi adepto até o final de sua vida, apenas concordando e buscando aplica-la a suas obras – embora se possa afirmar que ele era muito menos fiel a Schopenhauer do que acreditava ser.

Para tratar da filosofia de Schopenhauer em relação à música é de especial interesse o papel que a arte desempenharia na vida humana, considerados os sofrimentos constantemente impostos pela vontade. Conforme Rosa Dias,<sup>102</sup> há um costume de se dizer primeiramente que Schopenhauer é um filósofo da vontade, para em seguida o colocar como filósofo do pessimismo. Esta separação é desfeita por Thomas Mann em *O pensamento vivo de Schopenhauer*, onde se lê que

A vontade é em si mesma uma infelicidade fundamental: é insatisfação, esforço em vista de algo, sede ardente, cobiça, desejo, sofrimento. É que, se tornando mundo, segundo o princípio de individuação, pela sua fragmentação na multiplicidade, a vontade esquece a unidade primitiva e, não obstante todo o seu esmigalhamento, continua uma, torna-se uma vontade que está milhões de vezes em luta consigo mesma, que se combate e se desconhece a si própria, que, em cada uma de suas manifestações, procura seu bem-estar, seu “lugar ao sol”, às expensas de outra e, ainda mais, às expensas de todas as outras, não cessando, pois, de morder a própria carne, como aquele habitante do Tártaro que, avidamente, devora a si mesmo.<sup>103</sup>

Preso à carência, à necessidade constante, as satisfações encontradas pelo homem costumam ser insuficientes porque a cada desejo satisfeito, restam tantos outros insatisfeitos,

<sup>101</sup> Cf., por exemplo, NIETZSCHE, 2007b, § 5, p. 43.

<sup>102</sup> DIAS, 2009, p. 14.

<sup>103</sup> MANN, T. apud DIAS, 2009, p. 14.

e cada satisfação é seguida de uma nova demanda. Logo, os homens não podem obter repouso duradouro se permanecem “sujeitos do querer”, “enquanto nossa consciência é preenchida pela nossa vontade, enquanto submetidos à pressão dos desejos, com suas esperanças e temores”.<sup>104</sup> Não haveria assim diferença essencial entre perseguir e fugir, temer o que faz mal ou buscar o que traz prazer; qualquer seja a sua forma, a constante preocupação com as demandas da vontade ocupa e impulsiona a consciência, não havendo possibilidade de bem-estar por não haver repouso. O sujeito submetido à vontade está “preso à roda de Ixion, colhe continuamente pelas peneiras das Danaides, constitui o eternamente supliciado Tântalo”.<sup>105</sup>

Para que haja a instituição do bem-estar pleno – que os homens buscam sem sucesso por meio da satisfação de seus desejos – deve ocorrer a retirada do homem sucessão infinita do querer, livrando-o da servilidade em relação à vontade. Então, o homem se abandona na contemplação das coisas de forma objetiva, sem o interesse do desejo. Esse bem-estar pleno é “o estado sem sofrimento, estimado por Epicuro como o mais elevado dos bens e como o estado dos deuses”,<sup>106</sup> quando o homem se desvincula da miserável escravidão da vontade, colocando em repouso a roda de Ixion. A única possibilidade para que o homem se livre de modo duradouro do sofrimento é por meio do ascetismo. Entretanto, também há a possibilidade de livramento temporário, por meio da contemplação estética.

Segundo Schopenhauer, é possível ao homem deixar de lado suas amarguras contanto que ele se eleve à contemplação objetiva e consiga criar a ilusão de que ele próprio não está presente, mas apenas os objetos contemplados. “A percepção estética é visão imediata e direta, representação intuitiva pura na qual não intervêm nem o entendimento nem a razão, sempre conceituais. O sujeito se perde no objeto da percepção”.<sup>107</sup> Ao se despojar do “eu sofredor”,<sup>108</sup> o homem torna-se sujeito puro do conhecimento e une-se àqueles objetos, sendo que, assim como suas misérias são estranhas ao objeto, elas também se lhes tornam estranhas por alguns momentos. “Somente o mundo da representação perdura, o mundo como vontade desapareceu”.<sup>109</sup> Precisamente quando se entrega ao conhecimento puro, o homem adentra um mundo em que não existe nada que movimente sua vontade, e isso o abala profundamente. A libertação do conhecimento em relação à vontade coloca o homem em uma situação na qual “a subjetividade da consciência comum desaparece e a percepção se torna objetiva. A consciência, que está inteiramente no objeto da percepção, não se preocupa mais nem com a

<sup>104</sup> SCHOPENHAUER, 1985, p. 26.

<sup>105</sup> SCHOPENHAUER, 1985, p. 26.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> DIAS, 2009, p. 17.

<sup>108</sup> SCHOPENHAUER, 1985, p. 28.

<sup>109</sup> Ibid.



disjunção entre a vontade e o mundo, nem com o fato de a vontade estar sem objetos”.<sup>110</sup> A existência do homem durante a contemplação estética compara-se a uma vista que observa do alto o mundo e todos os seres e nesta contemplação é tão completo o desaparecimento da diversidade dos indivíduos que não importa se a vista que observa é de um rei ou um mendigo, uma vez que o conhecimento puro está após um limite que não pode ser cruzado nem pela felicidade nem pelo infortúnio.<sup>111</sup> “A própria existência é um sofrimento contínuo, em parte miserável, em parte terrível”,<sup>112</sup> mas os momentos de contemplação estética proporcionam ao homem um afastamento da vontade, agindo como um paliativo para sua dor porque a fonte desta é temporariamente negada.

No decorrer do Livro III d’*O mundo como vontade e representação*, ao proceder a uma análise de diferentes tipos de arte, Schopenhauer toca em um ponto importante para nós: a poesia trágica. Para o filósofo é digno de nota que seu fim seja

a apresentação do lado terrível da vida, que o sofrimento inominável, a miséria da humanidade, o triunfo da maldade, o cínico domínio do acaso, a queda sem salvação do justo e inocente, nos sejam aqui revelados, pois nisto reside uma indicação significativa sobre a constituição do mundo e da existência.<sup>113</sup>

Schopenhauer vê como elemento essencial da tragédia o infortúnio, que pode ser ocasionado pelo destino, por uma pessoa cujo caráter é excepcionalmente perverso ou por uma pessoa que não seja perversa porém se encontre em uma posição que faça com que suas ações sejam nocivas. Apesar desta distinção, independentemente da natureza do acontecimento que resulte no infortúnio, o desfecho que o filósofo vê para a tragédia é apenas um: a renúncia da vontade de viver. O herói da tragédia abdica aos fins antes tão almejados e se resigna pela renúncia voluntária e prazerosa de sua vida.<sup>114</sup>

Esta é uma ideia em relação à qual há uma séria cisão por parte de Nietzsche, que vê a tragédia como afirmação da vida. Após o desenrolar dos piores acontecimentos, a vida é exaltada e o exemplo utilizado pelo filósofo no § 9 d’*O Nascimento da Tragédia* é o de um personagem cuja história é marcada por uma sucessão de eventos terríveis:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que

---

<sup>110</sup> DIAS, 2009, p. 17.

<sup>111</sup> SCHOPENHAUER, 1985, p. 28.

<sup>112</sup> Ibid., p. 82.

<sup>113</sup> Ibid., p. 70.

<sup>114</sup> Ibid.

continua a atuar mesmo depois de sua morte. A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado.<sup>115</sup>

O filósofo não ameniza as situações que são apresentadas na tragédia, ele não tenta passar ao seu leitor uma imagem suavizada dos infortúnios; ao contrário, os horrores vivenciados pelos personagens são classificados como tais. Mas, enquanto para Schopenhauer as histórias trágicas podem dar aos homens a sensação de estarem em “pleno inferno”<sup>116</sup> por perceberem que certos acontecimentos poderiam tomar lugar em suas próprias vidas, para Nietzsche a tragédia faz o homem se rejubilar no aniquilamento do herói: “ele estremece ante os sofrimentos que hão de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante”.<sup>117</sup> Ao falar sobre o heleno diante do coro trágico, o filósofo admite que a visão da “terrível ação destrutiva” e da “crueldade da natureza” poderia levar o homem a desejar a “negação budista do querer”, entretanto, o resultado desta experiência é o oposto: “ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida”.<sup>118</sup> Não somente difere Nietzsche de Schopenhauer quanto à tragédia em específico, mas quanto à arte em geral, porquanto Schopenhauer vê na experiência estética apenas um momento de alívio para o homem, que tem seus sofrimentos amenizados por se apartar temporariamente da inquietação provocada pela vontade, havendo o livramento definitivo do penar unicamente pelo meio ascético; Nietzsche, por seu turno, vê na arte um tônico para uma vida na qual coexistem e devem coexistir a alegria e o sofrimento – não se trata de uma fuga, e sim de uma entrega a um intenso viver, pois a arte, “feiticeira da salvação e da cura” possibilita a vida mesmo perante “o horror e o absurdo da existência”.<sup>119</sup>

Abrindo o caminho para tratar da influência de Schopenhauer sobre o compositor no § 4 d’*O Caso Wagner*, Nietzsche afirma no § 3 que a arte de Wagner seduz o homem moderno por tratar especialmente de um tema que prende a atenção deste público, a *redenção*, o problema wagneriano por excelência: em *Tannhäuser*, o cavaleiro pecador é redimido pela intercessão da religiosa e inocente Elisabeth, que salva sua alma; em *Parsifal* a promíscua herege Kundry é redimida pelo jovem casto; no *Anel*, o velho deus Wotan é redimido de seus erros pela ação do destemido e imoralista Siegfried; n’*O Navio Fantasma*, a mulher redime o

<sup>115</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 61.

<sup>116</sup> SCHOPENHAUER, 1985, p. 72.

<sup>117</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 128.

<sup>118</sup> Ibid., p. 52.

<sup>119</sup> Ibid., p. 53.

amaldiçoado Holandês Errante fazendo-o repousar definitivamente. Para Nietzsche, esta temática das obras de Wagner constitui um vínculo entre ele e o cristianismo, dado que a maior das necessidades cristãs é a redenção, o “*desvencilhar-se de si mesmo*”,<sup>120</sup> em contraposição à autoafirmação promovida pela moralidade dos senhores, para a qual o compositor dá as costas.

Segundo o § 4 d’*O Caso Wagner*, o histórico da composição do ciclo do *Anel* também é uma “história de redenção”<sup>121</sup> – mas não de um personagem, e sim do próprio compositor. Para Nietzsche, o compositor encontrara no personagem Siegfried<sup>122</sup> a expressão apropriada para o espírito revolucionário dos fins da década de 1840: considerando que a visão revolucionária imputa as desgraças do mundo aos “velhos contratos” (“costumes, leis, morais, instituições, de tudo aquilo sobre o qual repousa o velho mundo”),<sup>123</sup> seria necessário a eles declarar guerra – o que é realizado através do personagem, que desde sua concepção pelo relacionamento incestuoso entre Siegmund e Sieglinde já é uma afronta à velha moral. A forma como este herói é concebido no drama wagneriano não faz parte da lenda que lhe serviu como inspiração; ao contrário, é uma inovação do compositor, aprovada pelo filósofo: ele “*corrigiu a lenda...*”.<sup>124</sup> Sua vida acompanha o caráter de sua concepção: ele é impulsivo, não conhece o temor, contra aquilo que o aborrece usa sua espada sem hesitar e não reverencia as velhas divindades. Porém, segundo Nietzsche, surgiu um obstáculo no caminho de Wagner que o induziu a um desvio: o obstáculo era a filosofia de Schopenhauer. Antes de conhecê-la, o compositor havia colocado em sua obra o otimismo; isso envergonhou o compositor, que passou a meditar sobre sua produção, encontrando como solução transformar o obstáculo no objetivo final de sua obra, o sentido até então oculto de sua viagem. “E ele traduziu o *Anel* em schopenhaueriano”:<sup>125</sup> na primeira versão do drama, ele se encerrava com um hino de exaltação ao amor livre, após o estudo de Schopenhauer por Wagner, tornou-se uma lição sobre esta filosofia: a busca pelo Nirvana, pela negação do ser, como forma de findar todo sofrimento. Segundo Nietzsche, esta foi a redenção de Wagner: “o *filósofo da decadence* revelou o artista da *decadence a si mesmo...*”,<sup>126</sup> ou seja, o pensador da filosofia

---

<sup>120</sup> Idem, 2009b, p. 44.

<sup>121</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 16.

<sup>122</sup> No segundo volume de *Life of Richard Wagner*, W. A. Ellis fala do ano de 1848, em que Wagner escreveu o texto que serviria como base para *Siegfried's Tod* e, posteriormente, para a tetralogia: “essa época de tempestade e tensão, quando metade da Europa parecia trêmula perante um terremoto” (tradução nossa), p. 269.

<sup>123</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 17.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid., p. 18.

pessimista, negadora da vida, foi responsável por direcionar o compositor da defesa da revolução na juventude para a maturidade como criador exemplar da arte moderna.

Conforme o próprio compositor mostra as mudanças empreendidas no enredo do ciclo do *Anel* têm claro parentesco com o estudo da filosofia schopenhaueriana. Contudo, não houve por parte de Wagner uma pura e simples concordância com o ideário de Schopenhauer. O compositor se ateu à sua própria interpretação deste, na qual foi dada grande ênfase na reorientação do trecho final do enredo do ciclo do *Anel* para incorporar uma mensagem retirada desta filosofia, ao mesmo tempo em que o compositor se afastou de um importante aspecto do entendimento schopenhaueriano sobre a música: o status inferior conferido à música casada a um texto. Schopenhauer, no § 52 d’*O Mundo como Vontade e como Representação*, afirma sobre a música: “ela não exprime esta ou aquela alegria individual e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor, a serenidade ela *própria*, por assim dizer *in abstracto*, o que neles há de essencial, sem qualquer acessório, portanto também sem os seus motivos”.<sup>127</sup> Para o filósofo, a imaginação do homem, estimulada pela música, procura ilustrar os sons que escuta, dotando a música “de carne e osso, portanto, corporificando-a num exemplo análogo”.<sup>128</sup> Este fato constituiria a fonte do canto falado e da ópera, que se encontram hierarquicamente abaixo da música desacompanhada de textos, uma vez que o casamento entre música e linguagem falada resulta na forçosa acomodação da música a “uma linguagem que não é a sua”.<sup>129</sup>

Apesar de toda a admiração a Schopenhauer expressa por Wagner, o compositor concentrou-se especialmente na música casada à palavra, sendo, assim, seletivo quanto aos aspectos da filosofia schopenhaueriana que seriam aplicados à sua arte. O compositor canalizou sua influência para o enredo da tetralogia *O Anel dos Nibelungos* e inclusive enviou a Schopenhauer uma cópia do texto que foi a base de seu libreto, o “Poema do Anel”. O filósofo inseriu dezenas de anotações no material, havendo correções ortográficas, muitas críticas e uns poucos sinais de aprovação. No volume IV da biografia *Life of Richard Wagner*,<sup>130</sup> William Ashton Ellis reproduziu todas as notas, copiadas em 1896 do documento original, pertencente ao colecionador M. Alfred Bovet. Antes de comentar estas notas, entretanto, gostaria de falar sobre algumas das mudanças que o compositor empreendeu no enredo d’*O*

<sup>127</sup> SCHOPENHAUER, 1985, p. 77.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> ELLIS, William Ashton. **Life of Richard Wagner – Volume IV**. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1904, p. 440-446.

*Anel*. A partir dos rascunhos das partituras e da correspondência que o compositor trocou com seus amigos, sabe-se que existiram sete versões diferentes do final de *Crepúsculo dos Deuses*, sendo citadas aqui apenas as modificações mais significativas.<sup>131</sup>

A primeira versão do final foi escrito por Wagner no início de dezembro de 1848, ano em que ocorreram diversas manifestações populares e revoltas nos estados alemães. Imbuído do espírito revolucionário, o compositor escreveu uma sequência confiante e otimista, na qual Brünnhilde declara Wotan como o poderoso e eterno deus, com o qual se reconcilia após abrir mão de sua vida e entrar com Siegfried no Valhalla. Siegfried é o herói destemido e insubmisso à moral que redimiu os deuses de suas culpas.

Quatro anos depois, em 1852, há uma revisão na qual há o chamado “final Feuerbach”. Neste, o foco de Wagner era a proclamação da primazia do amor sobre todos os outros sentimentos e interesses. Os bens materiais e as glórias são renegados. Além disso, apareceu pela primeira vez – e definitivamente – a destruição dos deuses, sendo o mundo deixado para a humanidade, que deveria viver em uma sociedade regida apenas pelo amor. D’*A essência do cristianismo* (1841), advieram a ideia de deus como “uma projeção das esperanças e necessidades dos próprios seres humanos”<sup>132</sup> e o uso de figuras como a encarnação de certas ideias, ideais e características humanas (sendo que, para Feuerbach, o que existia fisicamente precedia sua ideia): Erda é a terra; Loge é o fogo; Mime forja coisas; Fricka é guardiã do casamento, enquanto seu esposo, Wotan, guarda convenções e contratos; Siegfried é o herói.

Em 1854, quando leu pela primeira vez Arthur Schopenhauer, o compositor louvou sua filosofia por libertá-lo do espírito otimista no qual estava envolvido, sendo que, posteriormente, confessou em correspondência ao amigo August Roeckel<sup>133</sup> que entendera que sua arte sempre fora pessimista, mas seu intelecto ainda não a acompanhava antes que a leitura de Schopenhauer lhe mostrasse isso. Analisando a correspondência desta época, se pode pensar na aplicação retrospectiva que Wagner por vezes faz,<sup>134</sup> encontrando em seu passado “sinais” ou manifestações das ideias que tomava como corretas no presente. Em uma carta escrita a Roeckel no primeiro semestre de 1856 (Carta VI), Wagner afirma que fora

<sup>131</sup> W. A. Ellis dedica um capítulo do quarto volume de *Life of Richard Wagner* às modificações feitas nas quatro partes do *Anel*, p. 3-66.

<sup>132</sup> MILLINGTON, 1995, p. 29.

<sup>133</sup> WAGNER, Richard. **Letters to August Roeckel**. Trad. Eleonor C. Sellar, with an introductory essay by Houston Stewart Chamberlain. Published by J. W. Arrowsmith, 1897b.

<sup>134</sup> Um exemplo trazido por MILLINGTON (1995, p. 148), é a afirmação de Wagner de que sua *Abertura Fausto* foi influenciada diretamente pela experiência de assistir à *Nona* de Beethoven em Paris, sendo que, na verdade, a abertura foi composta poucos meses antes disso.

otimista durante muitos anos e que sofrera demasiadamente por isso. A filosofia de Schopenhauer lhe deu forças para livrar-se desta visão de mundo. Já no segundo semestre do mesmo ano, o compositor afirma (Carta VII) que sua arte já era pessimista, porém, ele apenas o percebeu após conhecer a filosofia schopenhaueriana. Seguem alguns trechos de interesse:

Somente com muito esforço essa superstição [o otimismo] foi finalmente exorcizada, mas ao final houve conforto e aquela paz que vem ao homem que, de uma vez por todas, rompeu com a auto decepção e atingiu a plena medida de liberdade que é possível à humanidade (Carta VI, tradução nossa).<sup>135</sup>

[...] Eu devo confessar ter chegado ao claro entendimento de minhas obras de arte por meio da ajuda de outrem, que me proveu as concepções razoáveis correspondentes aos meus princípios intuitivos.

O período durante o qual eu trabalhei em obediência a minhas intuições data de “O Navio Fantasma”. “Tannhäuser” e “Lohengrin” vieram em seguida, e se há qualquer expressão de uma motivação poética sob essas obras, ela deve ser vista na sublime tragédia da renúncia, a negação da vontade, que aqui aparece como necessária e inevitável, e sozinha capaz de operar a redenção. Foi esta ideia subjacente que deu à minha poesia e à minha música uma consagração peculiar, sem a qual elas não teriam o poder de comover tão profundamente quanto o fazem. Agora, o estranho é que, *em todas as minhas ideias intelectuais sobre a vida* e em todas as concepções às quais eu cheguei ao longo das minhas lutas para entender o mundo com minha razão consciente, *eu estava trabalhando na direção oposta às ideias intuitivas expressas nestas obras* (Carta VII, tradução nossa, grifo nosso).<sup>136</sup>

Continuando a expor suas ideias acerca de si mesmo, ele anunciou que sua inteligência deveria passar a acompanhar sua arte e, assim, veio mais uma modificação, em 1856, no canto de Brünnhilde que finalizaria o ciclo d’*O Anel*. Nesta versão, os versos de encerramento contém a negação da vontade: “parto da casa do desejo, fujo para sempre das ilusões; os portões abertos do eterno devir cerro às minhas costas”.<sup>137</sup> Brünnhilde, redimida do ciclo de nascimentos, sofrimentos e mortes, no profundo padecimento após a morte de Siegfried, torna-se mais sábia e atinge o Nirvana:

Para a sagrada terra escolhida, livre de ilusão ou desejo, metas da faina terrena, do renascimento redimida, vai-se a que é iluminada. O final abençoado de todas as coisas eternas, sabe como alcançarei? Do triste amor, o mais profundo sofrimento abriu meus olhos: eu vi o mundo acabar.<sup>138</sup>

Na última versão da partitura, as palavras finais de Brünnhilde tornaram-se uma nota de rodapé junto à qual Wagner explica que seu sentido se expressaria melhor pela música sem

<sup>135</sup> WAGNER, 1897b, p. 128.

<sup>136</sup> Ibid., p. 148.

<sup>137</sup> MILLINGTON, 1995, p. 343.

<sup>138</sup> Ibid.

a letra.<sup>139</sup> Não há qualquer menção ao nome do filósofo, mas, ao excluir o texto, este trecho tornou-se mais afim ao ideal schopenhaueriano do que todos os anteriores.

À revelia das intenções de Wagner em relação à aplicação desta filosofia a suas obras, Schopenhauer rejeitou as tentativas de aproximação do compositor e fez uma série de anotações ácidas em sua cópia do “Poema do Anel”. Desagradavam-lhe o vocabulário arcaico utilizado no libreto, as descrições das paisagens e principalmente as imoralidades perpetradas por Siegfried. Embora Wagner tenha se empenhado nas adaptações do trecho final do *Anel*, isso não foi o suficiente para agradar ao filósofo, cujas notas de reprovação perpassam toda a tetralogia (incluído seu final). Seguem alguns exemplos.

No final do primeiro ato d’*A Valquíria*, o filósofo escreveu no topo das páginas: “alguém pode se esquecer de vez da moral, mas ninguém deve dar-lhe um tapa na cara”; no corpo destas, “vá e mate meu esposo”; e no rodapé, em letras grandes e de traço forte, “é infame!”. Trata-se justamente do momento em que há a troca de juras de amor entre os valsungos Sieglinde e Siegmund, irmãos gêmeos, filhos de Wotan e pais de Siegfried, o herói sem moral e sem medo que protagoniza as próximas partes da história. Sieglinde, quando reencontrou seu irmão após anos de separação e por ele se apaixonou, estava casada com Hunding, que desafia Siegmund para um duelo de acerto de contas, no qual ambos os homens morrerão. Em outros momentos d’*A Valquíria* em que há menção ao incestuoso casal, o filósofo continua a protestar, sublinhando as referências: “irmã e noiva de Siegmund” e “um valsungo cresce em seu ventre”. O herói, fruto do incesto, é alvo do mesmo ataque durante a primeira cena de *Siegfried*: “Ingratidão ultrajante. Tapa na cara da moral”. O protesto é relativo à atitude de Siegfried, desdenhando os cuidados do nibelungo Mime, que o criou após a morte prematura de sua mãe, Sieglinde. No trecho, Siegfried diz a Mime que deseja lançar-se ao mundo e “não voltar a vê-lo”, frase que Schopenhauer grifou com traçado forte.

Na cena final da tetralogia, segundo W. A. Ellis, que examinou pessoalmente as anotações, as marcas deixadas pelo filósofo são de reprovação, acompanhadas em dado momento pela palavra “Sati”. Na cena em questão, a valquíria Brünnhilde, após a morte de seu amado Siegfried, canta em honra ao herói e prepara-se para atirar-se em sua pira funerária. “Sati” é um costume hindu de autoimolação das viúvas, sendo também o nome daquela que teria iniciado o costume, a esposa de Shiva.<sup>140</sup> No citado canto da valquíria, ela louva Siegfried e diz que, por causa das desventuras vivenciadas pelo falecido herói, ela pôde finalmente tornar-se uma mulher sábia. Ao lado desta afirmação, o filósofo inseriu um ponto

<sup>139</sup> WAGNER, 1982, p. 593-615.

<sup>140</sup> Atualmente, o Estado indiano proíbe esta prática.

de interrogação. Quanto ao significado deste sinal, nota W. A. Ellis seu caráter dúbio: o filósofo fez uma objeção aos acontecimentos que foram necessários para que Brünnhilde atingisse a sabedoria, ou ele não acreditava que esta mulher pudesse se tornar sábia de jeito nenhum?<sup>141</sup>

Em que pesem todas as modificações realizadas no enredo d'*O Anel*, o fato é que Wagner concentrou-se especialmente em seu fechamento – e nem mesmo este ficou a contento do filósofo que ele tanto admirava. A tetralogia do *Anel* foi composta a partir da história de Siegfried, justamente o personagem que reúne características que Schopenhauer não poderia aceitar, desde sua geração por meio de um incesto até os atos de rebeldia e enfrentamento intrépido dos ditames morais tradicionais. Assim, Wagner não seguiu propriamente à risca o ideário schopenhaueriano nem sob o ponto de vista artístico, nem moral. Artisticamente, por ter se dedicado principalmente à música unida à palavra – portanto, a um gênero inferior para o filósofo. Moralmente, pois a inserção do elemento ascético no encerramento de *Crepúsculo dos Deuses*, o livramento de toda dor por meio do Nirvana, não foi suficiente para limpar a mácula das infâmias que perpassam o enredo da tetralogia. Ademais, ainda cabe notar: Schopenhauer (a exemplo de Buda) era ateu, logo, apesar de Wagner inserir a ideia do Nirvana ao final da tetralogia, quando olhamos o panorama de sua obra, é visível que seu interesse pelo budismo acaba solapado pelo ideário cristão, com a negação da vida terrena e a crença de que há redenção após a morte, justificando assim o sofrimento nesta vida – diferentemente do asceticismo, que deseja livrar-se do sofrimento terreno por meio da libertação da vontade.

