

Richard Wagner: artista trágico ou apologeta do ideal ascético?**Renato Nunes Bittencourt**

Doutorando em Filosofia do PPGF-UFRJ/Bolsista do CNPq

E-mail: apolo_dioniso@yahoo.com.br**Resumo**

O presente artigo pretende dissertar sobre a importância da arte trágica na filosofia de Nietzsche, e a relação que o filósofo pretende realizar, em um primeiro momento, entre a tragédia grega e o drama musical de Richard Wagner. Desse modo, mostrar-se-á as esperanças que Nietzsche depositava em Wagner de ser um dos grandes alicerces renovadores da cultura de seu tempo, assim como, em outra etapa, a decepção de Nietzsche em relação ao projeto wagneriano, pelo fato de que este teria declinado de seus nobres valores afirmativos da vida para se tornar apologeta dos ideais ascéticos.

Palavras-chaves: helenismo – tragédia grega – Nietzsche – drama musical moderno – Wagner – crise de valores.

Abstract

The present paper intends to lecture on the importance of the tragic art in Nietzsche's philosophy, and the relationship that the philosopher intends to accomplish, in a first moment, between the Greek tragedy and Richard Wagner's musical drama. This way, will be shown the hopes that Nietzsche deposited in Wagner of being one of the great renovating foundations of the culture of his/her time, as well as, in another stage, Nietzsche's deception in relation to the wagnerian project, for the fact that this would have refused of their noblemen affirmative values of the life to turn defender of the ascetic ideals.

Keywords: Hellenism - Greek tragedy - Nietzsche - modern musical drama - Wagner - crisis of values.

Talvez um dos pontos mais polêmicos de *O nascimento da Tragédia* consista na associação que Nietzsche estabelece entre o modelo de tragédia consolidada por Eurípides e a criação da ópera musical, gênero que surge na Itália na transição do séc. XVI ao XVII, como uma tentativa de recriação das antigas tragédias gregas. Os estetas italianos, pautando-se pela proposta de racionalização do drama estabelecida Eurípides elaboraram o recitativo, expressão musical intermediária entre o canto e a declamação, que possibilitava ao ouvinte a plena compreensão das palavras contidas na estrutura dramática da obra encenada.¹ Na concepção nietzschiana, esta seria mais

¹ NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, § 19, p. 112-115.

uma prova do domínio da visão de mundo socrática, pois a lógica das palavras deveria prevalecer sobre a intensidade intuitiva da música:

O que hoje chamamos de *ópera*, a caricatura do drama musical antigo, surgiu por meio da imitação simiesca direta da Antigüidade: sem a força inconsciente de uma pulsão natural, configurada segundo uma teoria abstrata, ela se portou, tal como um homúnculo engendrado artificialmente, como o duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical. (NIETZSCHE, *O Drama Musical Grego*, p. 48)

Como possibilidade de superação desta tendência que retirava a potência criadora da música, Nietzsche considera que a obra de Richard Wagner apresentaria os elementos primordiais necessários para que o espírito trágico dos antigos gregos ressurgisse gloriosamente, através do projeto vanguardista das suas criações. Nietzsche, na sua juventude, se envolve com o projeto cultural do compositor, pautado na renovação do ofício das artes através da afirmação da potência da música, na qual não mais seria tratada como um mero ornamento, uma diversão artística para o deleite hedonista de espectadores esnobes, incapazes de compreenderem o valor genuíno da obra de arte. Conforme observa criticamente Wagner, o âmago da arte moderna residia na indústria, e a sua finalidade moral era o lucro financeiro e a sua eficácia estética era o entretenimento dos entediados.²

Uma característica peculiar das óperas “pré-wagnerianas” consistia no fato de que tais obras eram compostas de acordo com uma estrutura estilística que impossibilitava ao seu corpo musical possuir um caráter de uniformidade, assemelhando-se, por conseguinte, a uma espécie de “costura musical”, na qual os recitativos e as árias eram interligados por uma qualidade de música composta com o objetivo de associar diversos segmentos dramáticos, geralmente heterogêneos, numa dada peça musical.³ Contra essa tendência degradante para o estatuto da obra musical, Wagner primeiramente propõe a reeducação estética do público, para que este adquirisse a plena capacidade de compreender a importância da obra de arte para a vida, de modo que o indivíduo alcançasse uma comunhão com o impulso estético. Para Wagner, deveria existir a devoção irrestrita do indivíduo para com a

² WAGNER, *A Arte e a Revolução*, § 4, p. 59.