Não apenas relativamente à filosofia de Schopenhauer, como também quanto a uma gama bem mais extensa de assuntos, ao longo de sua vida Wagner se colocou em posições complexas, e por vezes mesmo contraditórias,<sup>142</sup> porque ele buscava aplicar à sua arte ideias com as quais sentia afinidade, importava-se em justificar teoricamente seus ideais artísticos e, além disso, não podia ignorar os obstáculos práticos que precisavam ser superados para viabilizar suas produções artísticas. A qualidade de suas obras musicais e o valor de seu legado não são diminuídos por causa de quaisquer imbróglis que se apresentem na produção teórica do compositor, ressalvando-se somente a necessidade de que ela seja estudada sempre tomando em consideração as múltiplas preocupações em meio às quais Wagner se encontrava enredado.

---

<sup>141</sup> WAGNER, 1982, p. 446.

<sup>142</sup> Podemos trazer como exemplos suas posições políticas, onde houve a tentativa de conciliar monarquia e república; também suas posições religiosas, com o esforço em compatibilizar sua fé em Jesus com seu antissemitismo.



## O teatro como senhor das artes: o ator na música, o drama como engano e a mentira no palco

Quando em *Além de bem e mal* § 245, Nietzsche faz uma análise da música romântica alemã, ele se volta a Wolfgang Amadeus Mozart, o último compositor dos “bons velhos tempos”, ou seja, o período clássico da música. E suspira os resquícios de um gosto que se extingue: “[...] sua ‘boa companhia’, seu terno entusiasmo, seu prazer pueril em chinesices e arabescos, a cortesia de seu coração, sua ânsia por coisas graciosas, enamoradas, dançantes, lacrimosas, sua crença no sul”.<sup>143</sup> N’A *Gaia Ciência*, Prólogo § 4, também o filósofo reclama por uma arte mais leve e jocosa, “que como uma clara chama lampeje no céu límpido”.<sup>144</sup> Por seu turno, Richard Wagner é homem de uma época na qual não haveria mais a boa música, apenas a música grandiosa. Não apenas seria mais fácil fazer música ruim do que boa, seria mais vantajoso, convincente, seguro. Sobre a impressão que este público e a arte que apreciavam causavam em seu gosto, afirmou o filósofo:

Oh, como repugna agora a fruição, a grosseira, surda, parda fruição, tal como a entendem os fruidores, nossos “homens cultos”, nossos ricos e governantes! [...] Como agora nos fere os ouvidos o grito teatral da paixão, como se tornou estranho ao nosso gosto esse romântico tumulto e emaranhado de sentidos que o povo culto adora, e todas as suas aspirações ao excelso, elevado, empolado!<sup>145</sup>

Para Nietzsche, o compositor conhece o público, constituído de esnobes e cretinos da cultura, sabendo que ele necessita de um espetáculo que seja irresistível, que lhe cause uma forte impressão, que o impacte, que o atinja pelo efeito extasiante. Os espectadores seguem uma lógica apenas: “quem nos arrebatou é forte; quem nos eleva é divino; quem nos faz intuir é profundo”.<sup>146</sup> Assim, conviria aos músicos fazer uma arte que provocasse a comoção neste povo – e é precisamente esta a música que Wagner teria a capacidade de fazer, aquela própria para o teatro, que na modernidade funcionava como uma casa de comércio de espetáculos.

Nietzsche esteve presente no lançamento da pedra fundamental do teatro de Bayreuth,<sup>147</sup> ocasião na qual Wagner proferiu um discurso em que afirmava que este seria o lugar onde sua arte poderia ser executada sem as desfigurações às quais até então teve de ser submetida

<sup>143</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 190.

<sup>144</sup> Idem, 2001, p. 14.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Idem, 2009b, p. 20.

<sup>147</sup> Idem, 2009c, p. 39.

pela ausência das condições apropriadas para sua apresentação. Entretanto, para o filósofo, o problema mais sério era o fato de que, independentemente do local onde as obras fossem executadas, o teatro não deveria nunca ser considerado o senhor das artes e sim o seu servo. Mas não foi isso que Nietzsche viu Wagner colocar em prática: o compositor teria sido o responsável por germinar a teatrocracia, a crença de que o teatro estaria acima de todas as artes - fato que leva o filósofo a afirmar que Bayreuth é “*grand* ópera”, mas não é “boa ópera”,<sup>148</sup> porque embora lá se apresentem produções artísticas imponentes, sua popularidade se manifestou junto a um público que não diferia dos espectadores dos demais teatros alemães: uma elite que frequentava os espetáculos para se exibir perante a sociedade e que estava ávida apenas de entretenimento. Apesar das características peculiares das composições de Wagner, em suas mãos a arte não deixou de ser utilizada como fonte de distração para o homem moderno, ela não logrou o despertar do espírito trágico que contrastaria com a visão de mundo imperante no século XIX e proporcionaria aos espectadores um prazer diverso daquele ao qual estavam habituados. O “novo” teatro não teve como frequentador um público interessado em se deixar envolver por uma experiência artística diferente daquela à qual estava acostumado.

A decepção com o público é comentada por Rosa Maria Dias: “a figura do imperador Guilherme I, que ficou em Bayreuth apenas para assistir a *O Ouro do Reno* e *A Valquíria*, fixou-se em sua retina. O velho imperador parecia ter diante de si mais um esporte”.<sup>149</sup> Também o imperador do Brasil e seu séquito lhe chamaram a atenção: “uma multidão de baronesas, duquesas, condessas que circulavam pelos salões”.<sup>150</sup> Tais espectadores em nada se aproximavam do idealizado público que deveria se impor contra “a convenção e toda ordem estabelecida das coisas”,<sup>151</sup> os valores da modernidade – na qual a ópera era uma ocasião de vaidosa exibição para a alta sociedade – e ir a Bayreuth para vivenciar a arte trágica: “no meio da elegância dos trajes e da ostentação dos diamantes exibicionistas, quem poderia observar o que era importante naquele momento, quem estaria prestando atenção ao drama wagneriano?”.<sup>152</sup> Embora sua *Consideração Extemporânea IV*, “Wagner em Bayreuth”, não traga críticas abertas ao compositor, já se pode perceber um incômodo por parte do filósofo. No entanto, neste texto ele relacionava seu mal-estar ao público que frequentava o teatro e não à arte ali exposta: o público trágico, que serviu como uma espécie

---

<sup>148</sup> Idem, 2009b, p. 36.

<sup>149</sup> DIAS, 2009, p. 130.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> NIETZSCHE, 2009c, p. 65.

<sup>152</sup> DIAS, 2009, p. 130.

de referencial para sua expectativa, se identificava com os “encantados servidores dionisíacos”, que desejavam a natureza “em sua máxima força”:

Cumpra ter sempre presente no espírito que o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre o público e o coro: pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros.<sup>153</sup>

Não é o caso de entendermos que Nietzsche esperaria de qualquer modo uma manifestação tão extrema de imersão na tragédia por parte do público de Bayreuth, pois se tratava de um ambiente e de uma época muito distintos da visão que o filósofo tinha da Grécia. Porém, ele esperava sim um público disposto a vivenciar a experiência do *Festival* alheio ao tratamento que os homens modernos costumavam dar à arte: um narcótico que o entretém distraíndo-o da “angústia terrível que lhe inspira a morte e o tempo”.<sup>154</sup> A plenitude da vida do homem, para Nietzsche, estaria ligada justamente a um olhar maduro acerca da finitude e não na tentativa de fugir desta visão. Ao choque primeiro experimentado por Nietzsche em Bayreuth, relativo ao público, posteriormente se acrescentaria sua decepção com a arte wagneriana. No tocante a este ponto, um elemento determinante que podemos apontar é o fato de que, no fundo, Nietzsche e Wagner encaravam a tragédia grega de modos distintos. Se o filósofo esperava encontrar no *Festival* uma arte trágica, de certo modo, foi sim a tragédia que tomou conta do palco, mas não no sentido em que ele esperava e cabe aqui compreender o olhar que o filósofo e o compositor lançavam sobre o modelo grego.

A leitura de seus textos mostra as diferenças entre seus pensamentos: percebe-se que o enfoque de Nietzsche é a visão de mundo trágica próprio aos gregos, cuja arte expressaria uma forma de encarar a existência como finita e perpassada por momentos de alegria e de sofrimento, sem deixar que a dor levasse o indivíduo a uma negação niilista da vida, mas sim a aceitando como componente de uma vivência plena. Wagner, por sua vez, se concentrou principalmente na tragédia como casamento entre as diversas manifestações artísticas fundidas sobre o palco, conforme a inspiração no já mencionado conceito de *mousiké*. O resultado apresentado em Bayreuth não corresponderia, assim, ao ideal trágico do filósofo. Um caminho possível para clarificar a crítica à arte wagneriana e ao status ao qual o compositor alçou o teatro a partir de uma ideia que o filósofo traz no § 8 d’*O Nascimento da Tragédia*. Nele é descrito o efeito unificador que o coro trágico exerce sobre os homens

---

<sup>153</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 55.

<sup>154</sup> NIETZSCHE, 2009c, p. 67.

gregos: um esquecimento momentâneo das posições sociais, das amarras impostas pela vivência cotidiana, uma vez que os homens são enfeitiçados pela música:

O encantamento é pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo.<sup>155</sup>

O coro da tragédia, servindo ao deus Dioniso, é a “mais alta expressão da *natureza*” e “do coração do mundo, enuncia a verdade”. Logo, a música é vivenciada, sentida, pois o coro “*não atua*”, mas antes, enquanto a serviço do deus, são homens transformados, “para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais”.<sup>156</sup> O público presente se sente parte mesma do coro:

Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, *sobrever* com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta.<sup>157</sup>

Esta música é aquela que se pode “cantar junto”, no sentido de que haver uma identificação do homem – ainda não corrompido pela moralidade de escravo cristã – com a arte porque esta seria a afirmação da vida e sua expressão. A finitude, o destino da aniquilação é comum a todos os homens, sem exceção, e se sua aceitação jubilosa é característica da visão trágica de mundo, a arte que a expressa deve colocar os homens em situação na qual eles se vejam como iguais – uma ideia que se repete, em outros termos, em *Wagner em Bayreuth*:

Se toda a humanidade deve perecer um dia – e quem iria duvidar! – sua tarefa suprema para todo o tempo futuro será a de crescer e se fundir em uma unidade e coletividade tais que, *como um todo*, em um estado de alma trágico, irá ao encontro de sua ruína iminente; nessa tarefa suprema reside todo o enobrecimento do homem.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Idem, 2007b, p. 57.

<sup>156</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 58.

<sup>157</sup> Ibid., p. 55.

<sup>158</sup> Idem, 2009c, p. 67.

As características vistas na tragédia por Nietzsche poderiam, em um primeiro momento, causar a impressão de que ela se aproximaria da arte mentida para as massas que se vê no teatro moderno. No entanto, um olhar mais cuidadoso desmancha a possível semelhança entre os homens que formam uma “unidade” sob o efeito da arte trágica e a massa que frequenta o teatro moderno. Em conformidade com o ideário nietzschiano, a diferença reside justamente na visão de mundo dominante no século XIX: os homens temem a finitude, se angustiam com a condição mortal comum a todos, e não aceitam a dor e o sofrimento como elementos integrantes da existência que devem ser vivenciados com a mesma naturalidade que as alegrias, mas tentam evitá-los a todo custo. Ao contrário dos homens gregos que se regozijavam no aniquilamento do herói na tragédia, os homens modernos somente se satisfazem com uma arte que os engane acerca dos aspectos mais terríveis da vida, os anestesiando. Após o *Festival de Bayreuth*, Nietzsche viu que a arte de Wagner se afastava da tragédia visada pelo filósofo por aquilo que transmitia ao público – valores morais ligados à negação da vida – e pelo modo como o compositor queria que ela fosse recebida, pois sua música é feita para o teatro como ambiente onde o público deve colocar toda sua atenção na recepção estética e intelectual de uma mensagem escolhida pelo compositor, calcada em seus ideais morais e políticos. Diferentemente da arte grega, que expressava a alegria trágica e incluía o público na obra, no sentido de fazê-lo sentir-se parte de uma comunhão com os artistas, em Bayreuth o público deveria ser um receptor completamente passivo de uma mensagem de resignação perante o sofrimento.

Embora o *Festival* decepcione Nietzsche, que esperava encontrar uma arte que exprimisse a alegria trágica, o que Wagner levou ao palco foi basicamente a visão que ele próprio tinha da tragédia grega há décadas, ou seja, uma preocupação muito maior com a estrutura das obras do que com o espírito trágico como este era visto por Nietzsche. E quanto a este assunto, a disparidade entre seus pensamentos já estava presente quando eles se conheceram, posto que Wagner já houvesse refletido sobre a arte grega e os deuses Apolo e Dioniso na década de 1840, como se vê em *Arte e Revolução*:

O espírito grego, como ele se fez conhecer na época áurea de sua política e arte, após superar a religião bruta de seu nascedouro asiático e ter colocado homens livres, belos e fortes na liderança de sua consciência religiosa, encontrou sua mais completa expressão no deus Apolo, a cabeça e divindade nacional da raça helênica [...] E o poeta trágico viu, inspirado por Dioniso, o magnífico deus: quando todos os elementos da rica arte espontânea, a seara da mais justa e mais humana vida, sem comando, por si só, e das necessidades internas da natureza foram unidos pela

sublime intenção poética com o elo da linguagem em um único ponto central, gerou-se a mais alta forma de arte concebível – o Drama (tradução nossa).<sup>159</sup>

Embora Dioniso inspire o poeta, a expressão mais completa refere-se ao deus Apolo, em cuja natureza se desvelam as ações, os sofrimentos e os deleites dos homens, expressando do modo mais perfeito o movimento e a vida de todas as criaturas.<sup>160</sup> A tragédia seria o banquete de Apolo, no qual haveria a dança, o canto e as palavras a proclamar a sabedoria do deus. Chama especialmente a atenção de Wagner o fato de que na tragédia grega havia a reunião das artes, contrariamente ao que verificava na modernidade, onde as artes apresentavam-se separadas em suas manifestações: as peças teatrais estavam apartadas da poesia, enquanto a ópera era um emaranhado sem ritmo nem lógica. Assim, se deveria seguir como modelo a Grécia Antiga, para que as artes superassem as deficiências vistas por Wagner em sua época, sendo deste período de sua vida o desenvolvimento da ideia da obra de arte total, mencionada anteriormente. Em sua longa exposição n' *A Obra de Arte do Futuro*, o compositor nem ao menos menciona Dioniso, somente Apolo, que “manifestou o conteúdo e a forma de seu próprio ser como as belas leis da vida humana”.<sup>161</sup> Como já dito, ao final da década de 1840, Wagner tinha uma preocupação além da estética quanto à arte: sua função social de agregadora de todo o povo, para além da divisão em classes e da busca desenfreada pelo lucro, que orientava tanto as atividades laborais quanto muitos dos artistas da época. Esta união dos homens por meio da arte é um aspecto que foi abandonado das reflexões do compositor, conforme a inspiração advinda dos acontecimentos daquela década evanesceu. O que se manteve presente no ideário e nas práticas de Wagner foi a ideia da obra de arte inspirada no conceito grego de *mousiké*, a reunião de linguagem, gesto e música.

Para a apresentação de seus dramas, o compositor incorreu em uma preocupação com o elemento cênico e com o impacto a ser causado no espectador que ensejou críticas de Nietzsche, o qual via nisso uma contribuição para o declínio da música, exprimindo-se o filósofo nos seguintes termos: “o músico se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num

---

<sup>159</sup> WAGNER, 1872a, p. 13-14.

“Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blütezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimat überwunden und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewußtseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Appolon, dem eigentlichen Haupt und Nationalgotte der hellenischen Stämme [...] Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben, ohne Geheiß, von selbst, und aus innerer Naturnotwendigkeit aufgesproßten Künste, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zuwies, die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama hervorzubringen”.

<sup>160</sup> Ibid., p. 14.

<sup>161</sup> WAGNER, 1872a, p. 148.

„den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetze schönen menschlichen Lebens kundgab“.

talento para mentir”.<sup>162</sup> E continua: “Wagner não era músico por instinto. Ele o demonstrou ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão [...]”.<sup>163</sup> Coloca Nietzsche que, na construção dos enredos de suas obras, Wagner pensa como um ator: a primeira coisa que imagina é uma cena impactante e seus gestos, pois o elemento cênico deve seguramente causar efeito no público, e é desta primeira cena imaginada que todo o resto virá. O importante seria arrebatá-los os espectadores, cativá-los de modo hipnótico, prender seu foco. Para o filósofo, embora criasse enredos, Wagner não era um dramaturgo, ele era apenas alguém que amava as belas palavras – e amava a palavra “drama”, que em seus escritos é tão somente um equívoco. Este é um dos pontos nos quais entendo que a crítica nietzschiana se dirige propriamente a Wagner, não constituindo aqui uma utilização de sua figura: “a palavra ‘drama’, nos seus escritos, é apenas um mal-entendido [...]. Ele não era psicólogo bastante para o drama”.<sup>164</sup> Para compreender melhor esta passagem, podemos fazer sua leitura junto à seção “Nós, os antípodas”, de *Nietzsche contra Wagner*, onde o filósofo classifica a si mesmo como um psicólogo à frente de todos os outros, posição que decorria de sua capacidade singular em realizar a *inferência regressiva* “que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que dele *necessita*, de todo modo de pensar e valorar à *necessidade* que por trás dele demanda”.<sup>165</sup> Assim, lhe é possível avaliar os artistas sob o seguinte critério: “foi o ódio à vida ou o *excesso* de vida que aí se fez criativo?”.<sup>166</sup> Para o filósofo, Wagner seria incapaz de uma análise tão profunda, que vai da manifestação singular ao fundamento mais amplo que lhe alicerça. Por isso, seus “dramas” não são psicológicos e ele não é um dramaturgo, porque ele é incapaz de averiguar, conforme os critérios de Nietzsche, se a sua arte nasce da negação ou da afirmação da vida. Aliás, para esta avaliação da arte wagneriana, a resposta do filósofo é a primeira hipótese.

Então, se não há drama no palco wagneriano, o que há, segundo o filósofo? A *mentira*, mais precisamente, a “*mentira do grande estilo*”,<sup>167</sup> sobre a qual ele fala ao leitor contrapondo esta ideia à sua visão da ópera *Carmen*, de Georges Bizet:

Esta música [Carmen] é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É precisa, constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do pólipo na música, a “melodia infinita”.

<sup>162</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 22.

<sup>163</sup> Ibid., p. 25.

<sup>164</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 28.

<sup>165</sup> Ibid., p. 60.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Ibid., p. 12.

Alguém já ouviu num palco entonações tão dolorosamente trágicas? E a maneira como são obtidas! Sem caretas! Sem falsificação! Sem a *mentira* do grande estilo!  
168

Podemos encontrar de uma espécie de “mentira” nesta contraposição entre Wagner e Bizet. Primeiramente, ao dizer que a música de *Carmen* é “maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo”,<sup>169</sup> Nietzsche coloca em questão o sucesso de Wagner quanto à sua ambição de fazer uma arte “do povo” alemão. Isso porque, embora as composições de Wagner incorporem temas que vão da mitologia germânica à exaltação nacionalista do século XIX, ele não logrou criar uma arte popular, pois embora utilize enredos baseados na mitologia germânica, sua música tem como base escolhas bem pessoais, baseadas no caminho que Wagner acreditava que ela deveria seguir, a partir do ponto de desenvolvimento em que ele a encontrou. A música de *Carmen*, por outro lado, incorpora elementos musicais populares, estilos como a habanera e a seguidilha: *maliciosa*, com ritmos que convidam a danças sensuais; *refinada*, pura, transparente, sem afetações; *fatalista*, ou seja, trágica. Que *Carmen* seja encenada em teatros não significa que ela esteja apartada do povo, pois ela incorpora elementos que são característicos de uma comunidade, que a identificam e a diferenciam das demais. Para o filósofo, mesmo que *Carmen* tenha um enredo trágico, cuja mensagem não se alinha com o pensamento da modernidade, enquanto música ela logrou estar mais próxima do público do que as obras de Wagner, que apesar de carregarem uma visão de mundo mais afim aos homens modernos, mantêm um distanciamento em relação ao povo justamente no que se refere a seu aspecto sonoro, tratando-se de obras musicais que somente podem se ligar ao povo porque estão casadas a determinados conteúdos textuais.

Quanto à maneira como as obras são apresentadas para o público também há uma espécie de mentira: considerando o incômodo que Nietzsche expressa em relação às grandiosas produções wagnerianas, em que o compositor desejava exercer controle sobre cada detalhe, o pano de fundo boêmio de *Carmen*, com ciganas que andavam junto a contrabandistas e frequentavam uma taberna onde se passa a cena de dança da frenética *chanson bohème*, ofereciam ao espectador imagem vivaz de espontaneidade. Nisso não residiria um desleixo quanto à execução da obra, ela estaria sim apartada de uma prática artística que prendesse seus executores a um estilo rígido, construído por meio de incontáveis instruções minuciosas – a *Habanera*, aliás, é fruto da intervenção da cantora que representou

---

<sup>168</sup> Ibid., p. 11-12.

<sup>169</sup> Ibid.



Carmen pela primeira vez, Célestine Galli-Marié, que não ficou satisfeita com a ária que Bizet originalmente havia criado, demandando então que ele compusesse uma ária na qual ela pudesse expor simultaneamente as qualidades de sua voz e seus dotes como intérprete de uma mulher sensual e enfeitiçadora.

A importância exagerada que o filósofo vê ser conferida ao elemento cênico por parte de Wagner é fonte de diversas críticas: n’*O Caso Wagner*, § 7, se lê: “em Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica de sons para os gestos”.<sup>170</sup> Duas páginas adiante, no § 8: “o ator Wagner é um tirano, seu *pathos* derruba qualquer gosto, qualquer resistência. – Quem possui tal força persuasiva nos gestos, quem, senão ele, vê os gestos tão seguramente e antes de tudo?”.<sup>171</sup> O compositor é adjetivado como o “*histrion*”, “mímico”, o maior “gênio teatral” e dele se diz que “*não* era músico por instinto”, o que é demonstrado pelo fato de que ele teria abandonado “todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico-pitoresco”.<sup>172</sup>

De fato, a relevância dos gestos para Wagner foi deixada clara por ele próprio. Em *O Destino da Ópera (Über die Bestimmung der Oper)*, de 1871, ele elogia Shakespeare como um ator que escreve peças, cujo método de criação artística, segundo o compositor, consistia em primeiramente pensar em um improviso gestual e, a partir deste, criar uma peça teatral. Na arte da dramaturgia, Shakespeare seria um gênio por causa da gestualidade, o segredo de sua criação residindo no direcionamento dado à apresentação por meio do semblante e da gesticulação; Shakespeare, aliás, se destaca para Wagner porque não se restringe a ser um poeta, mas um poeta-mímico. Quando o gesto é de fato levado para o plano musical, fundido ao som, ele passa a ser uma imagem espelhada na transfiguração da mais pura idealidade, sendo então pura Forma, libertada da realidade material.<sup>173</sup> Wagner parece então dotar o elemento cênico em sua obra de um caráter metafísico, como se aquilo que o espectador recebe como manifestação físico-visual do artista no palco não pertencesse a este mundo concreto, mas apenas pudesse ser apreendido visivelmente porque o gênio traduz as formas puras em mímica. E a atenção que Wagner dispensa ao gesto e à expressão também se vê nos libretos de seus dramas, os quais estão, de fato, estão repletos de marcações precisas sobre a interpretação, não se tratando apenas de indicações como, por exemplo, “dolorosamente”. Há uma delimitação muito clara do comportamento do cantor na interpretação do personagem,

<sup>170</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 23.

<sup>171</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 25.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> WAGNER, 1898c, p. 164.

praticamente não restando espaço para que o artista trouxesse elementos de seu estilo pessoal para a personagem. Por exemplo, em um momento da Cena II do Segundo Ato de *Tristão e Isolda*, há quase uma indicação para cada uma das frases do diálogo: “levantado os olhos para ele *como em encanto sensual*”, “mais sério”, “mais comovida”, “mais insistente”, “entusiástica”, “com crescente entusiasmo”. E na Cena III do mesmo ato há esta sequência no início de cada fala: “profundamente abalado, com voz trêmula”, “convulsivamente violento”, “profundamente comovido”, “Tristão baixa os olhos para o chão; nas suas expressões, enquanto Marke prossegue, *percebe-se cada vez mais tristeza*”, “*com compaixão*, levantando os olhos para Marke”. Não é estranho que um compositor faça ponderações acerca das expressões na partitura, o que chama a atenção em Wagner é a quantidade e o detalhamento das indicações, fato que é fortuito, dado que o compositor não deixava a escrita de seus libretos a cargo de outros profissionais, exercendo total controle. E este acentuado poder de mando que Wagner desejava deter em suas mãos, não passou despercebido por Nietzsche, que afirma n’*O Caso Wagner*:

*O espressivo a todo custo, tal como exige o ideal wagneriano, o ideal da *décadence*, combina mal com o talento. Pede apenas *virtude* – isto é, treino, automatismo, “abnegação”. Nem gosto, nem voz, nem talento: o palco de Wagner precisa somente de uma coisa – *teutões!*... Definição do teutão: obediência e pernas longas...<sup>174</sup>*

Nas apresentações das obras wagnerianas inexistiria um espaço para a ressignificação dos eventos de enredo por meio de uma nova interpretação sugerida por diretores ou cantores, não seria possível dar nova ênfase ou nuances a acontecimentos da história ou sentimentos dos personagens. O incômodo de Nietzsche não parece, neste tocante, radical a ponto de sugerir que as composições saíssem do domínio dos compositores para ficar à total mercê dos intérpretes. A impertinência que o filósofo aí via especificamente na arte de Wagner referia-se a um controle exagerado por parte do compositor, fazendo com que a execução de sua arte se aproximasse, para os intérpretes, de um processo de rígido disciplinamento no qual não bastaria a competência técnica necessária a um músico profissional, sendo preciso o enquadramento de toda a performance em uma formatação muito bem definida, descrita com minúcia pelo compositor – sem que a execução da obra pudesse ser também um espaço para

---

<sup>174</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 32.

Compreendo que este trecho pode ser pensado relativamente a mais de um contexto, sendo que a frase subsequente é um deles: “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 [...]”. No presente momento, contudo, não falarei do aspecto político, me concentrando no significado da expressão quanto à condução dos trabalhos artísticos de Wagner.

os artistas darem vazão a suas singularidades, sem que características pessoais pudessem se manifestar, como se os músicos fossem reduzidos à condição de completos reprodutores de instruções minuciosas, tendo sua espontaneidade silenciada pela submissão a estas.

Também em relação ao cenário e aos figurinos Wagner delimitava suas exigências – e não apenas preferências – não deixando a caracterização em outras mãos. Sua concepção visual das encenações de suas obras era um ponto tão relevante que o compositor teve uma série de desentendimentos neste âmbito com o Rei Ludwig II da Baviera, que lhe concedera anistia e robusto apoio financeiro.<sup>175</sup> Segundo Millington,<sup>176</sup> há exemplos em 1867, na montagem de *Lohengrin* em Munique, que contou com atritos por causa da escolha do elenco, dos figurinos e dos prazos para ensaios e récitas; em 1869 e 1870, quando Wagner tentou firmemente impedir a realização de récitas d’*O Ouro do Reno* e d’*A Valquíria* por entender que a estrutura disponível para as produções não fariam jus às obras; em 1871, apesar da concordância do Rei na realização do festival de música fora de Munique, em Bayreuth, Wagner ainda queixou-se com o presidente do Conselho Municipal da cidade (Friedrich Feustel) e com o prefeito (Theodor Muncker) das atitudes de Ludwig, as quais ele considerava obstrutivas. O compositor não ignorava a importância de todo o suporte dado pelo rei, ainda assim, estava fora de questão partilhar o poder de determinar os rumos que seriam tomadas por suas produções e os auxílios recebidos não imunizavam os benfeitores dos possíveis ressentimentos de Wagner quando eles extrapolassem o papel que lhes cabia na concretização de seus planos – um âmbito no qual o compositor monopolizava as determinações e regras que deveriam ser seguidas.

Por fim, ainda há outra espécie de “mentira” na contraposição entre Wagner e Bizet refere-se ao conteúdo que as obras wagnerianas querem transmitir ao público: uma falsificação da realidade – na visão que Nietzsche tem dela – que quer ser tomada como verdadeira, que não se assume como aparência. *Carmen* é uma ópera de conteúdo trágico, ela exprime a aceitação da condição de sofrimento e finitude da existência, mas não de maneira passiva e resignada, e sim como entrega a um destino que não é meramente suportado, é amado. Essa admissão da realidade sem tentativas de mascaramento, de dissimulação, diferencia a obra de Bizet como uma expressão daquilo que o filósofo admirava na arte grega. Apesar do abandono das idealizações juvenis acerca da arte, não deve soar estranho o valor que Nietzsche dá ao caráter trágico de *Carmen*, uma vez que o filósofo não abandonou a visão

---

<sup>175</sup> Sobre a relação entre Wagner e o Rei Ludwig II, darei mais detalhes na segunda parte deste trabalho.

<sup>176</sup> MILLINGTON, 1995, p. 136.

trágica de mundo, mas sim a crença de que ela poderia ser reavivada na época moderna por meio de um programa artístico executado por um compositor.

Conforme a visão de Nietzsche, a obra de Wagner, contrariamente à *Carmen*, queria imergir o público em uma ficção de modo que ele esquecesse estar diante de uma representação e acreditasse na “realidade” exposta no palco – que era maculada pelos valores de negação da vida. Considerando que é própria do gênero operístico a encenação, o modo operístico de contar uma história por meio de sons e atuação, as considerações de Nietzsche, naturalmente, não se referem à representação de uma narrativa no palco, e sim à intenção que ele via em Wagner de submeter o espectador a uma experiência representativa que agiria como uma fuga das dores da realidade concreta, como se a sua apreciação anestesiase o público em relação ao fato de que a única vida, a terrena, caminha inescapavelmente para a finitude e que os sofrimentos vivenciados não serão recompensados no além. Esta arte constituiria uma aparência que se quer se fazer acreditar como realidade – uma realidade que, para o filósofo, não pode existir.

Pesa na leitura nietzschiana e na produção artística wagneriana a diferença quanto à existência de uma dualidade corpo-alma. Para o filósofo, não há esta cisão do homem em material e imaterial, de onde decorre que sua vida está restrita à existência na terra e o que sofrimento aqui experimentado é parte integrante desta experiência única. Para o compositor, segundo suas crenças religiosas, o homem é composto por carne e espírito, havendo uma vida posterior à terrena, fato que justificaria os sofrimentos desta, porquanto seriam o caminho para a salvação eterna. Portanto, quando sua arte inebria o público, ela assume a função de lhe proporcionar a sensação de estar salvo no além-mundo, simulando uma escapada das intempéries cotidianas. Se Wagner almejava, pela estrutura rítmica e harmônica de suas obras, desacomodar espectadores que agiam com desatenção por estarem diante de formas já conhecidas, sob a óptica nietzschiana, quando está a analisar o âmbito psicológico destas obras, a arte wagneriana seria reconfortante, porque iria ao encontro das expectativas do homem moderno, decadente, afastado de uma visão trágica da vida. Segundo Nietzsche, os gregos, por sua visão trágica da existência, tendo uma maturidade e uma profundidade desconhecidas do homem moderno, sabiam se entregar à experiência da arte sem ignorar que a aparência era de fato aparência, e justamente por isso a adoravam, porque era forma e cor que não mentiam, que não se transmitiam como “verdade”:

Esses gregos eram superficiais – *por profundidade*... E não é precisamente a isso que retornamos, nós, temerários do espírito, que escalamos o mais elevado e perigoso pico do pensamento atual e de lá olhamos em torno, nós, que de lá olhamos *para*

*baixo?* Não somos precisamente nisso – gregos? Adoradores das formas, dos tons, das palavras? E precisamente por isso – *artistas?* <sup>177</sup>

Lembre-mo-nos da *Habanera* de *Carmen*, elogiada pelo filósofo: a melodia sensual, que inebria o ouvinte, é cortada por intervenções marcantes do coro a cantar: “toma cuidado!”. Na própria obra encenada está contido o aviso: não se esqueça de que aquilo que te inebria, que te encanta pela beleza, é uma ilusão! Em *Carmen* há a tragédia, a entrega ao destino, do qual não se tenta fugir por mais obscuro que ele seja, a coragem diante da morte. Nos dramas wagnerianos há a redenção no molde cristão, a busca da salvação extraterrena empreendida pelo fraco, cujos valores o orientam para a rejeição da vida mundana. E se Wagner baseia seu drama em uma moral de escravo, ela não pode ter a profundidade trágica porque ela lida com o sofrimento de modo ressentido, não existindo a força do esquecimento que distingue o senhor em sentido moral, o qual é saudável justamente porque não remói o sofrimento, mas consegue digeri-lo, metaboliza-lo. Wagner não teria a robusteza do senhor para digerir seus padecimentos e, ao colocar em suas obras sua própria visão de mundo, criava uma arte que traduzia os dilemas do homem moderno e uma moralidade de escravo. Ao contrário, *Carmen* seria a tradução da alegria trágica, da caminhada jubilosa em direção à finitude, satisfazendo os homens que sabem se regozijar mesmo perante o sofrimento.

---

<sup>177</sup> NIETZSCHE, 2001, p. 15.

## SEGUNDA PARTE: AS RELAÇÕES DE WAGNER E DE NIETZSCHE COM A POLÍTICA

### A política na vida e na obra de Richard Wagner

Nascido em Leipzig, em 1813, Richard Wagner se destaca como um dos maiores compositores da história ocidental, fama à qual faz jus, seja no julgamento de estudiosos da música, seja quanto ao sucesso obtido junto ao público da arte erudita. Entretanto, há uma faceta sua menos conhecida: Wagner como pensador. Sua visão de mundo se encontra explicitada nos libretos de seus dramas musicais, mas também é possível conhecê-la em outro âmbito de sua produção, sua prosa. A edição mais completa de seus escritos, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* soma 16 volumes. A gama de assuntos abrange seu pensamento acerca da arte em geral e sua situação na Europa do século XIX, seu pensamento religioso, a temática antissemita e suas ideias no âmbito da política – sobre as quais falaremos agora.

As reflexões políticas de Wagner se expressaram não apenas em seus textos, mas também em suas ações, motivo pelo qual, ao longo desta exposição serão apresentados ao lado de suas ideias uma série de dados sobre sua vida, os quais nos ajudam a compreender certas tomadas de posição pelo compositor. Nesta direção também está Houston Stewart Chamberlain que, ao falar sobre os textos do compositor no livro *Richard Wagner*, chama a atenção do leitor para seu “significado *biográfico*”:

O desejo de explicar-se aos outros era secundário em sua mente e ele não tinha o menor desejo de construir um sistema estético teórico. Seus escritos nasceram de uma necessidade subjetiva, de seu impulso “de apresentar tudo o que estava amanhecendo em plena consciência”. Em maio de 1852, ele escreve a Uhlig: “eu posso olhar para trás apenas com satisfação quanto ao papel que eu desempenhei na literatura durante os últimos anos na medida em que eu sinto que eu, por seu meio, tornei-me bem mais claro para mim mesmo” (tradução nossa).<sup>178</sup>

Considerando os entrelaçamentos entre sua vida e seus textos, e as transformações pelas quais ambos passaram, suas ideias serão comentadas distinguindo-se algumas fases: seu envolvimento com revolucionários nos últimos anos da década de 1840; sua amizade com o rei Ludwig II; o envolvimento e o rompimento com o segundo Reich. É importante ainda

---

<sup>178</sup> CHAMBERLAIN, 1900, p. 71-72.

“The desire to explain himself to others was quite secondary in his mind, nor had he the slightest wish to build up a theoretical aesthetic system. His writings sprang from a subjective necessity, from his impulse ‘to bring forward everything which was dawning into full consciousness’. In May 1852 he writes to Uhlig: ‘I can only look back with any satisfaction upon the role which I have played in literature during the last few years in so far as I feel that I have by its means become quite clear to myself’”.

observar que seu pensamento político se constrói em relação com suas ambições e realizações artísticas, havendo ao mesmo tempo um conjunto de ideias acerca do destino da Alemanha, o capitalismo, o desenvolvimento da indústria, o comunismo, o republicanismo, a monarquia e a figura do governante, dividindo espaço com sua busca por alianças políticas que lhe proporcionassem a oportunidade de concretizar seus planos artísticos.

Em 1843, o compositor publicou seu *Esboço Autobiográfico (Autobiographische Skizze)*, no qual faz uma breve retomada de sua carreira até o ano de 1842, passando pelos estudos linguísticos e o desejo de ser poeta, até sua relação com o compositor judeu Jakob Meyerbeer, sobre quem falaremos posteriormente. Em meio a estas informações, há um pequeno trecho que rememora a primeira experiência marcante de Wagner relativamente à política, quando aos 18 anos recém-completos, soube da irrupção da Revolução de Julho de 1830 em Paris: “de súbito me tornei um revolucionário, e adquiri a convicção de que todo homem decentemente atuante deveria ocupar-se exclusivamente com a política” (tradução nossa).<sup>179</sup> Para W. A. Ellis, a forte impressão causada em Wagner teve um contributo em Leipzig: ele pôde acompanhar de perto a revolta da população contra a justiça e a polícia criminais da cidade, com a incidência de tumultos em que houve a destruição da iluminação pública, agressões a policiais e a quebra das janelas de casas de magistrados.<sup>180</sup> De qualquer modo, diferentemente do que a citada afirmação do compositor poderia sugerir, durante a década de 1830, ele não foi tão politicamente ativo quanto a promessa do pensamento juvenil, tendo dedicado seu tempo principalmente às composições (algumas sonatas para piano, sinfonias e aberturas) e aos textos sobre música (como *Die deutsche Oper* e textos sobre a *Norma* de Vincenzo Bellini).

No livro *Richard Wagner*, H. S. Chamberlain, defende que há uma estreita relação entre a revolta sentida pelo compositor pelo descaso vivenciado como artista nos anos em que ele morou em Paris (setembro de 1839 a abril de 1842) e sua atuação junto a forças revolucionárias que ocorreria ao final da década – por meio de textos e ações. Diz este autor:

A revolta contra a arte pública estava sujeita com certeza matemática a levar à revolta contra as condições sociais que levaram a tal estado de arte pública, e o fato de que suas visões tenha se originado desta forma mostra que as assim chamadas tendências revolucionárias de Wagner se assentam sobre uma fundação artística, não política [...] Então Wagner não se tornou um revolucionário em 1848, mas em 1840. Em uma data posterior ele foi carregado pelas ondas da revolução política, mas não

<sup>179</sup> WAGNER, Richard. *Autobiographische Skizze*. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 1**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1871a, p. 11.

“Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfte sich ausschliesslich nur mit Politik beschäftigen”.

<sup>180</sup> ELLIS, 1900, p. 114-115.

porque ele realmente pertencesse a ela, mas porque tanto ele como seus adversários estiveram temporariamente enganados por uma aparência. Foi o artista quem se revoltou, o poeta dramático. Ele conhecera os teatros de sua terra natal tanto em cidades grandes como pequenas, e ele testemunhara sua condição miserável (tradução nossa).<sup>181</sup>

No mesmo sentido, Willian Ashton Ellis, no prefácio para uma edição que reúne dez cartas de Wagner a Roeckel, diz: “na mente de Wagner, a arte de uma nação ou de uma época não é uma excrescência casual, mas o resultado lógico de toda a vida da sociedade [...] e se revoltar contra a arte é se revoltar contra a sociedade da qual esta arte brota”.<sup>182</sup> Realmente existe para o compositor uma relação estreita entre seus posicionamentos na política e o quão favoráveis à arte são as condições impostas pelos diferentes cenários políticos. Porém, podemos acrescentar a ressalva de que a relação com a arte, ainda que de inegável relevância, não exerça uma influência monopolista sobre todo pensamento político de Wagner, pois ele também fala sobre ideias desvencilhadas da arte: em *Estado e Religião*, de 1864, por exemplo, ele reclama uma sociedade economicamente mais igualitária.

Conforme seu engajamento político se intensificou, Wagner cada vez mais foi submetido a situações de “agônica ambiguidade de compromissos”,<sup>183</sup> na tentativa de conciliar condições dificilmente compatíveis. Em 1843, por exemplo, viu-se dividido entre a lealdade ao rei Frederico Augusto II da Saxônia,<sup>184</sup> que o empregava, e a certeza de que era necessário ao sistema político fazer consentir com algumas das exigências do sentimento republicano que se fortalecia ao longo do *Vormärz*. Conforme W. A. Ellis, havia uma afeição mútua entre o rei e o compositor, que “o descreveu como um homem sincero e simples, com uma mente aberta ao belo” (tradução nossa).<sup>185</sup> O monarca, que por ter caído de seu cavalo no dia da estreia de *Rienzi* em Dresden, não pôde prestigiar a obra nesta ocasião, pediu que fosse avisado ao compositor que assistiria a próxima récita que ocorresse; ao ser alertado pelo

<sup>181</sup> CHAMBERLAIN, 1900, p. 43.

“For the revolt against public art was bound with mathematical certainty to lead to a revolt against the social conditions which had led to such a state of public art, and the fact of his views having originated in this way shows that Wagner's so-called revolutionary tendencies rest upon an artistic, not upon a political foundation [...] So Wagner did not become a revolutionist in 1848, but in 1840. At a later date he was carried away by the waves of a political revolution, not because he really belonged to it, but because both he and his adversaries were temporarily deceived by a semblance. It was the artist who revolted, the dramatic poet. He had made acquaintance with the theatres of his fatherland both in large towns and in small, and had witnessed their miserable condition”.

<sup>182</sup> ELLIS In: WAGNER, 1897b, p. 33.

“in Wagner's mind, the Art of a nation or of an epoch is not a casual excrescence, but the logical outcome of the whole life of Society [...] and to revolt against Art is to revolt against the Society from which this Art springs”.

<sup>183</sup> MILLINGTON, 1995, p. 156.

<sup>184</sup> Membro da Casa de Wettin, Frederico Augusto II (1797 – 1854) foi rei da Saxônia entre 1836 e 1854. A dinastia Wettin foi soberana no território da atual Saxônia durante mais de oito séculos.

<sup>185</sup> ELLIS, 1902, p. 6.

“described him as a true and simple man, with an open mind for the beautiful”.



diretor do teatro sobre a longa duração da ópera, teria respondido: “não se preocupe! Uma obra como esta deve ser adequadamente ouvida” (tradução nossa).<sup>186</sup> O manifesto gosto do rei pela arte levou Wagner a mantê-lo em alta estima mesmo quando o sentimento revolucionário esteve em ebulição.

Outro exemplo é um interessante episódio que o compositor protagonizou em 1848, enquanto apoiador do partido republicano *Vaterlandsverein*: a publicação, primeiramente no anonimato, sendo a autoria assumida depois, do texto *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber* (*Como as aspirações republicanas se relacionam com a monarquia*, em tradução livre), por meio do qual buscava, simultaneamente, incentivar forças políticas discordantes a se juntarem em nome da revolução, além de trazer a ideia de uma república monarquista.<sup>187</sup> Wagner colocava como uma das maiores exigências o fim da classe aristocrática, pois acreditava que esta impedia o monarca de reinar pelo bem de todo o povo, manipulando-o conforme seus interesses. Sem a influência dos nobres na monarquia, o rei estaria livre para cuidar do bem-estar geral e, deste modo, os alemães poderiam viver sob um regime que unisse monarquia e republicanismo, sem precisar optar por um dos lados. Após lançar as bases que entendia necessárias a esta organização política da nação, o compositor passa a falar sobre seu líder único:

Quem está mais bem qualificado a ser o mais sincero e mais convincente dos republicanos do que o príncipe?

*Res publica* significa: o que diz respeito ao povo, o bem comum. Qual indivíduo pode representar o bem comum como o príncipe, com todo seu modo de pensar, sentir e trabalhar? Como, quando ele se tornou consciente de sua iminente missão, poderia ele ser tentado a minorar sua própria esfera identificando-se com uma pequena parte do todo? Por mais ardentemente que nós, como indivíduos, possamos desejar o bem comum, nenhum de nós pode ser um republicano tão genuíno quanto o príncipe; cada um é forçado pelas dificuldades da vida cotidiana a dividir seus trabalhos em um sem número de fragmentos, mas seus esforços não podem ser divididos: eles pertencem ao todo (tradução nossa).<sup>188</sup>

Tanto os membros do partido quanto o monarca desaprovaram as propostas do

---

<sup>186</sup> ELLIS, 1902, p. 6.

“never mind! A work like that must be properly heard”.

<sup>187</sup> EVERSEN, Kristian. Introduction: Wagner in 1848. In: WAGNER, Richard. **The Nibelungen-Myth. As Sketch for a Drama**. Trad. William Ashton Ellis. Fotocopiado.

<sup>188</sup> WAGNER apud CHAMBERLAIN, 1900, p. 390.

“Who is better qualified to be the most sincere and most convinced of republicans than the prince? *Res publico* means: the concern of the people, the commonwealth. What single individual can represent the commonwealth like the prince, with his whole way of thinking, of feeling and working? How, when he has become conscious of his high mission, should he ever be tempted to minish his own sphere by identifying himself with one small section of the whole? However warmly we, as individuals, may desire the general welfare, not one of us can be so genuine a republican as the prince ; each is forced by the stress of daily life to divide up his labors into numberless fragments, but his efforts cannot be divided ; they belong to the whole”.

compositor. Pode-se imaginar o quão pouco interesse o rei teria em uma situação na qual o poder concentrado nas mãos dos aristocratas fosse difundido nas mãos de toda a população, que reclamaria intensamente tanto influência nas decisões quanto satisfação de suas necessidades. Para os membros do partido, a manutenção do poder real significaria perpetuação do *status quo*. Ao se deparar com as fortes reações a seu discurso, Wagner terminou por escrever uma carta para o diretor do Teatro Real de Dresden, na qual afirma não ser membro do *Vaterlandsverein* e pede desculpas por qualquer incômodo que seu discurso tenha causado, mas não renega às ideias nele presentes:

Que o rei tenha considerado meus planos como impraticáveis, eu posso entender; mas que ele tenha censurado minha conduta de ter sustentado para as massas e seus líderes enfadonhos um retrato poético do reinado como eu o concebo, eu admito que me encheu de pesar; essa e muitas outras indicações me mostraram o quão completamente eu sou mal-entendido. Eu vejo que nos dias atuais é perigoso expressar um pensamento independente, ou qualquer um que não carregue a marca de um partido (tradução nossa).<sup>189</sup>

Em que pese a carta ser bastante clara nas afirmações de que o compositor era um apoiador da monarquia, sua tentativa de casá-la ao republicanismo somente poderia lhe causar problemas enquanto músico empregado pelo rei e a demissão não demorou muito, vindo após Wagner extrapolar as teorizações e atuar em favor dos que lutaram em Dresden contra as tropas prussianas que vieram em defesa da Saxônia, em maio de 1849. Como afirma Kristian Eversen,

Hoje é fácil nos esquecermos de que os objetivos do movimento revolucionário em Dresden e outras partes da Alemanha nesta época eram simplesmente alguns dos ideais democráticos que nós agora temos como garantidos: liberdade de expressão, imprensa e organização – sem censura, liberdade da opressão feudal, direitos iguais para educação e um parlamento representativo eleito baseado no sufrágio universal (tradução nossa).<sup>190</sup>

Informações sobre esta ajuda constam em Millington,<sup>191</sup> que data entre abril e maio de 1849 o provável auxílio de Wagner na confecção de granadas, e em H. S. Chamberlain,<sup>192</sup> que cita o professor Dr. Thum de Reichenbach e o escultor Gustav Kietz como fontes para

<sup>189</sup> WAGNER apud CHAMBERLAIN, 1990, p. 394.

<sup>190</sup> EVERSEN, Kristian. Introduction: Wagner in 1848. In: WAGNER, Richard. **The Nibelungen-Myth. As Sketch for a Drama**. Trad. William Ashton Ellis. Fotocopiado. Nota 5.

“Today it is easy to forget that the aims of the revolutionary movement in Dresden and other parts of Germany at this time were simply some of the democratic ideals we now take as granted: Freedom of speech, press and organization – without censorship, freedom from feudal oppression, equal rights for education and an elected, representative parliament based on universal suffrage”.

<sup>191</sup> MILLINGTON, 1995, p. 18.

<sup>192</sup> CHAMBERLAIN, 1900, p. 56.

informação de que Wagner tenha atuado como sentinela na torre de Kreuzkirche; e ainda reproduz um trecho de uma carta de Wagner a August Roeckel em 1851 na qual o compositor afirma que levou suprimentos aos rebeldes. A década de 1840, que terminou de modo fervoroso, também é marcante por englobar os anos nos quais o compositor conheceu as ideias de Ludwig Feuerbach, dos anarquistas Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin e Max Stirner, além do pensamento de Georg Herwegh e Karl Marx.<sup>193</sup>

Seu envolvimento com as forças rebeldes lhe custaram 11 anos de exílio – ele voltou à Alemanha apenas em 1864. Em carta a Roeckel (cuja data é incerta, mas situada entre Maio de 1851 e Setembro de 1852),<sup>194</sup> o compositor conta que após Maio de 1849 teve uma breve estadia em Paris, seguindo para Zurique, utilizando, para tanto, um passaporte falso providenciado por Franz Liszt.<sup>195</sup> Durante o tempo que passou distante da Alemanha, houve um pedido de anistia dirigido ao rei da Saxônia, em 1856, mas a autorização para retornar ao solo alemão somente seria dada a Wagner se ele admitisse ter praticado atos criminosos – uma condição que o compositor não aceitou, sob a justificativa de que ele não acreditava ter praticado nenhum crime.<sup>196</sup> Já no terceiro parágrafo de *Estado e Religião* (1864) ele refuta o título de “revolucionário político”, notando que em suas atividades nunca se filiou a uma facção. Independentemente do peso (e da denominação) que Wagner confere aos seus atos em 1848-49, o clima da Alemanha nos anos 1840 faz crível e cabível a afirmação de Roeckel, referente à situação vivenciada pelo compositor exilado: “qualquer evidência que fosse necessária, os juízes sempre as encontravam” (tradução nossa).<sup>197</sup>

Sobre a posição assumida por Wagner, Chamberlain afirma: “como um homem generoso, ele não poderia hesitar quanto a qual lado receberia sua simpatia” e complementa que não impressiona

ver que sua simpatia pelo povo é notada o suficiente para despertar suspeita por parte das autoridades, e para forçá-lo a buscar segurança na fuga. Não há dúvida de que Wagner sentiu a influência do entusiasmo que varreu a Alemanha em 1848-49. Não há dúvida de que ele foi à época vítima de muitas ilusões e colocou suas esperanças em homens e em movimentos populares (tradução nossa).<sup>198</sup>

---

<sup>193</sup> Sabe-se que Wagner teve contato pessoal com Bakunin e Herwegh, mas não tenho informações no sentido de que o compositor tenha conhecido pessoalmente algum dos outros pensadores citados.