³ Conforme comentam CAZNÓK e NAFFAH NETO acerca dos costumes do público de ópera: (2000, p. 24: “Não se ouvia a obra em sua duração total para depois percebê-la como uma. Tratava-se da vivência de pequenas e inúmeras unidades propiciadas pelos números isolados que não sem razão eram também chamados de números isolados”.

criação artística, e tal experiência promove uma ruptura com o gosto degenerado da moda:

A moda é o estimulante artificial que desperta uma carência não-natural onde a carência natural não-existe: porém, aquilo que não decorre de uma carência real é arbitrário, incondicionado, tirânico. A moda é, por isso, a mais inaudita, a mais louca tirania que alguma vez foi produzida pela perversão da essência humana: da natureza ela exige obediência absoluta; às carências reais impõe a mais completa auto-denegação em favor de carências imaginárias; no homem, ela obriga o natural sentido da beleza à adoração do feio; liquida-lhe a saúde para lhe ensinar o gosto pela doença; quebra-lhe o vigor e a força para o fazer sentir conforto nas suas fraquezas. Onde dominar a moda mais ridícula, aí, a natureza terá que ser vista como a coisa mais ridícula; onde dominar a mais criminosa anti-natureza, aí, a expressão da natureza surgirá como supremo crime; onde a loucura conquista o lugar da verdade, aí, a verdade será declarada louca e posta atrás das grades (WAGNER, *A Obra de Arte de Futuro*, p. 31-32).

Dessa maneira, todos os elementos estranhos ao desenvolvimento do genuíno drama musical, tais como os empresários gananciosos e o público volúvel ávido por emoções intensas deveriam ser postos de lado do processo de difusão cultural, para que a criatividade do gênio tivesse que lidar tão somente com aqueles que efetivamente ansiavam pela afirmação da dignidade da vida de artista, o público esteta. Dando continuidade em suas reformas operísticas, Wagner desenvolve nas suas óperas um estilo harmônico distinto do mero acompanhamento orquestral comumente utilizado pelos compositores, elaborando ousadas combinações sinfônicas, de modo a tornar a estrutura musical das partituras de suas óperas uma espécie de sinfonia dramática, muito distinta das tendências que estavam até então em voga.

Wagner se engajou profundamente nas revoluções populares de 1848 e, refletindo este anseio de transformação social radical, considerava que o genuíno artista deveria desenvolver a capacidade de utilizar os recursos artísticos em prol da criação de uma potência estética triunfal, a “ópera revolucionária”. Servindo como instrumento de insurreição contra os normativos padrões morais burgueses, esta “ópera revolucionária” desenvolveria nos espectadores afetos criativos, propícios para a transformação da decadente estrutura cultural vigente (marcada pela incompreensão do verdadeiro sentido artístico, utilizando a criação artística para fins de arrivismo social), em prol da formação do homem de gênio, capaz de aliar a

nobreza de espírito com a disposição criativa necessária para o empreendimento de grandes obras transformadoras da realidade sócio-cultural existente.⁴ A concretização desse ideal estético ocorreria através da obra de arte do futuro, que expressa a completa reconciliação da ciência com a vida, a coroa de glória que, na derrota infligida, redimiu a ciência vencida e que, em preito de homenagem, por ela é entregue com alegria àquele que ela reconhece como vencedor.⁵

Nietzsche considera que Wagner, ao estabelecer a música como o elemento centralizador da ópera, sem, no entanto, excluir a importância dos demais recursos estéticos, estaria recuperando os impulsos artísticos da Tragédia Ática, subjugados pelo socratismo, reunindo forças para o renascimento de uma cultura capaz de afirmar a existência, valorizando a arte trágica, transfigurada milagrosamente na nova ópera wagneriana, como a expressão de uma música primordial, a voz do próprio Dionísio. Wagner, como reconstrutor da cultura grega, seria uma força plástica capaz de reatar o nó górdio da Antiguidade, religando solidamente o que foi esfacelado e perdido pela cultura teórica. A restauração dos impulsos artísticos possibilitaria a transformação das estruturas da civilização européia, cujo modo de viver preconizava a supressão dos instintos naturais da vida em prol da adoção de uma conduta teórica, pautando-se pela proposta socrática de se viver de acordo com os ditames impostos pela consciência introspectiva, na associação lógica entre os conceitos de belo = racional = virtuoso, no qual tudo deve ser inteligível para ser belo.⁶ Essa proposta teórica, essencialmente antagônica aos valores da natureza trágica e aos parâmetros da imanência, de acordo com Nietzsche, seria o motivo da decadência dos impulsos vitais manifestados no âmago da cultura pré-socrática que, caracterizada pela interação imediata do homem com as forças da natureza, tornou-se, a partir da predominância da filosofia socrática e do desenvolvimento da lógica e da racionalidade científica, uma relação cada vez mais distante. O homem trágico desaparecia, cedendo lugar ao “homem teórico”, formado por um modelo de cultura adequado ao conhecimento desvinculado da vida e ao respeito de parâmetros valorativos antinaturais.⁷ Nessas condições, podemos

⁴ WAGNER, *A Arte e a Revolução*, § 3, p. 56.

⁵ WAGNER, *A Obra de Arte do Futuro*, p. 15.

⁶ NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, §12, p. 79-83.