<sup>194</sup> WAGNER, 1897b, p. 43-44.

<sup>195</sup> CHAMBERLAIN, 1900, p. 56.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>197</sup> ROECKEL apud CHAMBERLAIN, 1900, p. 56.

“whatever evidence was required, the judges always found it”.

<sup>198</sup> CHAMBERLAIN, H. S. In: WAGNER, 1897b, p. 34-35.

“as a generous man, he could not hesitate on which side to place his sympathies”.

“to see that his sympathy with the people is sufficiently marked to awaken suspicion on the part of the authorities, and to force him to seek safety in flight. No doubt Wagner felt the influence of the wave of

Uma das expressões do estado de espírito que o tomou então é o conteúdo do texto *A Obra de Arte do Futuro*, que relaciona a arte com novos tempos, quando ela seria fruto e reflexo da própria vida e não de uma cultura em voga na qual a maioria dos artistas formavam uma casta que produzia arte para si própria e para os apreciadores que possuíssem determinados conhecimentos que possibilitasse sua fruição. A arte somente alcançaria todo o povo alemão quando se desvinculasse de uma cultura inatural, que a tornava análoga a um discurso em idioma desconhecido; ela deveria vir “de baixo”, da cultura natural do povo, para tê-lo como seu destinatário, e não ser dada “de cima”. Além disso, nos novos tempos a humanidade não seria paralisada por uma política nacional limitadora, como se vê em *Arte e Revolução*, de 1849:

[...] apenas a Revolução, não a Restauração, pode nos restituir a suprema obra de arte. A tarefa que temos perante nós é infinitamente maior do que aquela que já foi cumprida. Abrangendo a obra de arte grega, o espírito de uma bela nação, a obra de arte do futuro deve incluir o espírito de uma humanidade livre acima de todas as barreiras das nacionalidades; a essência nacional no homem deve ser apenas um ornamento, um estímulo de diversidade individual, não uma barreira inibidora. Assim, algo completamente diferente nós devemos criar, em vez de apenas restaurar a Antiga Grécia; a tola restauração de uma simulada forma grega de arte já foi tentada, – o que não foi previamente tentado por artistas? – Mas nada além de uma miragem sem substância pôde emergir disso: elas foram apenas manifestações do mesmo esforço enganador, o qual nós sempre vimos evidenciado na história oficial de nossa civilização, para escapar do único verdadeiro esforço, perseguir a natureza (tradução nossa).<sup>199</sup>

Mas a febre revolucionária arrefeceu ao longo dos anos no exílio<sup>200</sup> e a partir da segunda metade da década de 1860, quando o compositor voltou à Alemanha, o nacionalismo

---

enthusiasm which swept across Germany in 1848-49. No doubt he was at that moment the victim of many illusions, and set his hope on men and on popular movements”.

<sup>199</sup> WAGNER, 1872a, p. 37.

“Aber eben die Revolution nicht etwa die Restauration kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. Etwas ganz anderes haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechentum wiederherzustellen; gar wohl ist die törige Restauration eines Schein griechentums im Kunstwerke versucht worden, – was ist von Künstlern bisher auf Bestellung nicht versucht worden? – Aber etwas Andres als wesenloses Gaukelspiel hat nie daraus hervorgehen können: es waren dies eben nur Kundgebungen desselben heuchlerischen Strebens, welches wir in unsrer ganzen offiziellen civilisations geschichte immer im Ausweichen des einzig richtigen Strebens begriffen sehen, des Strebens der Natur”.

<sup>200</sup> Nos anos de exílio, os textos de Wagner haviam se concentrado especialmente em temáticas artísticas, sendo exemplos *Oper und Drama* (Ópera e Drama), *Über die musikalische Direktion der Züricher Oper* (Sobre a direção musical da ópera de Zurique) e *Über musikalische Kritik: Brief an den Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik* (Sobre crítica musical: carta do editor do *Neuen Zeitschrift für Musik*). Foram escritas observações sobre a execução de *Tannhäuser* e *Der fliegende Holländer* (O holandês voador). E há também

(e o racismo, em especial o relativo aos judeus) passou a ser uma preocupação muito relevante. Seu retorno ocorreu após o jovem rei Ludwig II lhe anistiar. Com efeito, são da segunda metade da década de 1860 os textos wagnerianos mais conhecidos sobre a política e sua nação: *Estado e Religião (Über Staat und Religion)*, *O que é Alemão? (Was ist deutsch?)* e *Arte e Política Alemãs (Deutsche Kunst und Deutsche Politik)*. Nesta época, não foram poupados elogios ao rei Ludwig II e críticas aos judeus, além de teorizações sobre o “espírito germânico”. Em *O que é Alemão?*, o compositor afirma que são qualidades deste povo poder renascer e se reconstruir após ser arruinado. Para Wagner, os alemães se destacariam porque não buscam o lucro incessante (afirmação que também possui uma carga antisemita): “[...] o belo e o nobre não vieram ao mundo em favor do lucro, nem mesmo da fama e do reconhecimento: tudo o que é feito no sentido desta doutrina é ‘alemão’, e por isso o alemão é grandioso e apenas o que é feito neste sentido pode levar a Alemanha à grandiosidade” (tradução nossa).<sup>201</sup> Ademais, os alemães não apenas teriam uma força própria,<sup>202</sup> como também possuiriam um jeito peculiar de receber e incorporar os elementos estrangeiros, nas palavras de Wagner, “germanicamente”: “livros e lendas românicos, gaélicos e franceses ele traduz por si mesmo, e enquanto romanos, celtas e franceses não sabem nada sobre ele, zelosamente ele busca conhecê-los” (tradução nossa).<sup>203</sup> Ao referir-se aos enredos de seus dramas, coloca a seguinte afirmação: “assim, ‘Parzival’ e ‘Tristan’ foram remodelados por alemães: enquanto os originais ora se tornaram curiosidades, de significância apenas para a história da literatura, nós reconhecemos nas adaptações alemãs obras poéticas de valor imortal” (tradução nossa).<sup>204</sup>

Wagner, no entanto, se expressa com certa ambivalência ao falar dos alemães. Por um lado, ele afirma características propriamente alemãs e a existência de uma particular maneira de conhecer e fazer uso do elemento estrangeiro. Por outro, ele se mostra incomodado com o

---

notas de programas e escritos (inclusive sob a forma de cartas) sobre Wilhelm Baumgartner (*Wilhelm Baumgartners Lieder*) Christoph Willibald Gluck (*Glucks Overüre zu Iphigenia in Aulis*), Gioacchino Rossini (*Bemerkung zu einer angeblichen Aüsserung Rossinis*) e Franz Liszt (*Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*).

<sup>201</sup> WAGNER, 1898b, p. 67.

„das Schöne und Eble nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und Alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist ‚deutsch‘, und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Grösse Deutschland's führen“.

<sup>202</sup> Posteriormente, em ABM § 251, Nietzsche afirmará exatamente o contrário: os alemães são um povo ainda fraco e inseguro.

<sup>203</sup> WAGNER, 1898b, p. 63.

„Romanische, wälische, französische Sagen und Bücher übersetzt er sich, und während Roman, Wälche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eisrig sich Kenntniss von ihnen zu verschaffen“.

<sup>204</sup> WAGNER, 1898b, p. 63.

„So wird von Deutschen ‚Parzival‘ und ‚Tristan‘ wieder gedichtet: während die Originale heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werthe“.

fato de que a penetração e a difusão da cultura estrangeira na Alemanha (especialmente a arte francesa) se dá tal como ela é produzida em seu local de origem – ou seja, sem ser “traduzida para o alemão”, sem passar pelo procedimento que o compositor afirma utilizar em suas obras quando trabalha com enredos de origem não germânica em seus dramas. Sobre a “dominação” da cultura francesa sobre o povo germânico, se queixa em *Arte e Política Alemãs*:

A perpetuação da soberania da civilização francesa significaria assim a perpetuação de uma verdadeira alienação entre o espírito do povo alemão e o espírito de seus príncipes; então seria o triunfo dos franceses, que visam desde Richelieu à hegemonia política da Europa, manter em pé esta alienação e torná-la integral [...] se não para subjugar os demais povos europeus, então para subordinar abertamente o espírito das cortes alemãs sob seu poder. Esta completa subjugação foi atingida nos séculos passados, onde com rubor vemos que os príncipes alemães foram cativados por bailarinos franceses e cantores italianos enviados aos que são pouco sábios e alienados do povo alemão, assim como atualmente os selvagens príncipes negros são encantados com miçangas de vidro e o tinir de guizos (tradução nossa).<sup>205</sup>

A tentativa de Wagner de elencar em seus textos quais seriam as características do povo alemão se relaciona ao seu desejo de criar uma arte que expressasse um espírito nacional. Porém, a despeito dos pensamentos e aspirações do compositor, o povo alemão simplesmente não aparenta ter nem a preocupação de evitar a cultura estrangeira nem de recebê-la de um “modo propriamente germânico”, evitando assim uma descaracterização do “espírito alemão” pela possível agregação de ideias e hábitos estranhos. Afinal, caso os alemães fossem tão repelentes à cultura estrangeira ou absorvesse “germanicamente” as manifestações culturais que conseguissem penetrar em seu território, pouco seria necessário realizar pela formação e afirmação de uma identidade nacional.

Com tais afirmações, não visamos menosprezar as ideias de Wagner e seu engajamento em transformações culturais e políticas na Alemanha. Apenas notamos seu enfoque da questão: Wagner mostra ressentir-se muito quanto à entrada da cultura estrangeira na Alemanha ao mesmo tempo em que minora o peso que sua aceitação pelo povo alemão tem nesta dinâmica, eximindo em boa medida os alemães como um todo da “culpa” pelo fenômeno. Comparativamente, quando olhamos para a reforma que Wagner desejava

---

<sup>205</sup> WAGNER, 1898a, p. 46.

„Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Civilisation siele daher mit dem Fortbestehen einer wahrstigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es wäre demnach der Triumph der französischen, seit Richelieu auf die europäische Hegemonie zielenden Politik, diese Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollständigen [...] wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig gelang dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröthen sehen, dass deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenderer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Negerfürsten durch Glasperlen und klingende Schellen bethört werden“.

empreender relativamente à atitude do público perante a ópera, modificando os costumes daqueles que frequentavam o teatro e utilizavam os espetáculos como pano de fundo para as atividades da vida social, o compositor faz um diagnóstico mais crítico em relação à atitude dos indivíduos. Enquanto no referente ao contexto cultural mais amplo, além das salas de concerto, o incômodo do compositor é acompanhado de certa “vitimização” dos homens, como se o povo em geral fosse menos “culpado” por aceitar a penetração da cultura estrangeira no país do que a parcela que formava o público de ópera o seria por não dedicar tanta atenção à ação que se desenrolava no palco durante as récitas. Grosso modo, estes deveriam ser corrigidos, enquanto aqueles deveriam ser protegidos. Acerca do compositor como uma pessoa se debatendo entre polos opostos, escreveu Konrad Bund:

Uma revolta voluntariosa contra as limitações da tradição histórica é parte tão integrante da formação espiritual de Wagner quanto sua empatia instintiva com a condicionalidade e a permanência históricas, acima de qualquer mudança. O século XIX como um todo é tipificado pela antinomia entre mudança revolucionária intelectual, social e política e o desejo compensatório de garantir uma continuidade que seguiria reproduzindo as mesmas estruturas imutáveis. É uma contradição que deixou sua marca em estados e sociedades, culturas e economias. Na obra de Wagner, a vontade e a capacidade criadora produziram uma síntese compulsiva dessa contradição, que o transforma naquilo que Thomas Mann descreveu como o “epítome perfeito” de sua época.<sup>206</sup>

Se, reunindo essas contradições, a tensão entre tradição e revolução, o compositor foi um ótimo exemplar do homem no século XIX, ainda deve ser acrescentado que, como é possível ver em seus textos, Wagner era contumaz na mescla de assuntos ao expressar suas opiniões. Podem ser extraídos bons exemplos de *Estado e Religião*, onde ele ataca a sociedade alemã e a imprensa (que se finge de vice gerente da opinião pública, mas é apenas sua escrava),<sup>207</sup> ao mesmo tempo em que se empenha em adular o monarca ao argumentar que este possui uma missão que transcende sua condição humana. Segundo Wagner, é necessário para a manutenção da nação que os cidadãos sejam altruístas. Entretanto, é da natureza dos “homens comuns” permanecer na mesquinhez do egoísmo. Logo, para evitar o perecimento da nação, é preciso que eles sejam constantemente lembrados de que devem se voltar a objetivos mais elevados do que a satisfação de necessidades pessoais. Uma das funções do rei é precisamente esta de lembrar os cidadãos de lutar pela prosperidade nacional. O monarca, cuja forma peculiar de patriotismo – “apaixonado e ambicioso”<sup>208</sup> – se expressaria por meio da renúncia às suas liberdades pessoais em nome dos interesses da

<sup>206</sup> BUND Apud MILLINGTON, 1995, p. 44.

<sup>207</sup> WAGNER, 1895, p. 19.

<sup>208</sup> Ibid., p. 22.

nação, não tem uma natureza egoísta como a dos “homens comuns”, mas piedosa. O monarca bebe do copo da “verdadeira tragédia da vida”, pois

já que o indivíduo destinado ao trono não tem escolha pessoal, às suas inclinações puramente humanas não pode ser reconhecida nenhuma autoridade, e ele deve preencher um grandioso posto para o qual apenas as grandes naturezas podem ser aptas, é dada a ele desde o início uma habilidade sobre-humana. (tradução nossa).<sup>209</sup>

Elogiando o rei Ludwig II, Wagner, pinta um quadro sobre o exercício monárquico que é completamente distante dos acontecimentos históricos que se verificaram durante o reinado de Ludwig II. A vedação do trono aos indivíduos egoístas, o peso das incumbências que esmagaria um homem fraco, a missão trágica de renunciar a si mesmo pela prosperidade da nação, são pressupostos de uma realidade alheia à vida deste monarca.

No entanto, ainda precisamos atentar para outra ideia apresentada por Wagner neste texto. O compositor postula que fim do Estado é sempre alcançar estabilidade, dependendo para isso do equilíbrio das forças dos cidadãos que têm um alto padrão de vida – desejando, por isso manter o *status quo* – e os que sofrem as dificuldades advindas da pobreza material – os quais, naturalmente, querem mudanças na sociedade. A solução proposta para compensar esta diferença social é a existência de leis que favoreçam a classe menos abastada. O estabelecimento deste tipo de lei somente pode se dar em um Estado cujo governo seja monárquico, pois a lei do rei é a espécie mais forte que existe, não se sujeitando a pressão provenientes de um sistema no qual os representantes do povo sejam por ele mesmo eleitos.

Embora nos anos 1860 Wagner já não se empolgue com o pensamento revolucionário dos anos 1840, seu discurso ainda carrega uma centelha das ideias da juventude. Um sinal desta condição é justamente a afirmação da necessidade das leis supracitadas: considerando que apesar de seu texto louvar Ludwig II, neste trecho a ideia que se apresenta não parece ter nenhuma relação com o pensamento e o comportamento do rei, cuja história mostra um dispêndio de energia e dinheiro muito maior com construções de castelos magníficos do que na assistência a seus súditos. Ademais, a afirmação de Wagner de que apenas sob uma monarquia o favorecimento legal dos pobres poderia manter-se por causa da centralização que o rei opera relativamente a todas as questões de Estado se mostra bem justificada se nos lembrarmos de que ela data de uma época na qual as barreiras para a representatividade da população pobre eram muito maiores, sendo o sufrágio ainda limitado e inexistindo a

---

<sup>209</sup> WAGNER, 1898a, p. 25.

„Schon dass das für den Thron bestimmte Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen Neigungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine grosse Stellung ausfüllen muss, zu der nur grosse Naturanlage befähigen kann, theilt ihm von vorn herein ein übermenschliches Geschick zu“.



instituição de um estado de bem-estar social, o que exigiria então um forte líder para controlar os dispositivos legais, protegendo do reacionarismo dos ricos as leis que visassem auxiliar os pobres. Caso Wagner quisesse se posicionar em harmonia total com Ludwig II, o texto se calaria quanto a este tópico, se conformando à indiferença contumaz do rei em relação ao povo. Entretanto, o compositor se manifesta expressamente em favor da população.

### **O estudo da política na obra de Nietzsche**

O estudo de assuntos relativos à política presentes na obra de Friedrich Nietzsche é tarefa que vem sendo empreendida há pouco tempo, comparativamente a outros temas de seus escritos. Segundo Ansell-Pearson, durante muitas décadas a filosofia de Nietzsche foi vista como um pensamento voltado unicamente para o indivíduo, no qual era ignorada a coletividade: “bastante elucidativa sobre a valorização de Nietzsche é a inculta suposição de que, se há alguma maneira pela qual ela pode nos falar hoje, é apenas sobre nossas próprias condições”.<sup>210</sup> Somam-se a esta leitura restrita dois fatos: o primeiro é a impossibilidade de compatibilizar seu pensamento com algumas das orientações políticas mais populares, pois “enquanto seu anti-humanismo possa ofender as sensibilidades morais de bons liberais, de socialistas e de cristãos, nunca se justifica junto às fileiras racistas ou nacionalistas”.<sup>211</sup> O segundo é a apropriação dos escritos nietzschianos por adeptos do nazismo e sua recepção na Alemanha. A irmã conhecidamente antissemita de Friedrich, Elizabeth Förster-Nietzsche, tomou posse dos textos do filósofo para adaptá-los em defesa de posições que o filósofo desprezava, como a causa nacionalista e a perseguição aos judeus, tendo o Terceiro Reich permissão para usar amplamente os escritos nietzschianos, divulgando-o de maneira muito simplificada, seletiva e distorcida. Ou seja, uma filosofia que originalmente desqualificava os preconceitos no âmbito da política, desprezando sua disseminação como meio para o fortalecimento do nacionalismo, foi deformada ao ponto de ter seu significado invertido.

Após o fim da Segunda Grande Guerra, Karl Schlechta denunciou a manipulação de Elizabeth sobre a obra do irmão, mas foi apenas com a edição crítica dos escritos de Nietzsche feita por Giorgio Colli e Mazzino Montinari que pôde vir ao público o conjunto de seus textos sem as interferências da senhora Förster-Nietzsche. Com efeito, é possível encontrar um bom número de passagens que evidenciam a oposição do filósofo quanto ao antisemitismo e mostram que seu objeto de suas investidas são os alemães de sua época. Como se lê em *Além*

---

<sup>210</sup> ANSELL-PEARSON, 1997, p. 18.

<sup>211</sup> Ibid., p. 42.

*de Bem e Mal* § 251:

“Não deixar que entrem novos judeus! E fechar os portões que dão para o leste (também para o império do leste)!”, assim ordena o instinto de um povo cuja raça ainda é fraca e indeterminada, de maneira que ela pudesse ser facilmente apagada, facilmente extinta por uma raça mais forte. Mas os judeus são, sem qualquer dúvida, a raça mais forte, mais tenaz e mais pura que agora vive na Europa; eles sabem se impor mesmo sob as piores condições (melhor inclusive do que sob condições favoráveis) devido àquelas virtudes que hoje se gostaria de qualificar como vícios – graças, sobretudo, a uma fé resoluto que não precisa se envergonhar frente às “ideias modernas”.<sup>212</sup>

Neste trecho, Nietzsche critica a Alemanha apontando o então difundido antissemitismo como uma expressão da debilidade desta nação e de seu povo, utilizando a metáfora fisiológica da digestão pouco vigorosa para falar da incapacidade que os alemães tinham em lidar com a convivência dos judeus em seu território. Os alemães os tratavam como uma ameaça à sua frágil nação, mas Nietzsche via nas atitudes dos judeus exatamente o oposto: se eles quisessem, seriam fortes o bastante para dominar a Alemanha, porém, o que eles realmente buscavam era integrarem-se aos países em que viviam, fixarem-se e serem aceitos – e justamente a fraqueza dos alemães enquanto um povo que possuíam um território, mas cuja unidade e identidade da nação ainda não tinha firmeza, era o que transparecia em seu antissemitismo, porquanto um povo que é realmente forte e cuja solidez está fora de questão não precisa hesitar em travar relações com uma raça robusta.

Vemos também nos textos de Nietzsche momentos em que sua visão acerca dos judeus é trazida aos leitores a partir da ideia do aprimoramento dos homens, havendo um elogio aos judeus junto à consideração de que o elevado grau de desenvolvimento deste povo é resultado de uma lapidação que se operou ao longo de séculos. Diz em *Aurora* § 205:

[...] os recursos mentais e espirituais dos judeus de hoje são extraordinários; na necessidade são os que menos se valem da bebida ou do suicídio, entre os europeus, a fim de escapar a um grande apuro – algo sempre tentador para os menos dotados. Na história de seus pais e avós, cada judeu tem uma mina de exemplos da mais fria ponderação e firmeza em situações terríveis, de sutil superação e aproveitamento da desventura e do acaso; sua valentia, sob o disfarce de miserável submissão, seu heroísmo no *spernere se spemi* [desprezar ser desprezado], ultrapassam as virtudes de todos os santos.<sup>213</sup>

O aperfeiçoamento de pessoas ou de uma raça toda é remetido a um extenso trabalho que dura gerações, consistindo esta ideia na explicação, para Nietzsche, inclusive da

---

<sup>212</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 196.

<sup>213</sup> Idem, 2004, p. 149.

proveniência da beleza física das pessoas, conforme o § 47, de “Incursões de um extemporâneo” em *Crepúsculo dos Ídolos*,<sup>214</sup> onde são equiparados a beleza de uma raça ao gênio naquilo que se refere à duração do trabalho necessário para que estes elementos existam. Apesar de se tratarem aquela de característica “externa” e este de característica “interna” ao homem, o ponto de conexão é a ideia de que elas constituem o resultado de um árduo processo de desenvolvimento, requerendo o empenho de várias gerações: “as coisas boas são sobremaneira custosas”.<sup>215</sup> A série de sofrimentos pelas quais os judeus passaram ao longo dos séculos, as humilhações e tentativas de rebaixamento a eles destinadas por outros povos, reverteu-se em ganho para eles. Seus deslocamentos entre terras, climas e convivências, a flexibilidade de sua inteligência e habilidades os colocou em tal vantagem sobre os demais povos, cujas experiências são menos antigas e menos profundas, que os judeus são vistos pelo filósofo como homens tão grandes que não precisam sequer pensar em dominar um território por meio de armas – eles já são superiores e, se um dia assim o quisessem, diz Nietzsche, a Europa cairia em suas mãos, bastando que as estendessem.

Há nos escritos nietzschianos, é fato, passagens em que os judeus são alvos de críticas, como, por exemplo, nas menções aos especuladores da bolsa vistos em *O Estado Grego*: “aqueles eremitas monetários, internacionalistas, despatriados, que, por sua falta natural do instinto estatal, aprenderam a utilizar abusivamente a política e o estado e a sociedade como aparatos de seu próprio enriquecimento, por meio da bolsa”<sup>216</sup> e em *Humano, demasiado humano I*, § 475: “talvez o jovem especulador da Bolsa judeu seja a invenção mais repugnante da espécie humana”.<sup>217</sup> Entendemos, porém, que estas críticas não se dirigem a toda coletividade judia, mas constituem uma das situações nas quais o autor faz uso da figura de determinadas pessoas como meio para expressar seu julgamento negativo acerca de costumes, práticas e valores da sociedade na qual vivia.

Entretanto, conforme Ansell-Pearson, mesmo após a queda do regime nazista e um maior esclarecimento da posição do filósofo em sua repulsa ao antissemitismo, o âmbito político de sua filosofia permaneceu ainda pouco explorado durante anos, dado que seus escritos foram tomados como distantes de temáticas sociais: “o consenso que se manteve dominante por várias décadas [...] foi de que Nietzsche não era de modo algum um pensador político, mas alguém que se preocupava sobretudo com o destino do indivíduo isolado e

---

<sup>214</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 96-97.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Idem, 2000, p. 51.

<sup>217</sup> Idem, 2005, p. 234.

solitário”.<sup>218</sup> Ademais, ao tentarem desvincular os escritos nietzschianos das deturpações que sofrera em seu uso por antissemitas, intelectuais como seu biógrafo Walter Kaufmann lhe dotaram de um caráter “apolítico”, impondo certa sombra a esta área de seu pensamento. Atualmente, estando providos de estudos que nos advertem sobre os mal-entendidos nos quais sua filosofia foi colocada pela ação de Elizabeth e havendo a ampliação das investigações sobre suas ideias políticas, é possível acompanhar as transformações que seu pensamento sofreu nesta seara ao longo dos anos, das ideias juvenis à maturidade. Para este fim, façamos uso do caminho traçado por Keith Ansell-Pearson no capítulo 2, “O legado de Nietzsche”, de seu livro *Nietzsche como pensador político: uma introdução*,<sup>219</sup> no qual são colocadas em termos concisos as distintas fases pelas quais passou o pensamento político do filósofo. Este texto será aqui utilizado tomando as linhas gerais que ele delineia como guia, sendo nossa exposição complementada com dados advindos de outras fontes.