⁷ NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, § 15, p. 92-93.

compreender o significado das palavras de Nietzsche quando este colocava em balanço a sua íntima relação com o compositor:

[...] interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisíaca da alma, nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial da vida, há muito represada, finalmente se desafoga, indiferente à possibilidade de que tudo o que hoje se denomina cultura comece a tremer (NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “Nós, antípodas”, p. 59).

Nietzsche percebia na arte de Wagner a presença de uma vitalidade artística capaz de proporcionar a transfiguração individual ao homem, permitindo que este conquistasse o sentido trágico do existir, de modo que, através do poder tonificante da música, o ser humano desenvolvesse a afirmação incondicional da vida, apesar da instabilidade efêmera da existência, conforme o conceito do “consolo metafísico, experiência trágica que não denega a importância da realidade; pelo contrário, estimularia ao indivíduo viver afirmativamente a sua vida concreta, fazendo-o compreender a idéia de que a constante transformação do mundo é a garantia da renovação da própria existência.⁸

Uma vez que, após a decadência da cultura trágica, a civilização ocidental norteou a sua existência segundo os moldes do racionalismo socrático-platônico e, posteriormente, nos valores da religiosidade cristã, Nietzsche acreditava que a possibilidade de se superar a decadência européia estaria no retorno triunfal ao espírito grego, não através de um olhar petrificado em direção ao passado, mas aproveitando o potencial produtivo de outrora para nortear o presente e a conduta dos seres humanos de seu próprio tempo, e a obra wagneriana seria a catalisadora desse processo. A declinante sociedade européia deveria ser radicalmente transformada e restaurada numa expressão cultural mais criativa e poderosa, superando assim tanto a visão teórica de mundo como os ideais metafísicos de uma moral religiosa que não propõe a felicidade plena em vida, mas apenas lampejos e promessas de gozo em um mundo supra-sensível. Para Wagner,

O Cristianismo oferece justificação para uma existência miserável dos homens sobre a Terra, destituída de honra e de utilidade. Vai buscar uma tal justificação à maravilha de um amor divino que, ao contrário do que

⁸ NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, § 7, p. 55.

erradamente pensavam os belos gregos, não criou o homem para uma existência terrena de alegria consciente, antes o teria encerrado num catre repugnante, preparando-lhe assim para depois da morte um esplendor eterno de comodidade e inação como recompensa do desprezo de si próprio interiorizado neste vida (WAGNER, *A Arte e a Revolução*, § 3, p. 48).

Desse modo, Nietzsche considerava a criação artística de Wagner como o baluarte de uma renovação cultural que propunha despertar a cultura ocidental para uma perspectiva vigorosa da existência, embelezando a vida e afirmando os valores imanentes do mundo, ao invés de extrair dele a justificativa para a adoção de uma perspectiva ascética, negativa. Wagner é herdeiro do drama musical grego não no que toca ao estilo musical, pois a escala tonal antiga era diferente da moderna, mas pelo projeto cultural subjacente em sua criação, que seria um tônico capaz de superar o declínio de uma cultura teórica, sustentada pelo ideal ascético e desprovida de uma genuína compreensão estética da vida.⁹ Por isso a comparação que Nietzsche estabelece entre Wagner e Ésquilo, justamente o trágico grego que mais se aproximaria esteticamente e axiologicamente do instinto dionisíaco, pois em sua obra o coro e a música predominam sobre as características propriamente dramáticas.¹⁰

Todavia, a insatisfação de Nietzsche em relação ao projeto de Wagner não tardou a surgir, iniciando-se primeiramente pela polêmica despertada pelo “Festival de Bayreuth”, o evento musical idealizado por Wagner em prol da possibilidade de renovação do ambiente artístico e cultural da Alemanha, concedendo dignidade para a criação artística e para a existência entrelaçada nesse espírito estético. A proposta original que Wagner destinava para Bayreuth consistia em apresentar um drama musical direcionado para a apreciação de um público artista, como uma consagração musical após uma intensa jornada de luta em prol da afirmação da cultura, possibilitando uma interação universal entre os homens de gênio através do amor pela arte libertadora. Nessa esfera, a nobreza dos homens seria medida pela dedicação à criação artística, não por títulos convencionados socialmente, pois Bayreuth não legitimaria a estrutura social estabelecida. Vale ressaltar que, antes de seu

⁹ De acordo com BURNETT (2007, p. 239), “O novo sentido da música está ligado, portanto, com uma identificação entre a educação do público, uma nova configuração política e, principalmente, um novo olhar sobre a música, o qual, em Bayreuth, é sinônimo da própria vida reencontrada”

¹⁰ NIETZSCHE, “Wagner em Bayreuth”, § 4, p.59.

rompimento com Wagner, Nietzsche percebia a existência de um poder esteticamente transfigurador neste novo modelo de teatro:

Bayreuth significa para nós a manhã de consagração no dia da batalha. Não se poderia fazer pior injustiça do que supor que, para nós, trata-se unicamente da arte: como se a arte fosse um remédio ou narcótico, graças ao qual fosse possível se desfazer de todas as misérias. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth justamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se apresenta como uma necessidade aparentemente inexorável: contra o poder, a lei, a tradição, a convenção e toda ordem estabelecida das coisas (NIETZSCHE, “Wagner em Bayreuth”, § 4, p. 65).

No entanto, ao participar deste magnífico evento musical, Nietzsche se decepciona com a proposta concretizada por Wagner, revoltando-se sensivelmente contra este, que teria se desvirtuado de seus projetos originais. Considera ainda, para malgrado da arte genuína, que não presencia a celebração artística que outrora o compositor propunha para a revitalização da cultura germânica, na qual os valores decadentistas seriam contestados em prol da criação do gênio artístico, no embate contra os poderes instituídos e legitimados pelos códigos morais conservadores de uma classe detentora dos recursos econômicos da sociedade, incapaz de apreciar a beleza de uma obra de arte. Nietzsche reiteraria que em Bayreuth ocorre justamente a própria negação dos ideais transformadores, ao constatar a presença de um público ruidoso e pedante, ávido pela satisfação de seus apetites hedonistas, cujo comportamento em relação à obra de arte se assemelhava aos dos “filisteus da cultura”, em decorrência de sua incapacidade de compreenderem o genuíno sentido da criação artística. Os instintos vitais e a apreciação da arte trágica são pervertidos e transformados em histeria dos afetos, e o contato imediato do indivíduo enquanto artista com a essência primordial do trágico avilta-se em arte franqueada para o gozo desenfreado de uma massa turbulenta – justamente os sintomas de declínio cultural que o filósofo combatia tão ardorosamente na sua defesa do projeto wagneriano. Em Bayreuth se é honesto apenas como massa, o indivíduo renuncia ao direito de ter a própria escolha, o direito a seu gosto.¹¹ Nietzsche constata dolorosamente que, na realidade, o anseio fundamental de Wagner consistia em conquistar o reconhecimento do público e dos críticos, não para que obtivesse a valorização da figura do artista e da

¹¹ NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “No que faço objeções”, p. 54.

sua poderosa criatividade, mas para lisonjear os caprichos de sua própria personalidade e granjear sucesso, através da depravação de seu contestador e vigoroso ideal revolucionário que propusera ao longo dos momentos criativos na sua carreira artística.

Na dimensão estética, ocorre outra insatisfação de Nietzsche em relação ao rumo concedido por Wagner na concepção e execução das suas obras, pelo fato de que as palavras, os gestos e as imagens, caracteres representativos, adquiririam grande predominância em relação à música, sujeitando a sua potência não-imagética aos elementos cenográficos, tornando, por conseguinte, a música um veículo para a expressão do drama. Portanto, apesar da música operística de Wagner, na sua última fase criativa, possuir uma elevada complexidade harmônica, ela perdera a sua tão almejada independência para os demais caracteres da obra dramática. Nietzsche reitera que Wagner viu-se na necessidade de ampliar a importância dos gestos dramáticos dos cantores, da beleza da cenografia, em prol da sedução estética dos espectadores.¹² Por conseguinte, Wagner, a quem Nietzsche comparara com Ésquilo, por considerar que o compositor alemão possuía o dom, tal como o dramaturgo grego, de expressar a transfiguração da existência através da exposição do mito primordial da vida, se transformava, neste momento, numa espécie de Eurípides moderno, o grande artista teórico, desta vez, ornamentado com os atributos do decadente espírito moderno, romântico e cristão.¹³ Com efeito, Nietzsche considera que

Wagner não era músico por instinto. Ele o demonstra ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento de expressão, do reforço dos gestos, do sujeito, do psicológico-pitoresco. (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 8, p. 25).

Desse modo, Nietzsche considera que Wagner, na última fase de sua produção musical, subverteu o seu próprio ideal estético da música como o elemento sintetizador de todas as artes, ao considerar a ópera como meio de expressão para conceitos e não como um fim puramente estético, tornando a música uma serva das

¹² Tal como argumenta FISCHER-DIESKAU acerca da ruptura entre Wagner e Nietzsche (1982, p. 147): “A questão decisiva era esta: Arte no sentido da tragédia antiga ou teatro moderno obedecendo às exigências do dia?”