A educação clássico-liberal recebida no Schulpforta, unida a opiniões pessoais marcadamente monarquistas, fizeram de Nietzsche um jovem dos anos 1860 que nutria grande respeito pelos “heróis da história” e pelos “grandes líderes”. Mas a segunda metade da mesma década, já trouxe às suas convicções um abalo por conta da guerra entre o Reino da Prússia e o Império Austríaco, em 1866, uma vez que ele questionava a forma como Bismarck tentava unificar a Alemanha: com atos beligerantes, promovendo anexações e cercado-se de “um parlamento aduaneiro montado pela chantagem”,<sup>220</sup> tendo afirmado em 30 de setembro de 1862, no Parlamento: “não é com discursos nem com acordos da maioria que se decidem as grandes questões de época – esse foi o erro de 1848 e 1849 –, mas com ferro e sangue”,<sup>221</sup> fala que deixa evidente não ser a edificação do *Reich* baseada em prévias reflexões filosóficas acerca do indivíduo e da sociedade, substituição esta que demonstra a disposição do futuro Chanceler para ações brutais. Apesar disso, o filósofo acabou se alinhando às forças prussianas na guerra com a Áustria. Nesta época, Nietzsche compartilhava da exigência de Heinrich von Treitschke<sup>222</sup> de que a Saxônia fosse anexada à Alemanha, se juntando ao grupo no qual Heinrich compunha a liderança, além de, no final da década de 1860, se envolver durante alguns meses com o partido ao qual ele pertencia, o Liberal Nacional, que

---

<sup>218</sup> ANSELL-PEARSON, 1997, p. 17.

<sup>219</sup> Ibid., p. 38-41.

<sup>220</sup> Ibid., p. 37.

<sup>221</sup> A fala de Bismarck é reproduzida na nota 177 de Renato Zwick para sua tradução de *Além do bem e do mal*. NIETZSCHE, 2012a, p. 203.

<sup>222</sup> Heinrich Gotthard von Treitschke (1834 – 1896), historiador alemão, trabalhou para as universidades de Freiburg e Berlim. Defendia o racismo, a guerra e a humilhação dos derrotados em batalhas. Foi membro do *Reichstag* (o Parlamento do Império Germânico), representando o *Nationalliberale Partei* (Partido Liberal Nacional).

lutava por um império soberano alemão onde houvesse liberdade de mercado. No entanto, von Treitzschke posteriormente seria alvo de críticas do filósofo, o que se deve ao fato de que ele tornou-se um historiador ultraconservador que defendia com firmeza o nacionalismo, em consonância com o pensamento do Reich, enquanto o ideário nietzschiano encaminhou-se em direção oposta. Ataques sérios ao proceder dos historiadores alemães do século XIX seriam feitos na maturidade, em *Além de Bem e Mal* e *Ecce Homo*, onde se lê:

Mas aqui nada deve perturbar minha intenção de ser rude e de dizer algumas verdades aos alemães: **se não o fizer, quem o fará?**... Eu falo de sua indecência *in historicis*. Não apenas que o **olhar amplo** para o caminho, para os valores, da cultura fugiu completamente às mãos dos historiadores alemães, que todos eles são bufões da política (ou da igreja...): esse olhar amplo inclusive foi **mandado ao exílio** por eles. Primeiro, alguém tem de ser “alemão”, ter “raça”, para aí decidir *in historicis* a respeito de todos os valores e desvalores – a gente os determina... “Alemão” é um argumento, “Alemanha, Alemanha sobre tudo” um princípio.<sup>223</sup>

Após abandono precoce e definitivo da vida e das ideias partidárias, Nietzsche arquitetou as conhecidas exigências de “um renascimento da cultura trágica e do pessimismo [...] que ele acreditava serem capazes de dar uma nova profundidade aos ideais clássicos da educação e cultura alemãs”.<sup>224</sup> Os anos 1870 começaram com a promessa de um grandioso futuro para os alemães com a vitória da Guerra Franco-Prussiana, durante a qual os franceses sofreram derrotas em quatro batalhas e levantaram a bandeira branca sob o comando de Napoleão 3º no espaço de apenas um mês. Nietzsche relembra esta época em termos de história alemã e história pessoal na “Tentativa de autocrítica” para *O Nascimento da Tragédia*, escrita em 1886:

Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal – testemunho disso é a época em que surgiu e a *despeito* da qual surgiu, ou seja, a excitante época da Guerra Franco-Prussiana, de 1870-1. Enquanto o troar da batalha de Wörth se espalhava por sobre a Europa, o cismador de ideias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas.<sup>225</sup>

O incômodo do filósofo em relação ao século XIX fora então tratado sob a forma de críticas ao pensamento socrático, que transparecia no otimismo do homem moderno, cuja crença era a de que seria possível desvendar todos os enigmas da natureza e da existência humana, corrigindo por meio do saber teórico os aspectos do mundo que contrariassem os

<sup>223</sup> NIETZSCHE, 2012b, p. 136.

<sup>224</sup> ANSELL-PEARSON, 1997, p. 39.

<sup>225</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 11.

ditames da razão, cerceando o espaço para uma vivência cuja sabedoria teria como base os instintos e os prazeres tivessem como fonte o rejubilar trágico. Nos anos seguintes, ao avaliar o cenário político, Nietzsche pintou com cores cada vez mais fortes suas críticas e ao final da década de 1870 já temos consolidado o tom ácido que marcará suas considerações pela política alemã até o final dos anos 1880. Citamos Giacoia Jr.:

Para essa dimensão de sua filosofia, Nietzsche cunha a expressão grande política, a política dos bons europeus e dos espíritos livres. Já a própria adjetivação indica o caráter especificamente contra-dictório dessa filosofia, sua natureza essencialmente polêmica. Grande política, aquela de Nietzsche, se articula como crítica e recusa da pequena política, como denúncia da mediocridade no entendimento moderno da política, em especial, na versão bismarckiana do nacionalismo e do imperialismo alemão.<sup>226</sup>

Perante a situação de seu país naquele momento, Nietzsche não traz um programa político, pois a *grande política* não é exatamente um receituário sobre a arte de governar, que proponha planos e ações a concretizar, que trace um caminho definitivo e inequívoco para o futuro da nação. O que o filósofo faz é denunciar o uso *pequeno* do poder político, na expectativa de ver sua derrocada. O desejo de ver o fim da pequena política somada à carência de proposição, por parte do filósofo, de um novo programa não significa que Nietzsche aspirasse a uma ausência de governo, mas sim a uma orientação política voltada para o engrandecimento espiritual dos homens e, por isso, ele passou a rechaçar os valores do Reich, que correspondiam ao apequenamento humano – um de seus alvos era o já mencionado antissemitismo. E outra característica presente na Alemanha da época que também foi compreendida como um sinal de fraqueza é a postura beligerante, pelo que se vê no § 187 d’*O andarilho e sua sombra*, onde o filósofo afirma que uma guerra pode salvar da destruição uma nação em declínio, havendo a importante ressalva de que o fato de não querer morrer, a irresignação diante da finitude, é em si mesmo um sinal de senilidade moral, pois um povo moralmente vigoroso está disposto a entregar-se ao fim, em vez de buscar subterfúgios para perpetuar uma existência débil. O caráter geral da Alemanha daqueles tempos é qualificado como estúpido no § 251 de *Além de Bem e Mal*:

É preciso resignar-se quando sucede a um povo que sofre – que *quer* sofrer – de febre nervosa nacionalista e ambição política que vários tipos de nuvens e perturbações atravessem seu espírito, em suma, pequenos ataques de estupidificação: por exemplo, entre os alemães de hoje, ora a estupidez antifrancesa, ora a antijudaica, ora a antipolonesa, ora a cristã-romântica, ora a wagneriana, ora a

<sup>226</sup> GIACOIA, JR., Oswaldo. **Crítica da moral como política em Nietzsche**. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/artigo/crimornt.htm>>.

teutônica, ora a prussiana (vejam-se esses pobres historiadores, esses Sybel e Treitzschke, com suas cabeças estreitamente unidas –) e como quer que se chamem todos esses pequenos enevoamentos do espírito e da consciência alemães.<sup>227</sup>

Ao enumerar diversas posições assumidas pelos alemães, Nietzsche parece ter o objetivo de, muito mais do que elencar as orientações seguidas pelo povo, evidenciar a fragilidade da identidade nacional, como se mostrasse aos alemães que, apesar de um poder beligerante exibido concretamente, eles carecem de algo imaterial. A “febre nacionalista” seria a doença própria de um povo que se sente ameaçado constantemente porque sabe que os alicerces de sua constituição, de sua identidade, não são firmes – na continuação do trecho acima citado, o filósofo fala dos judeus como o povo mais forte da Europa, forte mesmo sem possuir um território propriamente seu. E ainda se pode acrescentar uma ideia trazida em *Aurora*:<sup>228</sup> os judeus, que para o filósofo se destacam positivamente como raça, definitivamente não consideram utilizar meios violentos para adquirir um território, apesar dos entraves e opressões que enfrentam ao buscar integrarem-se aos territórios de outros povos.

Além destes pensamentos de Nietzsche sobre a configuração política da Alemanha de seu tempo, ainda cabe notar que ele também se empenhou na formulação de uma hipótese sobre como surgem os Estados,<sup>229</sup> trazida aos leitores em 1872, no prefácio *O Estado Grego* e em 1887 na *Genealogia da Moral*.

Em ‘*Culpa*’, ‘*Má consciência*’ e *Coisas Afins*, segunda dissertação da *Genealogia*, Nietzsche rejeita a posição filosófica que reputa o surgimento do Estado a um contrato – quer se trate de um contratualismo que entenda que anteriormente a este os homens vivessem pacificamente, quer um que sustente que imperava a guerra generalizada antes que os indivíduos firmassem um acordo entre si. Para Nietzsche, o Estado tem origem infame, é imposto aos homens de maneira análoga à *má consciência*. Antes, contudo, de analisar as considerações de 1887, gostaria de chamar atenção a algumas das ideias contidas no prefácio escrito 15 anos antes.

*O Estado Grego* é permeado de afirmações no sentido de que o Estado é uma estrutura manchada de sangue, uma vez que é instituído cruelmente por um grupo de indivíduos sobre

<sup>227</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 195.

O citado Sybel é o historiador alemão Heinrich von Sybel (1817 – 1895). Foi professor, autor e trabalhou junto a *Preußischer Landtag* (Assembleia Representativa da Prússia) e ao Parlamento da *Norddeutscher Bund* (Confederação da Alemanha do Norte).

<sup>228</sup> Idem, 2004, p. 150.

<sup>229</sup> Irei utilizar aqui como sinônimos “Estado”, “instituição estatal” e mesmo apenas “instituição”, nos referindo à organização de um povo sob um governo que centraliza, ordena e rege a comunidade, sem me colocar na investigação acerca de quais seriam as formas legítimas de sua instituição e de como seria sua organização ideal.

os demais homens, sendo que o direito dos dominadores somente pode ser estabelecido por meio da violência porque o poder é invariavelmente de natureza má.<sup>230</sup> O vencedor usurpa o que pertence material e imaterialmente ao vencido sem escandalizar-se ou envergonhar-se de sua própria atitude. Uma vez estabelecido o Estado, os vencidos se curvam à sua autoridade e se deixam levar pela correnteza dos acontecimentos, submetendo-se ao seu poder sem mais se importar em questionar como se iniciou sua subserviência à instituição. Para Nietzsche, seu pensamento se prova como correto pelo dado de que a historiografia moderna ignora quase por completo a origem do Estado, deixando mal explicadas e obscuras as violentas ações que o estabeleceram, como se um “instinto de estado” exercesse tal força magnética sobre os homens que estes fossem colocados em condição de cegueira quanto ao passado e de servidão quanto aos atos que visem ao presente e ao futuro:

A monstruosa inevitabilidade do estado [...] exprime-se quando os corações se contrapõem involuntariamente frente à magia do estado em geração, com o pressentimento de uma intenção de fundo invisível, no lugar onde o entendimento calculador só é capaz de ver uma adição de forças; e por fim, quando se considera ardentemente o estado como meta e cume de sacrifícios e deveres do homem singular.<sup>231</sup>

As características pessoais da quase totalidade dos indivíduos são silenciadas sob o peso do Estado, fato que os leva a empreender acriticamente o trabalho de manutenção e fortalecimento da instituição, vivendo em função dela e não para a concretização de finalidades que sejam pessoais. Existe apenas um pequeno grupo de homens que se destacam positivamente porque conseguem enxergar o engano que é cometido pela maioria e, assim, sabem trabalhar em favor de si próprios, tomando o Estado como um meio para realizar seus próprios fins, em vez de se posicionarem como ferramentas do poder estatal. Comparando a multidão servil e os raros homens insubmissos, afirma:

Todos os outros cidadãos do estado permanecerão às escuras, seguindo cegamente aquilo que a natureza intenta através deles com seu instinto estatal; só os que estão de fora deste instinto sabem o que *eles* querem do estado e o que o estado deve conceder-lhes. Por isso não há como impedir que tais homens adquiram uma grande influência sobre o estado, porque eles o consideram como *meio*, enquanto todos os outros, sob o poder daquelas intenções inconscientes do próprio estado, é que são apenas meios para as finalidades do estado.<sup>232</sup>

Apesar de haver um incômodo expresso pelo filósofo relativamente à instituição

---

<sup>230</sup> NIETZSCHE, 2000, p. 44.

<sup>231</sup> Ibid., p. 47.

<sup>232</sup> Ibid., p. 50.



estatal, caracterizando-se sua relação com o Estado pela ambivalência entre o reconhecimento da necessidade de sua existência versus a constatação de que na Modernidade ele definitivamente não cumpre o papel que Nietzsche lhe acredita ser próprio, esta delimitação, vista na citação, de dois conjuntos humanos contrastantes evidencia que seu alvo principal de crítica são os indivíduos que conferem ao Estado posição suprema. Nietzsche não pretende minorar a importância do Estado nem reputar como benéfica a sua destruição, uma vez que a existência mesma do Estado é o que possibilita o florescimento da cultura, algo que é muito caro ao autor e que somente pôde nascer porque houve primeiramente uma organização na convivência dos homens, como vemos a seguir:

No meio dessa misteriosa conexão que pressentimos entre o estado e a arte, cobiça política e geração artística, campo de batalha e obra de arte, entendemos por estado, como já foi dito, a mola de ferro que impele o processo social. Sem estado, no natural *bellum omnium contra omnes*, a sociedade não pode de modo algum lançar raízes em uma escala maior e além do âmbito familiar.<sup>233</sup>

Desta maneira, depois de formado, o Estado deveria permanecer como base para o desenvolvimento das pessoas e não como finalidade de suas vidas, além de possibilitar e fomentar as manifestações artísticas,<sup>234</sup> algo que o filósofo não observava se efetivar na sociedade de então, onde ele via o esgotamento generalizado das forças humanas (as físicas e as espirituais, o que é mais grave) em prol da instituição estatal, uma entrega incondicional e acrítica por parte dos indivíduos que é motivo de repulsa por parte de Nietzsche. E esta sua posição somente se torna mais sólida com o passar dos anos, vide o peso das expressões utilizadas quando o assunto é tratado, por exemplo, em *HDH I*, onde o filósofo fala em sacrifícios no “altar da pátria”.<sup>235</sup>

Quinze anos depois da escrita d’*O Estado Grego*, novamente o surgimento do Estado é tratado em sua obra, na segunda dissertação da *Genealogia da Moral*. A ideia de que a instituição se origina por imposição é reafirmada, porém agora colocada em comparação com a formação da *má consciência* no homem. Enquanto esta nasce por ação de uma força que se dirige do indivíduo para dentro de si próprio, o Estado advém da operação da mesma força em sentido oposto, ou seja, do indivíduo em direção aos homens que estão em seu entorno.

Para Nietzsche, uma das características do homem moralmente forte é que nele age o esquecimento, por meio de uma faculdade ativa (e não inercial), que contribui para o bom

---

<sup>233</sup> NIETZSCHE, 2000, p. 48-49.

<sup>234</sup> Este ponto será retomado adiante, após discorrermos sobre o tema da política relativamente a Richard Wagner.

<sup>235</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 238.

metabolismo dos acontecimentos vivenciados, inibindo a formação de uma carga de ressentimento que seria consequência da constante rememoração das injúrias perpetradas por seus convivas. Entretanto, justamente este ser cuja vida é melhor quando nele opera o esquecimento desenvolveu a capacidade de fazer promessas, da qual o uso vantajoso depende precisamente da memória, do não esquecimento, no sentido de não poder e principalmente de não querer esquecer. O ponto de partida da segunda dissertação é a investigação de como se formou no homem tal capacidade. Não reproduziremos aqui todo o caminho trilhado ao longo deste texto, destacando somente os violentos processos responsáveis pelo surgimento da *má consciência* e do Estado. Antes que houvesse uma sociedade na qual os homens vivessem organizadamente e sob a obrigação de observar uma série de limites estabelecidos por seus pares, os indivíduos tinham a liberdade de extravasar seus instintos mais animais, permitindo-se perseguições, aventuras e selvagerias. No entanto, a vida humana não se sustentou nesta condição, tendo os indivíduos passado por uma “pacificação” forçada quando ocorreu seu arranjo em grupos maiores. Tal processo não se operou gradativamente, mas de forma brusca, exigindo a rápida interiorização da energia que outrora o homem exteriorizava. A interiorização do instinto é a gênese da *má consciência*, quando a descarga da crueldade passa a ocorrer sobre sua própria fonte e o homem é colocado em uma vivência de extremo sofrimento, como uma besta enjaulada que constantemente se fere nas barras que constituem seu cárcere: “naquela época, quando a humanidade não se envergonhava ainda de sua crueldade, a vida na terra era mais contente do que agora”.<sup>236</sup> No entanto, embora o silenciamento forçado dos instintos tenha sido um acontecimento poderoso não teve efeito absoluto, uma vez que seu objeto não foi aniquilado, e sim colocado em estado de latência:

Para as funções mais simples sentiam-se canhestros, nesse novo mundo não mais possuíam os seus velhos guias, os impulsos reguladores e inconscientemente certos [...] Creio que jamais houve na terra um tal sentimento de desgraça, um mal-estar tão plúmbeo – e além disso os velhos instintos não cessaram repetidamente de fazer suas exigências! Mas era difícil, raramente possível, lhes dar satisfação: no essencial, tiveram de buscar gratificações novas e, digamos, subterrâneas.<sup>237</sup>

Sendo a “pacificação” do homem falha, conservou-se uma centelha de violência animal em seu interior, a qual demanda periodicamente momentos de satisfação, fato que explica, para o filósofo, o gosto que os homens sentem ao infligir sofrimento a outrem ou observar quem o estiver fazendo. Conecta-se a esta satisfação a dinâmica das promessas. Ora,

---

<sup>236</sup> NIETZSCHE, 2009a, p. 51-52.

<sup>237</sup> Ibid., p. 67.

aquele que é credor deseja ver adimplida a obrigação contraída por seu devedor. Se este descumprir o prometido, seja por impossibilidade de adimplemento, seja por ter se esquecido da dívida, o credor sentir-se-á lesado. Então, surge uma oportunidade para que os instintos silenciados possam se manifestar, uma vez que o pagamento da dívida acontece de modo diverso do inicialmente ajustado: ao credor é conferido o direito de fazer sofrer o devedor. A *satisfação íntima* de fazer o mal pelo puro prazer de fazê-lo: <sup>238</sup>

Pergunta-se mais uma vez: em que medida pode o sofrimento ser compensação para a “dívida”? Na medida em que *fazer* sofrer era altamente gratificante, na medida em que o prejudicado trocava o dano, e o desprazer pelo dano, por um extraordinário contraprazar: *causar* o sofrer [...] Ver-sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda – eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano, que talvez até os símios subscrevessem. <sup>239</sup>

O processo de internalização da bestialidade do homem, que gerou a *má consciência*, não acarreta a destruição de seus instintos mais violentos, porém apenas os coloca sob um controle – o qual os homens se sentem satisfeitos em burlar. E se a descarga da força do credor sobre o devedor é um evento circunscrito a estas duas figuras, constituindo os outros homens apenas espectadores que se deleitam com a crueldade, há ainda outra situação mais abrangente: uma forma ampliada desta manifestação, quando um grupo de homens ataca outro agrupamento, dirigindo a este sua força implacável. Nesta modalidade ampliada de violência figuram como agentes homens que não sofrem pela internalização de seus instintos e não cometem atos violentos mediante a “autorização” que um credor possui relativamente ao devedor inadimplente. Ela pôde instaurar-se exatamente porque existem homens que se sentem imunes à obrigação de silenciar seus instintos e que, portanto, não precisam aguardar a emergência de uma obrigação não satisfeita para poderem despejar sua fúria em outrem. É por um acontecimento sob estas condições que surge o Estado:

Utilizei a palavra “Estado”: está claro a que me refiro – algum bando de bestas louras, uma raça de conquistadores e senhores, que, organizada guerreiramente e com força para organizar, sem hesitação lança suas garras terríveis sobre uma população talvez imensamente superior em número, mas ainda informe e nômade. Deste modo começa a existir o “Estado” na terra: penso haver-se acabado aquele sentimentalismo que o fazia começar com um “contrato”. Quem pode dar ordens, quem por natureza é “senhor”, quem é violento em atos e gestos – que tem a ver com contratos! <sup>240</sup>

Muito clara está a rejeição da tese contratualista, a qual depende de uma igualdade

<sup>238</sup> NIETZSCHE, 2009a, p. 50.

<sup>239</sup> Ibid., p. 50-51.

<sup>240</sup> Ibid., p. 69.

mínima entre as partes que formam a sociedade, sob pena de não se poder firmar o acordo. Para Nietzsche, não é um consenso entre os homens que forma a instituição estatal, somente há o gesto impositivo, e diferenciam-se os dominadores dos dominados pelo fato de que os primeiros não passam pelo doloroso processo de encarceramento de seus instintos, não se formando neles a *má consciência*. Os agentes da dominação simplesmente descarregam sua força nos mais fracos, sem qualquer sentimento de culpa pela satisfação obtida pela exteriorização da parte mais bestial de si próprios.

A exposição até o momento nos proporcionou uma amostra da importância dada pelo filósofo às temáticas políticas e sua preocupação em analisar os indivíduos em suas relações sociais. Nietzsche reconhece explicitamente a necessidade e a importância da existência do Estado como meio para que os homens formassem vínculos além do âmbito familiar e para que a cultura pudesse florescer. E, ao trazer como hipótese para o advento do Estado uma explicação que rejeita o acordo alegado pelos contratualistas e aproximar este acontecimento ao surgimento da má consciência nos homens, não entendemos que Nietzsche esteja fazendo uma sugestão no sentido de diminuir a relevância da instituição, mas que ele esteja dando uma explicação em conformidade com seu ideário. Quando o filósofo nos traz críticas à instituição estatal, não nos parece que ele de modo algum deseje sua destruição, mas sim que seu alvo seja o mau uso, a má gerência deste elemento que é imprescindível para a convivência humana e para o desenvolvimento da cultura, lhe incomodando as situações nas quais o Estado deixa de ser a necessária base para estes objetivos e passa para o primeiro plano, exaurindo as capacidades físicas e espirituais dos homens e colocando a cultura em posição de subordinação. Como continuação deste assunto, gostaríamos de tratar agora mais detidamente a crítica do filósofo ao nacionalismo.

### **A crítica de Friedrich Nietzsche ao nacionalismo**

As investidas por parte de Nietzsche contra o nacionalismo se desenvolvem em um processo de rápido agravamento: ao tom mais ameno que se vê nas edições de *Humano, demasiado humano* segue, por exemplo, a adjetivação “envenenamento do sangue e sarna de coração” em *A Gaia Ciência*<sup>241</sup> e “insanidade” em *Além de Bem e Mal*.<sup>242</sup>

O caráter menos contundente dos ataques ao nacionalismo perpetrados em *Humano, demasiado humano*, cuja publicação dos dois volumes ocorreu entre 1878 e 1880, não

---

<sup>241</sup> NIETZSCHE, 2001, p. 281.

<sup>242</sup> Idem, 2012a, p. 204.

diminui sua importância. Em sua primeira parte já se destaca a desaprovação de Nietzsche em relação aos homens que se engajam em transformações políticas acreditando que não as fazem por si próprios, mas pelas gerações vindouras; estes indivíduos se consideram melhores do que os demais homens, os quais veem como movidos por interesses pessoais, em oposição aos seus, que são impessoais.<sup>243</sup> O engajamento em lutas – e também a adesão por obrigação – é considerada pelo filósofo como duplamente prejudicial ao povo: por um lado, há as despesas bélicas, e por outro, o mais grave, o dispêndio da “capacidade para obras que exigem grande concentração e exclusividade”,<sup>244</sup> ou seja, uma debilitação do espírito, das faculdades mais importantes para que um povo seja vigoroso. Ao arrebanhar seu povo para colocá-lo a serviço da afirmação de sua potência militar, um Estado obtém como resultado mais prático e imediato o respeito temeroso dos demais países e algumas facilidades para suas atividades de tráfego comercial. Este ganho, entretanto, se faz em detrimento dos bens mais eminentes e nobres que uma nação pode ter, sacrificando-se sua riqueza espiritual ao colocá-la em prol da ávida ambição nacionalista.

O dispêndio de espírito denunciado em *HDH I* e também em *Aurora* (especialmente no § 179 e no § 189) culminará em uma espécie de falência, conforme se lê em *Crepúsculo dos Ídolos*, de 1888, no § 1 da seção VIII, intitulada justamente “O que falta aos alemães”: “os alemães – já foram chamados de povo de pensadores: ainda pensam atualmente? – Os alemães agora se entediam com o espírito, eles agora desconfiam do espírito, a política devora toda seriedade perante coisas realmente espirituais”.<sup>245</sup> Ao aumento do poder estatal corresponde a “imbecilização” do povo, porquanto a nação alemã se edifica por meio da submissão dos homens à condição de meros instrumentos da instituição estatal, obedientes serviçais cuja capacidade e paixão pelas coisas do intelecto esvaem-se na proporção em que o Estado se eleva como prioridade do povo. Nesta mesma seção do livro, ainda se encontrará o diagnóstico da problemática educação superior na Alemanha da época, um fator agravante para o enfraquecimento do espírito: o objetivo das instituições educacionais e dos professores, salvo raras exceções, era formar um grande número de profissionais úteis para o Estado, contemplando a mediocridade nos planos de ensino. Cedo os indivíduos deveriam escolher sua profissão, não havendo espaço para o amadurecimento nem para a vocação sob o império da educação vulgar.