¹³ Para detalhes sobre a relação de Wagner com a valoração romântica e suas tendências pessimistas, Cf. HOLLINRAKE (1986).

idéias teóricas vinculadas ao drama operístico.¹⁴ Nietzsche criticava o estilo da criação culminante de Wagner por este utilizar a música como suporte para a exaltação de um enredo ou visão de mundo cuja finalidade principal seria o de veicular um sentido moral, religioso ou metafísico, em prol de uma apologia de valores estranhos ao ideal trágico da arte, tais como o ascetismo cristão e a aversão aos valores do mundo terreno. Ponderando acerca da reviravolta dos valores trágicos na ópera de Wagner, podemos dizer que Nietzsche secciona a estética do compositor em duas grandes vertentes, de acordo com dois princípios orientadores da vida:

O primeiro afirma o poder transfigurador da existência e demonstra dramaticamente a explosão do trágico, possuindo características destituídas de qualquer vínculo com a transcendência da legislação moral sobre o homem e a vida, representando o ciclo de perecimento e renascimento onde se nutre o grande fluxo do mundo. Nesta esfera, de acordo com a perspectiva nietzschiana, poderíamos enquadrar óperas como *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, *Tristão e Isolda* ou grande parte do ciclo *Anel de Nibelungos*. Inclusive, vale ressaltar que esta citada vertente estaria representada dramaticamente pela figura extraordinária capaz de restaurar as forças desse mundo decadente, Siegfried, deus-herói que, na grande saga wagneriana, desde o seu nascimento é motivo de grande inquietação por parte da moral conservadora, por ser fruto de uma relação incestuosa. Na personalidade de Siegfried estaria modelada a figura do homem trágico, aquele que consolidaria os novos valores no mundo como superação do conservadorismo e das determinações tirânicas, representando assim o período estético no qual a obra de Wagner estava distanciada do infeliz entrelaçamento entre pessimismo e moral cristã. Desse modo, o herói, de acordo com a intenção wagneriana, se caracteriza por como um homem dotado de grande potência de agir, manifestada na sua pretensão de suprimir os velhos contratos, a moral arcaica, os deuses corrompidos, através do aflorar do sentimento de amor livre e pelo desenvolvimento do novo homem, o qual, sobre os destroços de

¹⁴Conforme os esclarecimentos de DIAS (1994, p. 118): “A crítica de Nietzsche ao romantismo wagneriano nos faz ver o drama musical deste compositor como fruto de uma dupla impotência: de estilo, porque a música foi sacrificada à idéia, e de existência, porque o drama foi criado para compensar uma falta”.

uma civilização decadente, afirma a vida e a insurreição da raça dos homens imanentes contra os códigos de uma tradição arcaica, ordenada por um viés transcendente.¹⁵

A segunda vertente da obra de Wagner se caracterizaria por pretender renegar os valores imanentes do mundo terreno, desta existência, inculcando no espectador conceitos morais característicos da religiosidade cristã em sua vertente mais decadente, preconizando a moralidade da vida ascética nas aspirações éticas para a existência de um indivíduo em sua trajetória rumo a sua redenção. Este projeto moral se manifesta especialmente em *Parsifal*, “festival cênico” no qual o compositor celebra o seu retorno ao seio da fé cristã, pretendendo desenvolver a idéia da vida sensual como expressão do pecado, valorizando assim um ideal de sublimação dos instintos vitais numa dimensão espiritual transcendente. Dentro desse contexto ascético e negativo, Nietzsche destaca que, na cena final de *O Crepúsculo dos Deuses*, Wagner modificara o final da primeira versão, na qual originalmente a personagem Brunhilde declamava um hino em louvor ao poder da vida que se renova continuamente através do oscilar de nascimento e perecimento dos seres individuais, substituindo tal cena pela sua imolação em prol da redenção do mundo, o que concede ao término da saga caracteres contrários ao espírito trágico.¹⁶

De acordo com a perspectiva de Nietzsche, podemos considerar que, do mesmo modo que no período medieval a Filosofia foi utilizada como instrumento do dogmatismo da Teologia, Wagner, analogamente, através de *Parsifal*, submetia a música, a essência vital do espírito trágico, aos ideais morais, de modo que a sua obra musical se tornava expressão de uma perspectiva religiosa fraca, entorpecida, insalubre para o desenvolvimento pleno das forças vitais. Nietzsche, mesmo reconhecendo a existência de uma refinada qualidade musical em *Parsifal*, considera que tal estrutura musical, servindo de suporte para um drama místico que prega o elogio da castidade, não pode ser a mais perfeita afirmação da existência, pois, ao contrário, justamente por se submeter a questões vinculadas ao ascetismo severo ou ao âmbito do transcendente, tais como a santidade, penitência ou redenção, culmina na negação das forças instintivas da natureza, inculcando veladamente no espectador uma aversão ao esplendor da vida em toda a sua abundância. Vejamos mais uma

¹⁵ NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 4, p.16-17.

¹⁶ NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 4, p. 17.

crítica que Nietzsche realizou contra a proposta da redenção metafísica idealizada de Wagner:

O problema da redenção é sem dúvida um problema respeitável. Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção. Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido: ora um homenzinho, ora uma senhorita – este é o problema dele. (...) *O Navio Fantasma* prega o sublime ensinamento de que a mulher faz assentar o mais inquieto dos homens, ou, em linguagem wagneriana, o ‘redime’ (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 3, p. 14).