---

<sup>243</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 221-222.

<sup>244</sup> Ibid., p. 238.

<sup>245</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 55.

Com efeito, as palavras de Nietzsche no final da década de 1870 já haviam delineado um cenário desapontador: o nacionalismo do qual os homens de seu país estavam imbuídos os cegava quanto à eminente tarefa que o povo alemão poderia e deveria desempenhar por si mesmos e pela Europa: “os alemães, graças à sua antiga e comprovada qualidade de *intérpretes e mediadores* dos povos”,<sup>246</sup> poderiam ser os grandes colaboradores do desenvolvimento de todo o continente; no entanto, eles trabalhavam, sem contestar sua servidão, em prol de algumas “dinastias reinantes, e depois de determinadas classes do comércio e da sociedade”,<sup>247</sup> vivendo em um “estado de sítio” comandado por homens que se sentiam muito razoáveis quanto a seu *modus operandi*, embora, em realidade, eles somente conseguissem obter respeito para si pelo emprego de mentiras e de força. Nesse período de 1878-1880, apesar de alertar para problema do fanatismo pela nação, Nietzsche enxergava esta incômoda situação como passageira: na primeira parte de *HDH II*, “Opiniões e sentenças diversas”, § 275, o filósofo afirma que os acontecimentos do presente serviriam para solidificar a fundação sobre a qual as instituições futuras poderiam manter-se firmemente edificadas, sem o perigo de sucumbirem repentinamente.<sup>248</sup>

A fase de observações menos ácidas foi encerrada com a publicação de *Além de Bem e Mal*, onde filósofo expressa a necessidade de abandonar as ideias passadas: “também eu, numa breve e arriscada permanência em região gravemente infectada, não fui poupado da doença e, a exemplo de todos, quase comecei a ter pensamentos sobre coisas que em nada me dizem respeito: primeiro sinal de infecção política”.<sup>249</sup> O nacionalismo é classificado como uma febre nervosa e aquilo que na Europa se tomava por “nação” parece ao filósofo algo mais forjado (*res facta*) do que nato (*res nata*), ou seja, uma ideia artificial inculcada por seus interessados na mente do povo e não um dado que fizesse parte da realidade concreta de modo natural. No § 251 da obra Nietzsche afirma que os alemães, notavelmente antisemitas, em realidade se sentem amedrontados pelos judeus, uma vez que a Alemanha ainda era um país em processo de consolidação e a força da raça judaica, que manteve sua identidade ao longo dos séculos à revelia de todas as adversidades, era vista como uma ameaça a um povo ainda instável. A repulsa alemã é sinal de fraqueza, pois, a *contrario sensu*, “é algo evidente que os tipos mais fortes e já mais firmemente definidos do novo germanismo poderiam travar relações com eles [os judeus] sem a menor hesitação”.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 233.

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> NIETZSCHE, 2008, p. 282-283.

<sup>249</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 195.

<sup>250</sup> Ibid., p. 197.

A febre da “patriotice” é tão forte que há momentos nos quais mesmo os “bons europeus” (entre os quais Nietzsche se inclui) sucumbem a ela, mas o estado febril dura poucas horas, pois o “bom europeu” tem o espírito leve e bom metabolismo, logo se desvencilhando da ânsia patriótica. Por outro lado, os homens de espírito mais pesado demoram meses ou anos para digerir um fervor nacionalista: “eu posso imaginar raças entorpecidas e hesitantes que em nossa Europa célere precisassem de meio século para superar semelhantes acessos atávicos de patriotice”.<sup>251</sup> Note-se aqui que, apesar de Nietzsche se referir a coletividades – “raças entorpecidas” – superando a patriotice, isso não parece indicar abra espaço para pensar que o filósofo vislumbrasse uma situação de igualdade social entre homens. Ao contrário, em seções seguintes de *Além de Bem e Mal*, o filósofo trata dos homens “superiores”, os quais somente poderiam se elevar vivendo em “uma sociedade que acredita em uma longa escala de hierarquia e diferença de valores entre um homem e outro, e que precisa da escravidão em algum sentido”.<sup>252</sup> Para o filósofo, uma cultura acima da mediocridade é viável apenas se existirem “castas”, divididas entre um grupo mais seletivo de homens que se elevam e a massa sem privilégios:

Não devemos nos entregar a ilusões humanitárias sobre a história do surgimento de uma sociedade aristocrática (o pressuposto, portanto, dessa elevação do tipo “homem” –): a verdade é dura. Digamos a nós mesmos como foi que até agora toda cultura elevada *começou* sobre a Terra! Homens de uma natureza ainda natural, bárbaros em todo o sentido terrível da palavra, homens de rapina, ainda possuidores de forças de vontade e de apetites de poder intactos, lançaram-se sobre raças mais fracas [...].<sup>253</sup>

A viabilização de uma cultura superior e indivíduos que se auto-superem é diametralmente oposta a qualquer aspiração por igualdade social, repele a distribuição equitativa de direitos e deveres, pois caso

se quisesse levar adiante esse princípio, e quem sabe até transformá-lo em *princípio fundamental da sociedade*, de imediato ele se demonstraria como aquilo que é: como vontade de negação da vida, como princípio de desagregação e declínio [...]. A própria vida é *essencialmente* apropriação, ofensa, sujeição do alheio e do mais fraco, opressão, dureza, imposição das próprias formas, incorporação e, pelo menos, no caso mais ameno, exploração.<sup>254</sup>

Observa-se que a expressão, na sociedade, da forma ascendente de vida acompanha a hipótese do filósofo para o surgimento do Estado: se um grupo seletivo de homens fortes o

---

<sup>251</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 183.

<sup>252</sup> Ibid., p. 208.

<sup>253</sup> Ibid., p. 208-209.

<sup>254</sup> Ibid., p. 210.

instituí, é também um rol restrito de homens que se beneficiará especialmente dele no tocante ao desenvolvimento pessoal. As orientações políticas que visam ao “melhoramento dos homens” como um todo são rechaçadas por Nietzsche, uma vez que elas implicam em uma uniformização artificial, “excluindo estrategicamente a partir da negação tudo aquilo que não seja igual a elas”,<sup>255</sup> agindo “por meio daquela mesma lógica de negação e desvalorização, operada por uma dinâmica de isolamento e oposição da diferença, com o objetivo final de conservação”.<sup>256</sup> A supressão das hierarquias e disparidades entre os indivíduos, a política orientada para a igualdade tão somente poderia resultar no apequenamento dos homens ao barrar a atualização de potencialidades heterogêneas, enquanto busca impor o nivelamento rasteiro da humanidade. Este é precisamente um uso da política que deve ser abolido, pois consiste em fazê-la instrumento para a efetivação de uma espécie de domesticação da humanidade: seus “melhoradores”, em realidade, criam rebanhos de homens nos quais a mediocridade e a ausência de contestação e criticidade são a regra imperante.

Retomando a análise da visão nietzschiana do sentimento nacionalista, ainda é interessante falar sobre momentos nos quais o filósofo exerce a crítica utilizando figuras importantes e amplamente conhecidas na época, em vez de se referir ao povo alemão como um todo. Atento primeiramente para as referências feitas a músicos em *Além de bem e mal*, onde o § 245 começa com o elogio a Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) como o eminente compositor que marcou o fim de uma época na qual o gosto alemão era um *bom* gosto. O compositor trazia uma graça, uma leveza, um calor próprio do sul, e aquele que no século XIX se deixasse tocar por sua música era, por isso, feliz. Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor situado na história da música no limiar entre os períodos clássico e romântico, é também assim visto pelo filósofo, que o coloca como “o acontecimento intermediário entre uma velha alma cansada, que se despedaça constantemente, e uma alma futura demasiado jovem, em constante *admir*; sobre sua música repousa aquela meia-luz de eterna perda e eterna desvairada esperança”.<sup>257</sup> No período romântico, está o ponto de incômodo para Nietzsche, que vê o nacionalismo se manifestar na música, por meio de um movimento de circunscrição à Alemanha, ao gosto alemão, sendo que Robert Schumann (1810-1856) colocou a música sob o risco de “se rebaixar a uma mera *patriotice*”,<sup>258</sup> segundo a perspectiva que o filósofo tem de suas composições. Tal crítica ao nacionalismo por meio de Robert Schumann, no entanto, é incomparável em extensão e profundidade àquela na qual a

---

<sup>255</sup> VIESENTEINER, 2006, p. 60.

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> NIETZSCHE, 2012a, p.190.

<sup>258</sup> Ibid., p. 191.



figura central é o compositor Richard Wagner, em cuja música Nietzsche não vê “nenhuma beleza, nenhum sul, nada da sutil claridade meridional do céu, nada de graça, nenhuma dança, mal uma vontade de lógica”. Em *Além de Bem e Mal* § 240, a abertura d'*Os Mestres Cantores de Nuremberg*, obra de Wagner com referências antissemitas em seu libreto,<sup>259</sup> exemplifica características alemãs:

Ora nos parece arcaica, ora estranha, áspera e demasiado jovem, tão caprichosa quanto pomposa-tradicional, não raro picaresca, com mais frequência rude e grosseira – existe aí fogo e coragem, ao mesmo tempo a pálida e descorada pele dos frutos que amadurecem muito tarde [...] essa espécie de música expressa da melhor maneira o que penso dos alemães: eles são do antontem e do depois de amanhã – eles ainda não possuem um hoje.<sup>260</sup>

São estes homens que constituem uma “raça fraca”, cuja identidade é frágil, permeada de incertezas e características contraditórias. A falta de firmeza na constituição do povo alemão transparece em seu preconceito contra os judeus, os quais, como já citado, demonstram sua força como uma raça que mantém sua coesão e sua identidade mesmo nas situações mais adversas e apesar do fato de que nem mesmo possuem um território próprio. Em meio ao sofrimento, à opressão e às perseguições, os judeus forjaram seus valores e sua identidade de modo a poder confiar em sua firmeza sem hesitar. Os alemães, diversamente, não podem contar com a certeza de possuírem alicerces inabaláveis e, portanto, a política nacional se orienta conforme a tentativa de ostentar uma solidez que não existe na visão de Nietzsche. Trata-se de um modo de governar que quer transmitir uma imagem de robustez, mas que não promove a verdadeira fortificação de seu povo, o qual permanece com uma identidade mal determinada enquanto é feito de mero instrumento para a concretização dos objetivos da pequena política do século XIX.

Em 1888 é publicado *O Caso Wagner*, uma obra na qual o filósofo apresenta uma série de críticas à Modernidade. Como dito na Introdução do presente trabalho, entendemos que no conteúdo crítico construído em torno de Wagner não estão objetos que Nietzsche deseja destruir, mas sim modos de utilizá-los. Ademais, Wagner aparece neste livro especialmente como uma ilustração para os problemas vistos pelo filósofo, sendo necessário que se leia tal obra à luz de uma passagem de *Ecce Homo*, publicado alguns meses depois. Em “Por que eu sou tão sábio”, § 7, o filósofo diz:

<sup>259</sup> Sobre este ponto discorreremos posteriormente, ao falar sobre a relação entre Richard Wagner e o antissemitismo.

<sup>260</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 182-183.

Eu jamais ataco pessoas – eu apenas me sirvo da pessoa como de uma poderosa lente de aumento, através da qual é possível tornar manifesta uma situação de necessidade comum, mas furtiva e pouco tangível [...]. Foi assim que eu ataquei Wagner, ou, mais precisamente, a falsidade, o hibridismo instintivo de nossa “cultura”, que confundia os refinados com os ricos, os tardios com os grandes.<sup>261</sup>

Assim, as conhecidas investidas de Nietzsche contra o compositor, apesar do rompimento da amizade, devem ser interpretadas em conjunto com suas críticas a assuntos como a arte do período romântico<sup>262</sup> e os valores que orientavam a política e o povo alemães. Embora na Introdução do presente trabalho, tenha sido feito a ressalva de que acreditamos que, em alguns momentos, o filósofo se refere ao próprio Wagner, entendemos que no caso da adesão ao nacionalismo, as críticas seguem a regra da utilização de sua figura como uma representação das ideias e atitudes reprovadas pelo filósofo.

A partir de expressões utilizadas pelo filósofo ao tratar do nacionalismo, como raças inteiras “entorpecidas e hesitantes”,<sup>263</sup> vemos que o fanatismo pela nação opera como um agente agregador de uma multidão constituída por homens débeis, de digestão lenta, que muito demoram a superar o estado atávico provocado neles pela patriotice. Quanto ao povo alemão especificamente, diz: “ele digere com dificuldade aquilo que lhe acontece, ele nunca ‘dá conta’ disso; a profundidade alemã é com frequência apenas uma ‘digestão’ pesada, vagarosa”.<sup>264</sup> Wagner, assumidamente nacionalista, aparece como representação do efeito que o nacionalismo tem sobre os indivíduos: uma dominação praticamente irresistível que leva os indivíduos a colocar a nação (e no caso da Alemanha de então, também o racismo) acima de qualquer outro valor em suas vidas: “ele é o mestre do passe hipnótico, mesmo os mais fortes ele derruba como touros”.<sup>265</sup> Tal aproximação feita por Nietzsche nos parece ter por base o fato de que os dramas musicais wagnerianos foram pensados de modo a promover o envolvimento completo do espectador no momento de execução das obras – conforme as intenções de Wagner, sobre as quais discorremos na primeira parte deste trabalho, de desestimular a saída de espectadores ao longo da récita. Assim, o público presente no teatro vivenciaria uma imersão no drama que seria análoga ao abarcamento dos homens pelo sentimento nacionalista, que busca impor-se como o objeto de atenção supremo e único, que não admite dispersão. Podemos aqui fazer uma aproximação entre as palavras no início do

<sup>261</sup> NIETZSCHE, 2012b, p. 38.

<sup>262</sup> “Toda essa música do romantismo não foi, além disso, nobre o bastante, música o bastante, para se fazer valer em outros lugares que não o teatro e diante da multidão; ela foi de antemão música de segunda categoria, que pouco importava para verdadeiros músicos” (NIETZSCHE, 2012a, p. 191).

<sup>263</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 183.

<sup>264</sup> Ibid., p. 189.

<sup>265</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 19.

importante § 251 de *Além de Bem e Mal*, supracitado: nuvens e perturbações atravessando o espírito de “um povo que sofre – que *quer* sofrer – de febre nervosa nacionalista”<sup>266</sup> e aquelas do § 8 d’*O Caso Wagner*: “a arte de Wagner pressiona como cem atmosferas: dobrem-se, não há outra coisa a fazer [...] a maneira como o *pathos* wagneriano retém seu fôlego, o não-querer-livrar-se de um sentimento extremo, a aterradora *demora* em estados em que só o instante já sufoca”.<sup>267</sup> Atentemo-nos para o fato de que em ambas as obras, Nietzsche faz uso do vocabulário fisiológico, conectando a disseminação tanto do nacionalismo quanto do wagnerismo à debilidade dos homens – e quanto mais doentes, tanto mais são atraídos por aquilo que agrava o quadro: “o instinto está debilitado. O que se deveria evitar, atrai”,<sup>268</sup> enquanto que “perceber o nocivo como nocivo, *poder* proibir-se algo nocivo, é ainda um sinal de juventude, de força vital. Os exaustos são atraídos pela coisa nociva”.<sup>269</sup> Wagner não era a causa da doença, mas, na visão de Nietzsche, sua arte e sua popularidade retratavam a fraqueza moral generalizada que acometia o povo alemão. Em referência ao *Festival de Bayreuth*, criado por Wagner, que o havia idealizado pensando em um festival popular, que fosse desfrutado por todos os alemães indistintamente, afirma: “a cada ano a Europa inteira entoia: ‘para Creta! para Creta!’”,<sup>270</sup> comparando o compositor ao Minotauro, que devora aqueles que adentram seu labirinto.

O conteúdo dos seus escritos deixa claro o caráter incômodo que o nacionalismo teve para Nietzsche, que apenas durante um curtíssimo período no ano de 1866 apoiou a causa nacional, depois se posicionando contrariamente a ela de maneira cada vez mais acentuada. O filósofo não mostra exatamente uma intenção de *destruir* o Estado alemão, seu desejo era por um modo de governar que se orientasse por valores distintos daqueles do Reich, ou seja, que não utilizasse o poder bélico para se impor como uma potência europeia e que não tentasse fazer a cultura submissa à sua fortificação. Também a relação dos homens com o Estado deveria ser diversa daquela observada pelo filósofo, que via a maioria dos homens se submetendo ao fanatismo nacionalista. Nietzsche não vislumbra uma sociedade em que não exista nenhum tipo de servidão, ao contrário, ele acredita que deve haver sim a cisão entre a maioria menos favorecida e a minoria privilegiada; ele rechaça as ideias de nivelamento, de instauração da igualdade social e educacional. Incomodava o filósofo ver que, na Alemanha do século XIX, a maioria dos homens tinham suas forças físicas e espirituais exauridas em

<sup>266</sup> NIETZSCHE, 2012a, p. 195.

<sup>267</sup> Idem, 2009b, p. 25.

<sup>268</sup> Ibid., p. 18.

<sup>269</sup> Ibid., p. 19.

<sup>270</sup> Ibid., p. 38. “Para Creta” trata-se de citação de um coro da opereta *A bela Helena*, de Jacques Offenbach, segundo nota de Paulo César Souza nesta mesma edição, p. 87.

prol de um Estado que arrogava para si uma importância maior do que a da cultura, colocando como função da arte e da produção intelectual a propagação de sua orientação política.

### **Sobre Wagner e o antissemitismo**

O sentimento nacionalista disseminado entre os cidadãos na época em que o governo buscava o fortalecimento do Estado coloca os alemães em geral, para Nietzsche, em polo oposto ao dos judeus. O suposto preconceito do filósofo em relação a eles, fruto da distorção de seus escritos por antissemitas, é facilmente desmantelado pela leitura de seus textos, nos quais os judeus são elogiados de um modo geral por terem uma certeza da força de sua raça que, para o filósofo, é inexistente nos alemães – sendo a postura antissemita um reflexo da debilidade da identidade do povo alemão. Enquanto isso, o sabidamente nacionalista Wagner sustentava ostensivamente o preconceito quanto aos judeus, neles encontrando uma série de fraquezas e defeitos. Tratando das ideias políticas do compositor, não podemos deixar de tocar nesta questão, sobre falaremos tomando como base o texto *O Judaísmo na Música* (1850), o enredo d'*Os Mestres Cantores de Nuremberg* (1868) e o texto *Heroísmo e Cristandade* (1881).

Anunciando que não discorrerá sobre o judaísmo nas searas religiosa e política, Wagner afirma que *O Judaísmo na Música*, ao ocupar-se exclusivamente da arte, se constituirá como uma exposição organizada de uma realidade existente, sem trazer nenhuma novidade criada pela imaginação. Convém notar que a “realidade existente” era, na verdade, a visão que Wagner tinha da realidade, pelo prisma antissemita.

Para o compositor, o fato de que os judeus adotem os idiomas utilizados nos países em que se encontrem vivendo tem como resultado a impossibilidade de que eles expressem discursivamente seus sentimentos e ideias, por não terem uma linguagem “própria”, mas sempre alguma que seja “adotada”; não podendo exprimir por meio da fala os sentimentos, conseqüentemente também não poderiam fazê-lo por meio do canto. Apesar disso, existem compositores judeus e Wagner busca dar uma explicação para este fato, o que faz conectando-o à prosperidade econômica dos judeus, a qual lhes abriu as portas para tornarem-se cultos, uma vez que a cultura moderna seria um artigo de comércio de luxo. O ingresso dos judeus no mundo da composição teria se dado porque “a possibilidade de falar sem dizer nada de verdadeiro atualmente não é oferecida por nenhuma arte em tão próspera abundância quanto

pela música” (tradução nossa).<sup>271</sup> Ampliando a crítica de que os judeus não conseguiriam expressar seus sentimentos, Wagner afirma que eles não sentem nenhuma paixão verdadeira e, assim, sua música é apenas uma tagarelice que exerce pouca atração sobre os ouvidos.

Essas composições musicais causariam no ouvinte o mesmo estranhamento, por exemplo, do que se um poema de Goethe fosse “recitado no jargão judeu”:

Como neste jargão, com estranha inexpressividade palavras e construções se mesclam, assim também o músico judeu confusamente enreda as diferentes formas e estilos de todos os mestres e tempos. Junto umas às outras, encontramos no mais colorido caos as peculiaridades formais de todas as escolas acumuladas (tradução nossa).<sup>272</sup>

Para Wagner, nem a mais fina educação unida ao talento poderia levar um judeu a compor de forma tão competente quanto um não judeu. Ele fala sobre Felix Mendelssohn, afirmando que seu dom para a composição não era grande o bastante para que sua música pudesse exprimir os sentimentos mais íntimos e profundos do homem. O sucesso da música dos judeus seria devido apenas ao fato de que o público alemão há muito tempo já deixara de ser exigente. Além da crítica dirigida a Mendelssohn, que é nomeado, há ainda o ataque ao compositor alemão judeu Jakob Meyerbeer,<sup>273</sup> embora seu nome não apareça no texto. Sobre a antipatia de Wagner por este compositor há algumas informações de outras fontes a acrescentar. A relação entre Wagner e Meyerbeer aparentemente passou por períodos pacíficos, em épocas nas quais Meyerbeer esteve trabalhando para agendar récitas de obras de Wagner pela Europa. Em seu *Esboço Autobiográfico*, Wagner conta que Meyerbeer o ajudou a encaminhar récitas de *Das Liebesverbot* no Théâtre de la Renaissance, em Paris, em 1839. O teatro, porém, faliu antes que as apresentações ocorressem. No ano seguinte, outra tentativa de Meyerbeer em ajudá-lo mostrou-se infrutífera. Apesar destes fracassos, estes acontecimentos não são a fonte única na formação da repulsa nutrida por Wagner, uma vez que, em carta a Liszt em 18 de Abril de 1851,<sup>274</sup> ele não os reputa como um fator que torne pior seu

---

<sup>271</sup> WAGNER, 1872b, p. 95.

„Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik“.

<sup>272</sup> Ibid., p. 99.

„Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Constructionen durcheinandergeworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stylarten aller Meister und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigenthümlichkeiten aller Schulen angehäuft“.

<sup>273</sup> Jakob Liebmann Meyerbeer (1791 – 1864), alemão, foi criança prodígio ao piano. Maestro e compositor, fixou residência em Paris e dominou a ópera francesa durante muitos anos. Entre suas composições estão: A filha de Jefté, Romilda e Constanza, Semiramides Reconosciuta, Roberto, o Diabo, O profeta e A africana.

<sup>274</sup> Um trecho desta carta constitui a nota 5 da tradução espanhola, **El Judaísmo en la Música**. Disponível em:

sentimento em relação ao compositor judeu, o qual lhe é pura e simplesmente “antipático para além de toda expressão” (tradução nossa).

A motivação da antipatia seria mais ampla do que o insucesso nas tentativas de ajuda, segundo William Weber, que a insere no contexto das reformas que Wagner almejava empreender na música, “uma vez que ele via nas obras de Meyerbeer o exemplo completo de tudo aquilo que ele julgava degenerado em ópera”.<sup>275</sup> E retornando à já citada carta enviada pelo compositor a Liszt, essa afirmação é corroborada: “eu não posso existir, pensar e sentir como artista perante meus olhos e os olhos de meus amigos sem me dizer e repetir bem alto que Meyerbeer é o antípoda de minha natureza” (tradução nossa). O estilo musical do compositor judeu durante muitos anos lhe garantiu grande sucesso em Paris, inclusive na época em que Wagner viveu na cidade, atravessando grandes dificuldades. Juntam-se a repulsa ao estilo musical e a lembrança de tempos que o compositor definiu para Liszt como os mais obscuros de sua vida, sendo que a crescente aversão de Wagner à França chegou a tal ponto que, em foi com mórbida felicidade<sup>276</sup> que ele recebeu a notícia do irromper da guerra franco-prussiana, como testemunha uma sátira de sua autoria (chamada *Eine Kapitulation*) a partir de Aristófanes e Offenbach na qual ele ironiza a situação de seu cunhado, o primeiro-ministro de Napoleão III, Émile Ollivier, que estava prestes a se render às forças lideradas pela Prússia.

Na equação do antissemitismo, de fatores tão diversos, ainda há um queixume adicional de Wagner: dezoito anos após a primeira edição d’*O Judaísmo na Música*, o texto recebeu um complemento chamado *Esclarecimentos acerca de “O Judaísmo na Música”*,<sup>277</sup> no qual acusa o judaísmo de se enraizar entre os alemães por meio da exploração das fraquezas da organização de sua sociedade e ressentir-se de uma “agitação judia” contra ele que seria responsável por impossibilitar empreendimentos que tornariam suas obras mais influentes sobre os costumes artísticos da época. Ao longo do texto, permeado por reclamações, não há, entretanto, o relato de nenhum acontecimento singular que ilustre as acusações e demonstre a procedência das incriminações.

Os *Esclarecimentos* estão temporalmente próximos a uma reedição d’*O Judaísmo na Música*, que ocorreu por ocasião da estreia do drama musical *Os Mestres Cantores de*

---

<<http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/474-el-judaismo-en-la-musica>>. Acesso em: 11 Nov. 2014.

<sup>275</sup> WEBER apud MILLINGTON, 1995, p. 176.

<sup>276</sup> MILLINGTON, 1995, p. 158.

<sup>277</sup> A edição aqui utilizada é a tradução espanhola, **Aclaraciones sobre “El Judaísmo en la Música”**. Disponível em:

<<http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/455-aclaraciones-sobre-el-judaismo-en-la-musica>>. Acesso em: 11 Nov. 2014.