Ora, algumas óperas compostas por Wagner na sua juventude, tais como *O Navio Fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, ainda que nos seus respectivos enredos haja o embate íntimo entre a vontade individual e o sentimento de elevação espiritual em prol da redenção da existência, possuiriam, no entanto, elementos dramáticos que lhes concederiam qualidades afirmativas, pois os seus protagonistas se singularizam pelo fato de adotarem uma postura de contestação revolucionária contra a mediocridade de espírito dos seus interlocutores e da multidão inconsciente de seu potencial, devido ao cego respeito pelas tradições morais. Por exemplo, o personagem-título de *Tannhäuser* desafia os costumes do amor cortês ao proclamar a embriaguez do amor afrodisíaco. Mais ainda, em tais narrativas encontramos profundas ressonâncias com os mitos gregos (O Holandês Errante de *O Navio Fantasma* se assemelha ao mito de Odisseu que vaga décadas pelos mares em busca de sua terra natal; a proibição de Elza conhecer o nome de *Lohengrin* na ópera homônima se aproxima simbolicamente da impossibilidade de Sêmele conhecer a identidade verdadeira de Zeus, e em ambos os casos, a revelação da verdade motiva na vida dessas mulheres terríveis infortúnios.¹⁷ Inclusive, há que se destacar que nessas óperas ocorre o conflito dos protagonistas entre a sensualidade e a castidade, a qual, em dados momentos, Nietzsche considera que pode ser extremamente benéfica para a vida, de modo que entre ambas as esferas não há uma necessária contraposição.¹⁸ O problema, por conseguinte, se dá a partir da elevação da castidade a um patamar rigidamente ascético.

¹⁷ MACEDO (2006, p. 87-95), analisa as semelhanças arquetípicas entre os mitos gregos e as narrativas wagnerianas de *O Navio Fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, demonstrando que, apesar da roupagem cristianizada que o compositor concede a tais mitos em suas óperas, de nada tais adaptações retirariam a intensidade trágica de tais temas, justamente pela origem pagã dessas narrativas.

¹⁸ NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, III, § 2, p. 88.

Nietzsche, ao desvendar a essência da estética musical de Wagner, ponderando se porventura ela manifesta um caráter afirmativo da existência, por estimular o ânimo e fortalecer a vitalidade do ouvinte, ou se manifesta uma perspectiva negativa, propondo o distanciamento e o entorpecimento da vida, profere o seu julgamento: constata que tal arte brota não de um sentimento de imanência proveniente da superabundância de existência, mas da aversão pela própria vida, propondo o apaziguamento de sua vontade de viver, em detrimento da superação dos limites da sua própria vitalidade. Por conseguinte, a música de Wagner não pode receber o estatuto de dionisíaca ou trágica, conforme Nietzsche pretendia nas suas obras de juventude, mas sim, de extrema expressão da decadência da vitalidade. Essa decepção leva Nietzsche a refletir sobre os fatores que motivaram essa reviravolta radical na obra de Wagner, encontrando, por conseguinte, duas contundentes respostas:

A primeira diz respeito ao envelhecimento físico de Wagner, sendo, portanto, de âmbito estritamente fisiológico. Afinal, Nietzsche considera que a velhice pode contribuir, em algumas circunstâncias, para o desenvolvimento do ideal ascético, posto que a proximidade temporal com o término da existência conduz o indivíduo incapaz de desenvolver na sua vida um sentido imanente a buscar perspectivas apaziguadoras da sua condição angustiada em um horizonte metafísico, plenamente distante dos parâmetros axiológicos da vida terrena. Inclusive, devemos recordar que Nietzsche considera que uma de suas críticas ao estilo musical presente nas obras derradeiras de Wagner era motivada por questões fisiológicas, por compreender que a reviravolta da estética wagneriana não possibilitava a ampliação da saúde e da vitalidade corporal, concedendo robustez, alegria e bem-estar psicológico, mas somente o contrário de todos esses benefícios, ou seja, através do estímulo das tensões nervosas e da perda da vitalidade.¹⁹ Tais questões justificam a idéia de Nietzsche considerar a estética como uma espécie de “fisiologia aplicada” cujo propósito seria o de refletir sobre os efeitos da obra de arte na afetividade humana, pretendendo sempre alcançar o

¹⁹ NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “No que faço objeções”, p. 53. Vejamos ainda os comentários de BARROS (2007, p. 133): “Exímio manipulador das excitações nervosas, Wagner teria, segundo Nietzsche, infectado seus ouvintes, de sorte a neles instilar a produção de anticorpos, mas a dependência aos efeitos opiáceos de sua arte. A sedução artística transformar-se-ia, nesse caso, numa inseminação nociva, na administração de um *pharmakon* que vem à luz sob a forma de poderosas doses de sentimento seguida por uma indefectível hipnose auditiva”