*Nuremberg*, que estreou em 1868. Os protagonistas são um grupo de cantores que possui um complicado conjunto de regras para a composição e a execução de canções, e o episódio narrado na obra wagneriana é um concurso de canto que teria como prêmio a entrega da mão de uma bela donzela ao vencedor. No momento, o que mais nos interessa é o personagem Sixtus Beckmesser, por meio do qual se dá a exposição do antissemitismo de Wagner, pela caracterização que se assemelha àquela que o compositor faz do judeu em seu texto antissemita *O Judaísmo na Música*: Beckmesser é inábil tanto na composição como na execução de canções, incapaz de ajustar a combinação entre música e palavra, não consegue escrever uma canção de amor para concurso. Também é incompetente na execução: ele se apodera da composição de outro cantor, mas sua apresentação é um fiasco.

Acrescente-se que, segundo Barry Millington, que publicou um texto intitulado “Nuremberg Trial: Is there Anti-semitism in *Die Meistersinger*?” no *Cambridge Opera Journal*, há paralelos entre a ópera e o conto arquetípico do antissemitismo *Der Juden im Dorn* (O judeu no espinheiro), dos Irmãos Grimm. Um exemplo é a cena na qual Beckmesser arranha uma lousa com giz, interrompendo o canto do personagem Walther, que se exaspera e fala em um inverno invejoso que fica atrás de uma moita à espreita. Para descrever o “inverno”, Richard Wagner utiliza o trocadilho “Grimm-bewehrt”, que significa tanto “armado de raiva” como “autenticado por Grimm”,<sup>278</sup> um fato que não se apresenta como mera coincidência quando levado em consideração o ideário wagneriano, onde há a afirmação de que “devemos designar o período histórico do judaísmo dentro da música moderna como o da esterilidade completa e do equilíbrio quebrado”.<sup>279</sup>

Finalmente, ainda há o empenho demonstrado por Wagner na argumentação sob a qual ele tenta conciliar seu antissemitismo e sua fé em Jesus, no texto *Heroísmo e Cristandade* (*Heldentum und Christentum*). Nele, o compositor afirma que a humanidade está degenerada, apontando duas causas para esta condição: a inclusão da carne em seus hábitos alimentares e a miscigenação, por meio da qual o sangue das raças mais nobres foi maculado. A redenção da humanidade somente poderia se dar por meio do sangue de Jesus, que purificaria os homens. Wagner diz que Jesus não era judeu, justificando sua afirmação com o argumento de que o mais perfeito dos homens que já habitou a Terra não poderia estar vinculado a uma raça específica.

---

<sup>278</sup> MILLINGTON, 1995, p. 352. A referência completa do texto mencionado anteriormente é: MILLINGTON, Barry. Nuremberg Trial: Is there Anti-semitism in *Die Meistersinger*? **Cambridge Opera Journal**, Vol. 3, No. 3, Nov. 1991, p. 247-260.

<sup>279</sup> WAGNER, **Aclaraciones sobre “El judaísmo en la Música”**.

A magnificência daquele nascimento, limpando seu sangue de todas as máculas, não poderia vir no interesse de uma raça preferida, por mais nobre que ela fosse. Disso vem a sublime unidade da pura religião cristã, ao passo que, por exemplo, a religião bramânica, porque foi o emprego do conhecimento do mundo para a fortificação da supremacia de uma raça preferida, perdeu-se pela artificialidade no excesso do completo absurdo (tradução nossa).<sup>280</sup>

Tomada isoladamente, esta nota poderia levar à apressada conclusão de que, para Wagner, a renúncia ao judaísmo enquanto religião e a conversão ao cristianismo levariam os judeus a uma condição na qual eles deixariam de ser alvo de preconceito, uma vez que a motivação do antissemitismo do compositor é mais ampla. No entanto, se a somarmos a outras fontes, como, por exemplo, o texto *O que é Alemão?* – onde o compositor se dirige aos judeus afirmando que eles não conseguem compreender os alemães porque estes trabalham sem ter em vista a glória ou o lucro, e sim a nação<sup>281</sup> – evidencia-se que o antissemitismo de Wagner extrapola o âmbito religioso. Ademais, gostaria de notar que na citação acima o compositor ataca o bramanismo por manter determinada raça em posição mais elevada. Porém, considerando conteúdo total do texto, Wagner está somente criticando o fato de que a separação dos homens em categorias seja feita internamente à doutrina religiosa, mas o compositor não nega a ideia de que haja uma diferença hierárquica entre raças – da qual inclusive virá sua condenação da miscigenação.

### **Os vínculos de Wagner na política**

O antissemitismo de Wagner, apesar de suas reclamações acerca de Meyerbeer, foi uma posição por ele adotada que extrapola os interesses de sua carreira artística, como se evidencia pelos dados acima expostos. Há, ainda, outros posicionamentos que reúnem a preocupações diversas, como no caso de suas posições políticas. Se constitui uma perspectiva demasiado simplista descrever Wagner como um indivíduo egoísta que somente manteve alianças políticas em nome de seus interesses pessoais, tampouco ele era um homem ingênuo. Deste modo, adotamos uma perspectiva mais elástica, que englobe a existência de suas posições políticas com base pessoal e profissional, bem como seu gosto por certas companhias, havendo algumas imbricações entre os diversos aspectos de sua relação com a

---

<sup>280</sup> WAGNER, 1898b, p. 360.

„Das in jener wundervollen Geburt konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes. Hieraus fließt dann die erhabene Einfachheit der reinen christlichen Religion, wogegen z. B. die brahmanische, weil sie die Anwendung der Erkenntniss der Welt auf die Befestigung der Herrschaft einer bevorzugten Race war, sich durch Künstlichkeit bis in das Übermass des ganz Absurden verlor“.

<sup>281</sup> Idem, 1895, p. 159.



política.

Mais acentuados do que seus ideais políticos – e, por vezes, orientando-os – eram os ideais artísticos de Richard Wagner. O sem precedentes *Festival de Bayreuth*, realizado em um teatro que não encontrava comparativos na Alemanha de então, é o grande exemplo de seu idealismo e de sua luta para concretizar seus planos. No entendimento do compositor, relativamente à sua almejada reforma na ópera, era necessário que a arte mudasse e, conjuntamente, a nação. No sentido desta sobreposição de assuntos, há uma declaração importante do compositor a seu amigo Constantin Frantz<sup>282</sup> em 19 de março de 1866: “meu próprio ideal artístico depende da salvação da Alemanha, sem a grandeza da Alemanha, minha arte seria apenas um sonho”<sup>283</sup> – o Sacro Império Romano-Germânico fora dissolvido em 1806 e a Alemanha somente iria se unificar como um Estado-nação, 65 anos depois, em 1871. Wagner foi empregado pelo rei Frederico Augusto II da Saxônia no início dos anos 1840; entretanto, essa relação é ofuscada pela aliança que se formaria duas décadas depois, quando o compositor recebeu a já citada anistia do rei Ludwig II da Baviera. Não faremos aqui especulações no sentido da ideia de que a motivação financeira fosse a *única* subjacente à aproximação de Wagner em relação ao monarca, porém, ao mesmo tempo não nos é possível negar a importância da proximidade com um rei tão apaixonado por arte e a necessidade de lhe conquistar a confiança para angariar os valores destinados à concretização de ideais artísticos em uma época em que não existia ainda lei alemã para direitos autorais (a qual surgiu apenas em 1870) e em que os compositores não recebiam proporcionalmente aos lucros advindos das récitas e edições de partituras, mas, em geral, somente um cachê fixo. Quanto à fama de pródigo que cerca a figura de Wagner, o estudioso Barry Millington, organizador da obra *Wagner, um Compêndio*, afirma que não passa de um engano a ideia de que o compositor esbanjasse dinheiro para manter um elevado padrão de vida:

Já disseram mais absurdos a respeito desse tópico do que praticamente qualquer outro relacionado a Wagner. A imagem convencional, difundida à exaustão, é de um parasita inescrupuloso, explorador, aborrecendo constantemente amigos, patronos e editores com pedidos de empréstimos, com os quais sustentava uma vida de luxo. Essa visão mostra uma falta extraordinária de imaginação, bem como uma falta de compreensão da situação histórica.<sup>284</sup>

O *Festival de Bayreuth* consumiu uma fortuna proveniente tanto dos cofres públicos

<sup>282</sup> Constantin Gustav Adolph Frantz (1817 – 1891), alemão, foi um teórico político. Em 1879, expôs o princípio do federalismo em *Der Föderalismus*, cuja leitura foi recomendada ao rei Ludwig II por Wagner.

<sup>283</sup> WAGNER apud HOLLINRAKE, Roger. **Posições Sociais e políticas**. In: MILLINGTON, 1995, p. 158.

<sup>284</sup> MILLINGTON, 1995, p. 125.

quanto privados e os espectadores que desfrutaram das récitas com certeza não foram aqueles que se esperaria pela leitura de *Arte e Revolução*, onde o compositor afirmou o direito que todos os homens deveriam ter de acessar os espetáculos teatrais independentemente do pagamento de ingressos. Isso não deve significar que Wagner tenha pura e simplesmente “traído” seu ideal de outrora; o que é mais provável é que, inicialmente, o compositor não tenha conseguido prever a dimensão verdadeira das dificuldades financeiras para a concretização de seus planos. Em textos de diferentes momentos de sua carreira ele condenou os artistas que sujeitavam sua produção às exigências dos teatros para que elas fossem executadas, bem como o trabalho artístico que se voltava para o lucro, lamentando-se em 1860 por ter de aceitar más execuções de suas obras para poder sobreviver:

A tragédia para mim reside no fato de que meus mais queridos empreendimentos têm de servir ao propósito de me prover com os meios de vida. Neste ponto todos os meus amigos, protetores e admiradores ainda sofrem de uma cegueira que me enche de desesperança e amargura... Como você pensa que eu me sinto quando eu olho para um mundo para o qual eu poderia ser tanto, e então olho para mim mesmo e vejo como a existência se tornou simplesmente impossível para mim? Acredite que ninguém pode penetrar nas profundezas da amargura que um homem como eu sente; que não há ajuda possível para o mundo em sua cegueira estúpida – este mundo que abre seus olhos apenas quando o tesouro está perdido – acredite em mim, eu sei disso (tradução nossa).<sup>285</sup>

À parte da forte impressão causada pela retórica do compositor, é sabido que esta época de sua vida (em Paris) foi permeada por dificuldades financeiras. Sobre sua situação posterior, após retornar à Alemanha sob a proteção de Ludwig II, houve uma dupla melhora: em relação às possibilidades de promover execuções de suas obras a seu contento e quanto a suas condições de subsistência. O assunto é especialmente notável na época de sua amizade com Ludwig II, uma vez que os constantes pedidos de financiamento feitos pelo compositor e as quantias que o rei acabou cedendo foram um grave problema adicional para um monarca que viveu um reinado difícil. No entanto, de acordo com Roger Hollinrake<sup>286</sup> não se pode afirmar que Wagner sempre tenha colocado seus interesses à frente, agido de modo cegamente egoísta. O compositor utilizou certo “talento diplomático” para intervir quando

<sup>285</sup> WAGNER apud CHAMBERLAIN, 1900, p. 74.

“The tragedy for me lies in the fact that my mostdaring enterprises have to serve the purpose of providing me with the means of living. On this point all my friends, protectors and admirers still suffer from a blindness which fills me with despair and bitterness . . . how do you suppose that I feel when I look at a world to which I could be so much, and then at myself, and see how existence is made simply impossible to me? Believe me that no one can penetrate the depths of bitterness which a man like myself feels ; that there is no help possible for the world in its stupid blindness—this world which only opens its eyes when the treasure is lost—believe me that I know it”.

<sup>286</sup> HOLLINRAKE apud MILLINGTON, 1995, p. 158.

Ludwig II cogitou abdicar o trono, em maio de 1866, o que foi necessário para a sobrevivência da Casa de Wittelsbach<sup>287</sup> aos acontecimentos decorrentes da Guerra Austro-Prussiana.<sup>288</sup>

Apesar desta influência que o compositor conseguia exercer sobre Ludwig, a amizade foi conturbada e os atritos se iniciaram ainda naquela década, sendo exemplos as discordâncias entre o rei e o compositor quanto à forma como os dramas deveriam ser montados e apresentados: quais cantores assumiriam os papéis, como seriam os figurinos, onde as récitas realizar-se-iam; sobrevieram também as contendas envolvendo o *Festival de Bayreuth*, que incluíam a escolha mesma da cidade onde o teatro deveria ser construído e o custeio das despesas – houve hesitações de Ludwig tanto em liberar o dinheiro para as obras quanto para as dívidas que restaram após as apresentações, o que irritou o compositor.

O afastamento do monarca levou Wagner a travar relações com o Kaiser Guilherme I e com o chanceler de ferro, Otto von Bismarck (tão detestado por Nietzsche, como visto). Não houve nestas relações a mesma proximidade que houve com Ludwig II, talvez nem sendo cabível falar em amizades, e sim somente em alianças com algumas trocas de agrados – e várias frustrações para Wagner. Em janeiro de 1871, por ocasião da coroação de Guilherme I, o compositor lhe dedicou com os comemorativos e xenófobos versos de *Ao exército alemão diante de Paris (An das deutsche Heer vor Paris)*: “O governante chama: as armas de toda uma nação o atendem” (tradução nossa)<sup>289</sup> e regeu em sua presença a *Kaisermarsch*. Poucos meses depois, Bismarck o receberia pessoalmente em Berlim. Porém, nenhum dos relacionamentos duraria, uma vez que a defesa da causa nacionalista não foi motivo suficiente para a manutenção dos vínculos após ter ficado patente que nem Guilherme I nem Bismarck conferiam à arte wagneriana a atenção almejada por seu criador: o compositor se enfureceu por não receber do Chanceler resposta ao pedido de financiamento para o *Festival* e ressentiu-se pela falta de diplomacia do imperador, que visitou Bayreuth, porém foi embora antes de assistir todas as partes da *Tetralogia do Anel*. Em 1875, mais uma vez se exasperou ao ter cancelada uma verba que lhe fora concedida pelo Kaiser. Logo Bismarck seria chamado pelo compositor de “agitador animalesco”<sup>290</sup> e seu nome seria proibido na casa de espetáculos. Até

<sup>287</sup> *Haus von Wittelsbach*, dinastia pertencente à Bavária. Foi soberana entre os anos 1323 e 1918.

<sup>288</sup> Travada entre o Império Austríaco e o Reino da Prússia entre 14 de Junho e 23 de Agosto de 1866. Derrotada a Áustria, o resultado foi o domínio prussiano sobre a atual Alemanha. Seu final foi marcado pela assinatura do Tratado de Praga, que trouxe determinações como a anexação de territórios ao Reino da Prússia e a dissolução da associação política conhecida como Confederação Alemã (*Deustcher Bund*).

<sup>289</sup> WAGNER, R. **An das deutsche Heer vor Paris**.

Disponível em: <<http://users.utu.fi/hansalmi/texts/andasdeu.html>>.

„Es ruft der Heer: und ihn versteht ein ganzes Volk in Waffen“.

<sup>290</sup> MILLINGTON, 1995, p. 159.

o amigo do compositor, Constantin Frantz, interveio, publicando, em 1878, um ataque a Otto no *Bayreuther Blätter*.

Para Wagner, a articulação entre a política e a arte, embora perpassada por momentos de satisfação, se apresentou conflituosa desde a década de 1840 até os anos 1880. Em *Arte e Revolução*, de 1849, ele se queixou da função que os teatros tinham para o Estado: distrair o povo, desviar a atenção da “classe sem pão” de sua vida marcada por necessidades insatisfeitas. Neste sentido, o exemplo utilizado pelo compositor é o suporte financeiro dado em Paris para evitar a falência de teatros após a Revolução de Fevereiro de 1848, que levou dezenas de milhares de pessoas a tomarem as ruas de Paris. O subsídio para a manutenção das atividades artísticas seria, no fundo, o preço a pagar pela manutenção do *status quo* da sociedade, residindo o interesse do Estado nos palcos apenas na medida em que a arte pudesse auxiliar na perpetuação da ordem social sob a divisão de classes.<sup>291</sup> Outro protesto se encontra em *Arte e Política Alemãs*, de 1867, onde o compositor reproduz o poema *A Musa Alemã (Die deutsche Muse)* de Friedrich Schiller, no qual são citados os reis alemães Augusto e Frederico, como poderosas figuras cujas graças não foram obtidas pela arte alemã, que apenas recebeu deles o desprezo. Apesar de tal desdém dos monarcas, afirma o poeta, os alemães têm orgulho de si e mérito próprio. Uma década depois, Wagner publicou um texto com o projeto de uma escola de música em Bayreuth, onde estudariam músicos que, a partir do terceiro ano de aulas, participariam das récitas dos dramas wagnerianos (encontra-se o texto sob a denominação *Entwurf: veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines*). A frustração deste plano levou o compositor a imprimir suas reclamações em um texto para a primeira edição das *Bayreuther Blätter* afirmando o insucesso da execução

meu plano para a formação de uma cooperativa de artistas lírico-dramáticos completa, a qual deveria garantir a contínua manutenção de um peculiar estilo artístico inteiramente nosso [...] Os que sabem graças a quais sacrifícios penosos obtive outrora alguns resultados sabem que estou acostumado a não ter um milagre cultural do governo alemão para me ajudar; por isso eu aprendi a contentar meu coração na ardente simpatia de amigos que me compreendem, ainda que eles sejam impotentes (tradução nossa).<sup>292</sup>

Diante dos problemas advindos das muitas respostas negativas aos pedidos de

<sup>291</sup> WAGNER, 1892, p. 46.

<sup>292</sup> Idem, 1898b, p. 27-28.

„mein vorgelegter Plan zur Ausbildung einer vollkommen musikalisch-dramatischen Künstlergenossenschaft, welche die andauernde Pflege eines uns Deutschen durchaus eigentümlichen Kunststiles gewährleisten sollte, [...] Wer die schweren Mühen kennt, mit welchen ich das bisher von mir Erreichte zu stande brachte, weiss, dass ich gewöhnt bin, ohne deutsch-staatliche Kulturwunder mir zu helfen; wogegen ich getroffen Herzens an der warmen Theilnahme verständiger, wenn auch machtloser Freunde mich zu genügen gelernt habe“.

financiamento estatal (sendo que mesmo as vultosas concessões precisaram ser complementadas por apoio de particulares), o compositor exibiu sem nenhum pudor o ressentimento por precisar sustar a execução de certos planos.

Podemos encontrar em sua vida diversas situações nas quais Wagner demonstrou sim uma sincera adesão ao nacionalismo e expressou claramente seu engajamento na formação de uma cultura alemã, uma identidade nacional, havendo exemplos em sua arte (como na exaltação do espírito germânico nos enredos d'*Os Mestres Cantores de Nuremberg* e na *Tetralogia do Anel*), em seus textos (p. ex. *Arte e Revolução, Estado e Religião, Arte e Política Alemãs, O que é alemão?, Ao exército alemão diante de Paris, Uma Capitulação*) e em suas ações (da fabricação de granadas na juventude revolucionária às relações com nomes importantes da política alemã nas décadas subsequentes). Entretanto, sua carreira o levou a tomar a causa nacionalista de modo peculiar, acarretando seu rompimento com o Segundo Reich por falta de apoio ao *Festival de Bayreuth*. Assim, o desejo por uma Alemanha forte e unificada foi colocado em plano secundário, acontecimento ilustrado por um gesto de Wagner, em 1881, perante Bismarck após uma récita de *Crepúsculo dos Deuses*: o compositor deixou o palco durante os calorosos aplausos, para afrontar o Chanceler que se encontrava na plateia. Segundo a afirmação de Barry Millington<sup>293</sup> sobre o assunto,

é possível dizer, portanto, que apesar de toda sua incessante preocupação com a identidade nacional alemã e com a identidade da arte alemã, Wagner não aderiu aos “Deushtümmler”<sup>294</sup> e a seu culto popular da supremacia nacional; e nem, *pace* Nietzsche, geralmente bem informado em suas afirmações, ele “condescendeu” com Bismarck na fase final.<sup>295</sup>

A atitude de Wagner teve como consequência o temporário ostracismo do *Festival*. Contudo, neste ponto de sua vida, já na década de 1880, o compositor tinha a forte convicção de que sua reputação como artista e a importância de sua produção musical eram sólidas o suficiente para que ele não precisasse se curvar ao Reich. E mesmo se voltarmos duas décadas vemos anunciada sua postura de priorização da arte: em 1864, na época em que Wagner era amigo de Ludwig II, ele escreveu *Estado e Religião*, cujo conteúdo é composto majoritariamente pelos assuntos enunciados em seu título e foi concebido como uma forma de enaltecer o rei. Bem ao final, o texto traz a arte como a única fonte de fantasia para o rei, cuja

<sup>293</sup> MILLINGTON, 1995, p. 159.

<sup>294</sup> “Deushtümmler” designa aqueles que enfatizam o espírito alemão de forma exagerada (nota nossa).

<sup>295</sup> A “condescendência” de Wagner em relação ao Reich é alegada por Nietzsche em *Ecce Homo*, “Por que sou tão inteligente” § 5: “o que eu jamais perdoei em Wagner? O fato de ter **condescendido** com os alemães... o fato de ter descido à condição de alemão imperial... Até onde a Alemanha alcança, ela **deteriora** a cultura...” (nota nossa).

vida, como dito anteriormente, é uma tragédia. Contudo, especialmente no último parágrafo, o que Wagner faz é desviar-se das temáticas política e religiosa para declarar seu amor:

Assim, foi possível para mim, a partir desta grave excursão nas mais importantes áreas da seriedade da vida, sem me perder ou ser hipócrita, retornar à minha amada arte. Irá meu amigo em simpatia a mim me entender quando eu confessar que por esse caminho eu primeiramente recuperei a plena consciência de sua serenidade? (tradução nossa).<sup>296</sup>

Deste modo, concluímos que Wagner se manteria fiel tão somente a uma política na qual sua arte lhe parecesse devidamente valorizada, negando conviência a uma situação em que não lhe fosse conferido o apoio que ele acreditava necessário e merecido para a consecução de seus projetos. Aparentemente, o compositor não tinha objeções ao entrelaçamento entre sua música e os interesses do Estado, contanto que a contrapartida estatal estivesse à altura de suas exigências – o que, por fim, não foi plenamente efetivado por nenhuma autoridade com a qual Wagner travou relações.

### **A relação entre Estado e cultura para Nietzsche**

Ao longo da exposição sobre a temática política relativamente a Richard Wagner, vimos diferentes ligações que ele estabeleceu entre a arte e o Estado (palavra aqui utilizada em sentido amplo, indicando tanto a nação como seu governo). Na juventude, as críticas de Wagner à arte de seu tempo se juntavam a suas objeções à sociedade e à política de então, quando o compositor almejava uma ordem social na qual a política não limitasse as expressões artísticas e o povo se desligasse das frivolidades próprias da época – algo que, penso, se refletia em especial quanto ao público dos teatros. Conforme se passaram os anos, vê-se que o compositor abre cada vez mais espaço para a atuação do Estado relativamente ao cenário artístico, exigindo especialmente que ele opere como financiador de suas realizações artísticas. Essa obrigação que ele deseja impor ao Estado não esgota sua ligação com a política, sendo nosso entendimento o de que Wagner também sustentasse algumas posições à parte deste interesse. Assim, sua adesão ao nacionalismo se mostra sincera, mesmo que tenha

---

<sup>296</sup> WAGNER, 1898a, p. 37.

„So ward es mir denn möglich, auch von diesem ernsten Ausgange in die wichtigsten Gebiete des Lebensernstes, ohne mich zu verlieren und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunst zurückzukehren. Wird mein Freund mich teilnahmsvoll verstehen, wenn ich bekenne, auf diesem Wege erst das volle Bewusstsein ihrer Heiterkeit wiedergewonnen zu haben?“

sido colocada em plano secundário em relação à sua arte, ocasionando seu rompimento com o segundo *Reich*.

Cabe agora falarmos sobre a relação entre cultura e Estado a partir do ideário nietzschiano. Os escritos do filósofo que tratam de política são perpassados por momentos de interpretação pessoal dos acontecimentos, não guardando fidelidade rigorosa com os fatos e a história – por exemplo, o ideal da Europa transnacional e unificada é, quanto à sua geografia, “inteiramente fantástica, a ponto de, partindo da França, incluir a Rússia e os países americanos e praticamente excluir a Inglaterra”, diz Giacoia Jr.<sup>297</sup> Esta característica não desqualifica as ideias de Nietzsche, mas apenas impõe um cuidado a ser observado em seu estudo. Com efeito, as considerações do filósofo sobre a relação entre Estado e cultura não devem ser lidas como propostas para o encaminhamento do governo alemão, e sim como um retrato dos cenários políticos que eram por ele julgados como mais ou menos propícios para o florescimento das expressões artísticas.

Na exposição sobre a hipótese que Nietzsche levanta para a origem do Estado, por meio da ação impositiva dos mais fortes sobre os mais fracos, este acontecimento foi comparado à criação da má consciência no homem. A internalização forçada dos instintos mais bestiais do homem seria uma fonte de constante sofrimento e isso explicaria o prazer do indivíduo em fazer outro sofrer, descarregando nele sua crueldade. Porém, ao mesmo tempo em que o Estado é uma espécie de má consciência que cerceia certos tipos de ação humana, ele traz o benefício de permitir que a convivência social entre os indivíduos extrapole o âmbito mais restrito da família, ampliando-se para a formação da sociedade, o que permitiu desenvolvimento da arte (conforme trecho citado das páginas 48-49 d’*O Estado Grego*). O ponto de equilíbrio entre os aspectos “maléfico” e “benéfico” do Estado é encontrado por Nietzsche na Grécia Antiga, onde os homens se envolviam periodicamente em guerras, tendo assim a oportunidade de agir violentamente, experimentando momentos de alívio da carga de crueldade acumulada.