fortalecimento das disposições vitais do indivíduo.²⁰ Por isso Nietzsche critica a estética tradicional, uma vez que seu ponto nevrálgico consistia em versar sobre o belo ideal, além de desenvolver noções como a de contemplação artística desinteressada, a qual, segundo os seus criadores, possibilitaria o apaziguamento do querer humano mesmo diante de cenas e eventos que, em circunstâncias comuns, poderiam despertar a sua lascívia e cupidez. Por exemplo, Schopenhauer considera como degradação da estética a arte que se utiliza dos efeitos da concupiscência, tais como as representações de mulheres nuas com uso de apelo nitidamente sexual, ou mesmo de alimentos apetitosos, denominando tal arte como “provocante”, postulando assim uma contemplação estética desinteressada, atuando como um lenitivo da vontade humana.²¹ Nietzsche critica essas tendências estéticas vinculadas ao ascetismo, valorizando, por conseguinte, a expressão artística que preconize o belo enquanto estímulo para a força, a saúde e a expansão da capacidade de ação, aproximando-se da definição do belo segundo a concepção do romancista Stendhal, uma “promessa de felicidade”²², pois segundo ele, a beleza, ao invés de ser uma qualidade que, quando contemplada, motivava o apaziguamento do caráter desiderativo da afetividade humana, seria, pelo contrário, um elemento que estimularia o desenvolvimento da vitalidade, de uma sadia sensualidade nas disposições afetivas do indivíduo.²³

A segunda resposta refere-se à transformação das concepções estéticas de Wagner, posto a sua adesão ao Cristianismo estaria associada às influências recebidas anteriormente do pensamento de Schopenhauer, em especial a questão da renúncia e do ascetismo, em favor do apaziguamento da vontade de viver humana. Todavia, essa colocação motiva uma situação curiosa: Wagner, quando influenciado pelas teorias de Schopenhauer, teria transformado a sua visão de mundo em sentimento afirmativo da vida, conforme se pode constatar através da análise de algumas cenas do *Tristão e Isolda*, sobretudo na entusiástica culminação do *Liebestod*, a “morte de amor”, no qual os protagonistas vislumbram a transformação das dores do mundo através do ato de amor, anulando, por conseguinte, as suas individualidades em prol da reintegração

²⁰ NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, § 368, p. 270-271; *Nietzsche contra Wagner*, “No que faço objeções”, p.53.

²¹ SCHOPENHAUER, *O Mundo como Vontade e como Representação*, III, § 40, p. 280-282.

²² Cf. STENDHAL, *Do Amor*, Cap. XVII, nota 33, p. 34.

²³ NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, III, § 7, p. 97.

cósmica no seio do Uno originário.²⁴ Todavia, nas últimas criações, Wagner teria se aproveitado das teorias de Schopenhauer para expressar uma visão de mundo tendenciosamente decadente, entrelaçando esta perspectiva ao espírito cristão, fato este que explicaria a origem do complexo enredo de *Parsifal*, ao associar símbolos cristãos tradicionais com a idéia de renúncia, castidade, e ascese. Ora, em *Parsifal*, o que predomina da filosofia schopenhaueriana não é mais o recorte criativo operado por Wagner, direcionando o fluxo desconsolado da constatação do sofrimento do mundo para uma busca ascética pelo Nada, como proposto por Schopenhauer, para uma dimensão cosmológica da vida em que através do poder inefável do amor todas as coisas se unificam; pelo contrário, *Parsifal* encarna justamente o ideal de castidade ascética e santidade moral vislumbrado por Schopenhauer na sua “Metafísica da Ética” exposta no livro IV de *O Mundo como Vontade e como Representação*. Todavia, Wagner ainda vai mais além do que o mestre, pois enquanto Schopenhauer pensara justamente na figura do asceta como um ser que se destaca da turbulência da massa e da própria moralidade instituída, o compositor, por sua vez, elege como palco da narrativa apologética da castidade um mosteiro católico, na qual homens gregários se unem em torno de uma experiência religiosa comunitária. As figuras do místico hindu e do santo cristão delineadas por Schopenhauer, por outro lado, expressam a necessidade do asceta seguir um caminho solitário, sem nem mesmo contar com a participação de outros correligionários. Envolvido nessa polêmica, Nietzsche afirmará sobre Wagner que

Nada existe de mais cansado, de caduco, de vitalmente perigoso e de caluniador do mundo, entre as coisas do espírito, que a sua arte não tenha secretamente tomado em sua proteção – é o negro obscurantismo, o que ele esconde nos mantos de luz do ideal. Ele incensa todo instinto niilista (budista), e o transveste em música, ele incensa todo Cristianismo, toda forma de expressão religiosa da *décadence*. (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, “Pós-Escrito”, p 36).

²⁴ Para MACEDO (2006, p. 100), “Tristão e Isolda não se libertam dos sentidos físicos de uma forma castradora, o que acontece é uma transfiguração do amor físico, uma espécie de sublimação da sensualidade”. Anteriormente, na p. 38, a autora defende a seguinte tese: “Wagner era um schopenhaueriano voltado para o mundo e ele interpretou Schopenhauer à sua maneira. Assumiu a arte como um meio de redenção e emancipação para os homens. O que, para Schopenhauer, era a possibilidade de libertação do indivíduo, para Wagner, era a possibilidade de emancipação da sociedade como um todo”.