Este mesmo contexto histórico é tomado como exemplar para o filósofo por causa da relação que nele estaria estabelecida entre o Estado e a cultura: aquele se ordenava de forma a garantir as condições de existência plena desta. Por causa da possibilidade mesma de que os instintos bestiais se manifestassem nas guerras, nos períodos situados entre elas os homens direcionavam livremente suas forças para a produção e a apreciação da arte. Com o adjetivo “livre” indica-se que a produção e a apreciação da arte então não eram meios para uma fuga

---

<sup>297</sup> GIACOIA, JR., Oswaldo. Crítica da moral como política em Nietzsche. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/artigo/crimornt.htm>>.

da realidade incômoda, para esquecer as mazelas cotidianas – como o será na modernidade, segundo o filósofo –, pois o Estado Grego, afinal, não operaria a supressão forçada dos instintos cruéis nos homens, mas apenas sua canalização, promovendo-se os momentos de descarga. Ademais, a sociedade grega era escravocrata, não nos esqueçamos. Logo, havia um grupo de homens que realizavam as atividades laborais para que outro grupo pudesse se ocupar com assuntos diversos, dentre os quais a arte. Entretanto, se na Grécia Antiga a escravidão é vista por Nietzsche como dotada de um caráter positivo para a cultura, quando ele avalia a sociedade moderna, este termo aparece no polo oposto. Ainda no prefácio *O Estado Grego*, quando o filósofo se refere ao século XIX, o trabalho é reputado como a escravidão da modernidade, sendo nosso entendimento que Nietzsche o entende nefasto para a cultura não tanto por causa da classe de homens que trabalham exaustivamente, mas por causa das finalidades perseguidas pelos homens que compõem a classe abastada. Na Modernidade, a classe trabalhadora serve como meio para que os mais poderosos possam perseguir o objetivo do enriquecimento incessante, assim, tem-se um Estado organizado em prol do lucro, porquanto justamente os homens que poderiam dispor de seu tempo para a atividade artística empenham-se em obter constante incremento financeiro.

Outro grande entrave para o desenvolvimento cultural de um Estado na Modernidade, indo em direção contrária a seu papel nos tempos antigos, é a guerra. A exemplo da escravidão, há um “desvio de finalidade” da guerra nos tempos modernos, pois antes de ser um meio de extravasamento instintivos dos indivíduos, no século XIX a guerra é um acontecimento no qual os homens são sacrificados pelo Estado para que este aumente seu poder entre as nações. Em *Humano, demasiado humano I*, o filósofo reafirma a importância que a guerra tem para os homens, os quais inclusive buscam substitutos para o guerrear quando não o praticam: exemplo são os ingleses, que sob a justificativa de “objetivos científicos”, empreendem “perigosas viagens de descobrimentos, circunavegações e escaladas de montanhas” (§ 477).<sup>298</sup> E continua:

Ainda se descobrirão muitos desses substitutos da guerra, mas talvez se compreenda cada vez mais, graças a eles, que uma humanidade altamente cultivada e por isso necessariamente exausta, como a dos europeus atuais, não apenas precisa de guerras, mas das maiores e mais terríveis guerras – ou seja, de temporárias recaídas na barbárie.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 235.

<sup>299</sup> Ibid., p. 235-236.



A efetivação da guerra, por si, não satisfaz a necessidade “humana” de guerrear, posto que não seja apenas o ato, mas a motivação que move o indivíduo. Por isso é possível atingir certa satisfação com ações “substitutas” e por isso também a guerra promovida pelo Estado moderno não traz aos homens os benefícios da guerra tal como Nietzsche afirma ser aquela praticada na Grécia Antiga. Na Modernidade, a guerra é somente um grande dispêndio financeiro e – o mais terrível – espiritual, e o Estado é para os homens uma fonte de fadiga, pois exerce sua força sobre os indivíduos, impondo-lhes uma atividade guerreira que não é inspirada pelos motivos verificados na antiguidade grega, mas sim pela ambição de incrementar seus domínios políticos. Na persecução deste objetivo, são sacrificados especialmente os homens intelectualmente mais elevados:

A maior desvantagem dos exércitos nacionais, agora tão enaltecidos, está no desperdício de homens superiormente civilizados, que existem apenas graças ao favor de muitas circunstâncias – deveríamos ser parcimoniosos e temerosos com eles, pois são necessários enormes lapsos de tempo, a fim de criar as condições fortuitas para a geração de cérebros tão delicadamente organizados! Mas assim como os gregos se banharam no sangue grego, também os europeus de hoje derramaram o sangue europeu: e os superiormente educados são aqueles sacrificados em proporção maior, aqueles que garantiriam uma posteridade boa e abundante; pois, na batalha, eles ficam à frente, como comandantes.<sup>300</sup>

Uma das causas deste cenário no qual os exércitos arrebanham inclusive grandes mentes, é a força do Estado que seduz ou obriga os homens a trabalharem por seus interesses, prejudicando a cultura tanto por não proporcionar um ambiente fértil para seu florescimento como por ceifar vidas de homens brilhantes. Porém, Nietzsche não demonstra ver seus contemporâneos como indivíduos completamente isentos de culpa por esta situação; ao contrário: com o passar do tempo, o filósofo torna mais pesadas as investidas contra os alemães de sua época. Em *Aurora* § 179, ele mostra seu inconformismo com o fato de que os assuntos relativos ao Estado não ocupem apenas os “cérebros menores”, como também os mais inteligentes, que “não deveriam estar a serviço de semelhante oficina”.<sup>301</sup> Sobre a arte que é dirigida aos “atormentados homens do presente”, diz: “um quadro de beatitude, elevação e alheamento do mundo, junto à imagem de sua própria desolação: de maneira que possam esquecer e respirar, talvez extraído do esquecimento um estímulo à fuga e ao regresso” (§ 191).<sup>302</sup> Quando chega o final da década, o povo alemão visto por Nietzsche como exaurido de suas forças por causa da dedicação ao Estado:

---

<sup>300</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 216.

<sup>301</sup> Idem, 2004, p. 129.

<sup>302</sup> Ibid., p. 135.

Ninguém, afinal, pode despende mais do que aquilo que tem – isso vale para indivíduos, isso vale para povos. Se a pessoa se dedica ao poder, grande política, economia, comércio mundial, parlamentarismo, interesses militares – se despende para *esse* lado o *quantum* de entendimento, seriedade, vontade, auto-superação que é, então, ele faltará do outro.<sup>303</sup>

Como consequência, o Estado moderno é colocado pelo filósofo como antagonista da cultura, não havendo nele terreno para a cultura, pois na Alemanha sob o *Reich* não há mais nenhum espírito relevante, os alemães já não contam mais no âmbito cultural. Embora anteriormente tenha dito que o pensamento de Nietzsche sobre este assunto não é um retrato fiel da realidade histórica, isso não significa que o coloque no polo oposto, como totalmente desligado do contexto em que ele estava inserido. Uma das queixas do filósofo é quanto à formação dos jovens: por um lado, os professores nas universidades não seriam em sua maioria grandes espíritos, educadores, frutos doces de um longo amadurecimento, mas sim eruditos trabalhando em prol da “atrofia dos instintos do espírito”,<sup>304</sup> por outro lado, aos jovens seria imposto escolher uma carreira profissional e já estarem prontos para sua profissão aos 23 anos de idade. Não haveria mais a opção por uma educação nobre, na qual, aos 30 anos, o homem ainda é um iniciante, longe de estar formado.<sup>305</sup>

O Estado alemão moderno é desolador para Nietzsche no que se refere à cultura porque há um processo de nivelamento que resulta em uma população crescentemente medíocre: a educação tecnicista, totalmente focada na utilidade profissional, é um meio muito eficiente para a formação de homens obedientes, que no século XIX estariam colocados a serviço daquilo que seria a “pequena política”, a qual

significa, para o último como para o jovem Nietzsche, a confusão entre nacionalismo, imperialismo econômico ou militar, e identidade, grandeza cultural de um povo. Em face do nacionalismo e do militarismo do Reich forjado por Bismarck, de seu efeito deletério sobre toda espécie de cultura superior, exclama Nietzsche: “... o fato de que na Alemanha de hoje não deixe de obter êxito toda espécie de patranha espiritual é algo que se relaciona com a inegável, já palpável desertificação do espírito alemão [...]”.<sup>306</sup>

Deste modo, não surpreende quando nos lembramos da passagem de *HDH I*, no § 457,<sup>307</sup> onde o filósofo afirma que a condição do trabalhador moderno é pior do que a do escravo

<sup>303</sup> NIETZSCHE, 2006, p. 57-58.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>306</sup> GIACOIA, JR., Oswaldo. **Crítica da moral como política em Nietzsche.**

Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/artigo/crimornt.htm>>.

<sup>307</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 222-223.

da antiguidade. Não se trata de comparar o peso das atividades laborais, mas os valores que o filósofo enxerga em cada Estado: um que mantém homens escravizados em nome do florescimento artístico e outro que usa os trabalhadores para fortalecer-se como potência econômica e militar, sendo que neste último ainda há o agravante de que os homens que ocupam posições sociais acima da classe trabalhadora não se dedicam a fomentar a cultura, mas sim às especulações financeiras para satisfazer a ambição de enriquecimento desenfreado. Em direção contrária a esta, o cenário político que seria benigno para a prosperidade da cultura se configuraria como o da “grande política” o qual, segundo Viesenteiner, “aponta para um futuro possível ao homem, ou melhor, aponta para o advento de novas possibilidades precisamente para o homem, a fim de poder celebrar uma espécie de epifania das potencialidades humanas”.<sup>308</sup> Este talvez seja um dos caminhos para interpretar uma frase do § 10 de *O Caso Wagner*: “Wagner poderia fazer bem mais: mas não quer – por rigor de princípios”.<sup>309</sup> Essa afirmação não se refere às suas atividades de composição, nem à qualidade de sua música; entendemos que ela seja uma forma de expressar o fenômeno moderno que se abatia sobre os homens: o desestímulo quanto ao uso pleno de seus recursos espirituais, restando a condição de nivelamento rasteiro. Considerando o alto valor que Nietzsche dá à cultura e seu reconhecimento expresso de que ela somente pode existir onde houver uma ordem política, suas críticas não são feitas visando pregar o desmantelamento do Estado, mas sim a reorientação de seu governo para que a instituição estatal seja norteadada pelo objetivo de prover a cultura com um terreno fértil para seu florescimento, em vez de enfraquecê-la por submetê-la aos interesses do *Reich*. Justamente porque deseja que o Estado seja preservado é que o filósofo denuncia a ingerência governamental no século XIX.

---

<sup>308</sup> VIESENTEINER, 2006, p. 167.

<sup>309</sup> NIETZSCHE, 2009b, p. 29.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação entre Nietzsche e Wagner, no final dos anos 1860, se baseou em uma série de interesses compartilhados como a música, a filosofia de Schopenhauer, a cultura grega, e mesmo depois do fim da amizade se podem encontrar pontos de concordância em suas opiniões, como a aversão à função do teatro como mero entretenimento para as massas na modernidade.<sup>310</sup> Entretanto, seja no campo da arte, seja no das questões políticas, o filósofo e o músico sempre enfocaram os objetos de modo distinto. Cabe mesmo a lembrança de que, na juventude, Wagner se envolveu com socialistas e revolucionários, grupos que seriam criticados por Nietzsche no futuro. Em *Humano, demasiado humano I*, em um aforismo denominado “Amigos”, diz o filósofo:

Apenas pondere consigo mesmo como são diversos os sentimentos, como são divididas as opiniões, mesmo entre os conhecidos mais próximos; e como até mesmo opiniões iguais têm, nas cabeças de seus amigos, posição ou força muito diferente da que têm na sua; como são múltiplas as ocasiões para o mal entendido e para a ruptura hostil. Depois disso, você dirá a si mesmo: como é inseguro o terreno em que repousam as nossas alianças e amizades, como estão próximos os frios temporais e os tempos feios, como é isolado cada ser humano!<sup>311</sup>

Não temos motivação para acreditar que os elogios não fossem sinceros nem que as afinidades fossem ilusórias, porém, as concordâncias não foram suficientes para manter equilibrada a balança<sup>312</sup> e, assim, prevaleceram as disparidades. Como afirmado na Introdução do presente trabalho, não é a simples existência de discordâncias que nos parece estar no cerne da ruptura, e sim o fato de que elas dizem respeito a objetos caros a Nietzsche, sendo Wagner um forte representante do “mau uso” destes. Por meio de suas atitudes e de sua produção musical e intelectual, Wagner promovia valores que Nietzsche considerava próprios da moralidade fraca, como a ideia da salvação da alma após a morte, justificando-se deste modo os sofrimentos vivenciados na terra. Também o antissemitismo sustentado com firmeza pelo compositor e que não encontra sustentação perante o ideário nietzschiano mesmo que se considerem suas críticas a tipos como o jovem judeu investidor da Bolsa, além do apreço exagerado que Wagner nutria pela nação, em favor de um Estado que agia como promotor de

---

<sup>310</sup> Considerando a idealização do *Festival de Bayreuth*, poderia parecer contraditória sua repulsa ao teatro como diversão para o grande público. Entretanto, a contradição se desfaz se atentarmos para o fato de que Wagner o planejara unido ao desejo de que o público fosse “educado” para a arte, enquanto o teatro moderno se lhe mostrava como fonte de recreio para um público medíocre.

<sup>311</sup> NIETZSCHE, 2005, p. 197.

<sup>312</sup> “Às vezes, em nosso relacionamento com outra pessoa, o justo equilíbrio da amizade é restaurado se pomos em nosso prato da balança uma pitada de falta de razão”. NIETZSCHE, 2005, p. 182.

uma cultura apartada do ideal desejado pelo filósofo. Não eram problemas a combater, para Nietzsche, a música e a política, seu ataque se dirigia à utilização destas para a promoção do apequenamento do homem, da desvalorização da vida.

Não cabe aqui valorar negativamente as diferenças entre seus pensamentos, como se fosse simplesmente preferível a concordância, nem julgá-los tentando estabelecer uma hierarquia qualitativa, pois eles se encontram em registros distintos: embora o filósofo demonstre em seus escritos um sério incômodo com os rumos seguidos pela arte e pela política na Alemanha do século XIX e apresente para o leitor sua visão ideal destas, Wagner, por ser músico, se encontrava em uma posição que exigia interferências no contexto em que ele vivia de modo muito mais acentuado, almejando o compositor uma intervenção concreta imediata daqueles que o liam e concordavam com suas palavras – fossem elas endereçadas a muitos, como os escritos da incendiária época de revoluções, fossem aquelas endereçadas ao rei Ludwig II, ao kaiser Guilherme I ou ao chanceler Bismarck. Músicos, em uma época na qual não havia nem proteção a direito autorais nem participação em lucros de bilheterias e vendas de edições de partituras, costumavam formar alianças com governantes e membros da nobreza para os quais trabalhavam (como por exemplo, Jean-Baptiste Lully na corte de Luís XIV, o Rei Sol), mas o envolvimento de Wagner se destaca pelo conjunto de sua obra teórica. Além do fato de que ligação atípica do compositor de Leipzig com a política pode ser reputada parcialmente a seu projeto artístico também atípico, o *Festival de Bayreuth*, havendo a imbricação de aspirações artísticas e o nacionalismo, o desejo de uma arte alheia à interferência pura e simples de culturas estrangeiras e o anseio por uma Alemanha forte e unificada. O resultado foi uma quase incessante busca pela satisfação de empreendimentos que se trançavam: a transformação social e a formação de uma identidade alemã pela arte e a viabilização do fazer artístico precisamente por meio da afirmação e fortalecimento de sua terra natal.

Não tendo a intenção de realizar afirmações definitivas sobre os sentimentos que seguiram a ruptura, trazemos as palavras do próprio filósofo sobre a convivência com o compositor e o impacto sobre seu pensamento:

Assim como eu sou forte o bastante para transformar também aquilo que é mais duvidoso e mais perigoso em meu favor tornando-me ainda mais forte, eu declaro Wagner o maior benfeitor da minha vida. Aquilo – no que aliás somos aparentados – que nós sofremos profundamente, também um por causa do outro, aquilo que fomos capazes de aguentar na condição de pessoas desse século, haverá de voltar a juntar nossos nomes de maneira eterna.<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> NIETZSCHE, 2012b, p. 59.

Nas palavras de Nietzsche podemos encontrar pontos fundamentais de sua relação com Wagner: o filósofo soube olhar sua vivência com o compositor como uma experiência digna de apreço tanto pelo que lhe foi proporcionado no período amistoso quanto pelas reflexões que sobrevieram à ruptura. Ao se afastar de Wagner, Nietzsche não passou a ignorá-lo, pois a distância foi utilizada para ampliar sua avaliação crítica da Alemanha do século XIX e o compositor foi um elemento sempre presente em suas reflexões. Ademais, o filósofo soube sintetizar a situação atravessada por ambos em suas vidas, ou seja, a condição do homem moderno, com suas inerentes contradições, em uma época de ebulição para os alemães, que desejavam revolucionar as instituições de seu país ao mesmo tempo em que visavam criar uma identidade única e permanente.

## REFERÊNCIAS

ANSELL-PEARSON, Keith. **Nietzsche como pensador político**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BARROS, Márcio Benchimol. **A música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer**. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2012000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 01 Jun. 2015.

BURNETT, Henry Martin Jr. Nietzsche em Bayreuth. In: **Revista Discurso**, n. 37, p. 219-259, 2007.

\_\_\_\_\_. *Povos e Pátrias: Wagner e a Política*. In: **Cadernos Nietzsche**, n. 18, p. 69-92, 2005.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura. In: **Psicanálise & Barroco em revista**, v. 9, n. 2, p. 101-116, dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Nietzsche e a leitura de Do Belo Musical de Eduard Hanslick. In: **Cadernos Nietzsche**, n. 16, São Paulo, 2004, p. 53-84.

CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. **Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos**. São Paulo: Musa Editora, 2000.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart. **Richard Wagner**. Londres: J. M. Dent & Co., 1900.

DELBÓ, Adriana. Estado e promoção da cultura no jovem Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche**, n. 23, p. 27-58, 2007.

DIAS, Rosa. **Amizade Estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial ; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie ; editora-assistente Alison Latham. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

D'IÓRIO, Paolo. Nietzsche entre Tristão e Carmen. In: **Estudos Nietzsche**, v. 3, n. 2, p. 207-226, jul./dez. 2012.

ELLIS, William Ashton. **Life of Richard Wagner - Volume 1**. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Com., LTD., 1904, p. 83-119.

\_\_\_\_\_. **Life of Richard Wagner - Volume 2**. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Com., LTD., 1904, p. 3-29.

\_\_\_\_\_. **Life of Richard Wagner - Volume 4**. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Com., LTD., 1904, p. 67-93; 440-446.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<http://global.britannica.com/>>.

EVERSEN, Kristian. Introduction: Wagner in 1848. In: WAGNER, Richard. **The Nibelungen-Myth. As Sketch for a Drama**. Trad. William Ashton Ellis. Fotocopiado.

GIACOIA, JR., Oswaldo. **Crítica da moral como política em Nietzsche**. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/artigo/crimornt.htm>>.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche como Psicólogo**. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/hanslick\\_eduard\\_do\\_belo\\_musical.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/hanslick_eduard_do_belo_musical.pdf)>. Acesso em: 18 Abr 2014.

HANSLICK, Eduard. **Vom Musikalisch-Schönen**: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#FNanchor\\_12\\_12](http://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#FNanchor_12_12)>. Acesso em: 18 Abr 2014.

HOLLINRAKE, Roger. **Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

JOURNAL des Débats Politiques et Littéraires – Edição de 09 de Fevereiro de 1860.



Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k452245f/f1.image.langPT>>. Acesso em: 19 Abr 2014.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEUCHTER, Erwin. **Ensayo sobre la evolucion de la musica em occidente**. 8 ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche na Alemanha**. SP: Discurso Editorial; RS: Unijuí, 2005. (Coleção Sendas e Veredas. Série Recepção).

MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner, um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Além de bem e mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. 1ª reimpressão. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos** ou como se filosofa com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano – Volume I**. 1ª reimpressão. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano – Volume II.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Música e Palavra (Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871). Trad. e notas Oswaldo Giacoia Junior. In: **Revista Discurso**, n. 37, São Paulo, 2007a, p. 167- 181.

\_\_\_\_\_. **O caso Wagner ; Nietzsche contra Wagner.** 2ª reimpressão. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia** ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Obras incompletas.** 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Wagner em Bayreuth:** quarta consideração extemporânea. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009c.

O CHANCELER de ferro. In: SENHORES Coloniais. Rio de Janeiro: Abril Livros, s. d. (Série História em Revista).

ROLLAND, Romain. **Musiciens d'autrefois.** 6 ed. Paris: Librairie Hachette et Cia, 1919.

SAFATLE, Vladimir. **Nietzsche e a Ironia em Música.** Fotocopiado.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação III pt. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação III pt.; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomena, cap. V, VIII, XII, XIV.** 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 1-82.

SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem:** uma abordagem histórica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **A grande política em Nietzsche.** São Paulo: Annablume, 2006.

WAGNER, Richard. A communication to my Friends. In: **Richard Wagner's Prose Works - Volume 1: The Art-Work of the Future & c.** Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892, p. 267-392.

\_\_\_\_\_. A Theatre in Zurich. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 3: The Theatre.** Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1907, p. 23-57.

\_\_\_\_\_. **Aclaraciones sobre “El Judaísmo en la Música”.** Disponível em: <<http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/455-aclaraciones-sobre-el-judaismo-en-la-musica>>. Acesso em: 11 Nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **An das deutsche Heer vor Paris.** Disponível em: <<http://users.utu.fi/hansalmi/texts/andasdeu.html>>. Acesso em: 31 Mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Autobiographic Sketch. In: **Richard Wagner's Prose Works - Volume 1: The Art-Work of the Future & c.** Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892, p. 1-19.

\_\_\_\_\_. Autobiographische Skizze. In: **Gessamelte Schriften und Dichtungen – Volume 1.** Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1871a, p. 5-24.

\_\_\_\_\_. Art and revolution, with Introduction. In: **Richard Wagner's Prose Works - Volume 1: The Art-Work of the Future & c.** Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892, p. 21-65.

\_\_\_\_\_. Beethoven. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 5: Actors and Singers.** Trad. William Ashton Ellis. Nova Iorque: Broude Brothers, 1966a, p. 57-126.

\_\_\_\_\_. Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 2.** Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1871b, p. 65-84.

\_\_\_\_\_. Choral Symphony at Dresden. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 7: In Paris and Dresden.** Nova Iorque: Broude Brothers, 1966b, p. 239-256.

\_\_\_\_\_. Das Judentum in der Musik. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 5.** Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1872b, p. 83-108.

\_\_\_\_\_. Das Kunstwerk der Zukunft. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 3**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1872a, p. 51-210.

\_\_\_\_\_. Die Kunst und die Revolution. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 3**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1872a, p. 9-50.

\_\_\_\_\_. Deutsche Kunst und deutsche Politik. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 8**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1898a, p. 80-124.

\_\_\_\_\_. Ein Theater in Zürich. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 5**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1872b, p. 25-64.

\_\_\_\_\_. Eine Mitteilung an meine Freunde. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 4**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1872c, p. 285-418.

\_\_\_\_\_. **El Judaísmo en la Música**. Disponível em:  
<<http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/474-el-judaismo-en-la-musica>>. Acesso em: 11 Nov. 2014.

\_\_\_\_\_. German Art and German Policy. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 4: Art and Politics**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1895, p. 35-148.

\_\_\_\_\_. **Götterdämmerung**. New York: Dover Publications Inc., 1982.

\_\_\_\_\_. Heldentum and Christentum. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 10**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1898b, p. 351-362.

\_\_\_\_\_. Hero-dom and Christendom. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 6: Religion and Art**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1897a, p. 275-284.

\_\_\_\_\_. **Letters to August Roeckel**. Trad. Eleonor C. Sellar, with an introductory essay by Houston Stewart Chamberlain. Published by J. W. Arrowsmith, 1897b.

\_\_\_\_\_. 'Music of the Future'. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 3: The Theatre**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1907, p. 293-345.

\_\_\_\_\_. On state and religion. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 4: Art and Politics**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1895, p. 5-34.

\_\_\_\_\_. On the Name “Musikdrama”. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 5: Actors and Singers**. Trad. William Ashton Ellis. Nova Iorque: Broude Brothers, 1966a, p. 299-304.

\_\_\_\_\_. Oper und Drama. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 3**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1872a, p. 269-394.

\_\_\_\_\_. Opera and Drama. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 2**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1900.

\_\_\_\_\_. Über die Benennung „Musikdrama“. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 9**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1898c, p. 302-307.

\_\_\_\_\_. Über die Bestimmung der Oper. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 9**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1898c, p. 127-156.

\_\_\_\_\_. Über Staat und Religion. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 8**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribisch, 1898a, p. 5-38.

\_\_\_\_\_. The Art-Work of the Future. In: **Richard Wagner's Prose Works - Volume 1: The Art-Work of the Future & c**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1892, p. 69-213.

\_\_\_\_\_. The Destiny of the Opera. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 5: Actors and Singers**. Trad. William Ashton Ellis. Nova Iorque: Broude Brothers, 1966a, p. 127-156.

\_\_\_\_\_. The Nibelungen-Myth. As a sketch for a drama. In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 7: In Paris and Dresden**. Nova Iorque: Broude Brothers, 1966b, p. 301-311.

\_\_\_\_\_. **Tristão e Isolda**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2011.

\_\_\_\_\_. Was ist Deutsche? In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 10**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1898b, p. 36-53.

\_\_\_\_\_. What is German? In: **Richard Wagner's Prose Works – Volume 4: Art and Politics**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1895, p. 149-169.

\_\_\_\_\_. 'Zukunftsmusik': an einen französischen Freund – Fr. Villot – als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen. In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 7**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1898d, p. 87-137.

\_\_\_\_\_. Zur Einführung (Bayreuther Blätter, Erstes Stück). In: **Gesammelte Schriften und Dichtungen – Volume 10**. Leipzig: Berlag von C. W. Fribsch, 1898b, p. 27-33.