Inclusive, devemos ressaltar que o afastamento de Nietzsche em relação ao seu caro amigo Wagner ocorre simultaneamente ao da obra de seu antigo “mentor espiritual” Schopenhauer, sobretudo quando Nietzsche afirma que a filosofia deste não proporcionaria a tonificação da existência, conforme acreditava outrora, considerando então que a revalorização do pensamento cristão por parte de Wagner, na sua vertente mais ascética, associado com os elementos orientais enaltecidos por Schopenhauer, representaria a encarnação primordial da decadência da vitalidade.

(...) Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivismo e do erro. O Cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao “mundo”, a maldição dos afetos, o medo a beleza e a sensualidade, um “lado-de-lá” inventado para difamar melhor o “lado-de-cá”, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao “sabá dos sabás” (...) (NIETZSCHE, *O nascimento da Tragédia*, “Tentativa de autocrítica”, § 5, p. 19).

Contra essa perspectiva antinatural em relação aos valores do mundo da vida, Nietzsche escreve um belo desabafo expressando o seu pesar pela superação da primordial arte trágica, imanente, em favor do desenvolvimento de uma tendência artística essencialmente ascética, expressão da perda da vitalidade e de uma religião que desqualifica a importância do corpo e de suas interações com as forças da natureza. A música wagneriana perde o seu caráter trágico, o seu poder de materializar o mito da dissolução individual em beleza estética:

[...] De que sofro, quando sofro do destino da música? Do fato de que a música foi despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo, de que tenha é música de *décadence* e não mais a flauta de Dionísio... (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, “O Caso Wagner” § 1, p. 102)

Desse modo, Wagner encerra a sua longa criação artística demonstrando a suma exaltação dos ideais considerados por Nietzsche como niilistas, os valores cristãos e budistas, sintetizados na sua ópera *Parsifal*. Para Nietzsche, uma obra da imponência de *Parsifal*, composta por um Wagner que estava no ápice de sua

atividade criativa, utilizando um elevado refinamento estético para propagar valores decadentes, como o ascetismo radical e a piedade por tudo aquilo que é fraco, ou para reforçar as esperanças na existência de mundo imaterial idealizado, ordenado por um Deus de cunho moralizante, seria uma inconcebível perversão cultural. Afinal, Wagner estaria depreciando as suas próprias habilidades de compositor genial, renegando as suas revolucionárias propostas artísticas pessoais em prol de um ideal conservador, afirmando assim a vitória do ideal ascético instaurado pelo racionalismo exacerbado do socratismo e consumado pela moralidade cristã. Tratava-se da derrocada cabal dos antigos valores de força e saúde como modelos de virtude, conceitos tão caros ao espírito trágico dos gregos em prol da instauração de um código moral caracteristicamente repressor da genialidade individual dos homens criadores que proporcionam com suas vidas e obras a exaltação da própria existência.²⁵

Essa transformação de perspectiva, de acordo com Nietzsche, consiste na própria inversão dos valores vitais, no qual aquilo que demonstra o esplendor da força e a plenitude da saúde, características que na Grécia pré-socrática eram associadas aos conceitos de “bom” e de “belo”, tornam-se emblemas da corrupção moral e do pecado. Embora existisse noutras obras de Wagner uma considerável tendência de afirmação da experiência religiosa, ela aparece ostensivamente acentuada em *Parsifal*, quando manifestada em caracteres tendenciosamente ascéticos; tal ópera pode ser considerada a trajetória do homem originalmente amoral, desprovido de juízos de valores normativos, rumo ao progressivo desenvolvimento de sua consciência moral, plena da ideia de culpa e de pecado. O beijo de Kundry em *Parsifal* não lhe traz o vínculo imanente ao existir, a consciência trágica, a transfiguração existencial pelo amor, mas a corrosão da dívida moral.²⁶ Expressando uma extrema indignação contra a proposta moralista dessa obra, Nietzsche considera que

²⁵ “No entendimento de Nietzsche, Wagner, ainda que tenha pensado muito em chegar a um ideal de vida forte e bela, não atingiu em sua arte o caráter afirmativo da arte grega” (Cf. MACEDO, 2006, p.190).

²⁶ A atormentada declamação de *Parsifal*: “Amfortas! / A chaga! — A chaga / Ela arde-me aqui, no flanco! / Oh! Lamento! Lamento! / Terrível lamento / que grita no fundo do coração! / Oh! — Oh! — / Infeliz! Máximo sofredor! / Vejo sangrar a chaga: / sangra agora em mim! — / Aqui — aqui! / Não! Não! Isto não é a chaga. / Seu sangue corre esvaindo-se em torrentes! / Aqui! Aqui! O incêndio no coração! / A ânsia, a ânsia terrível / que domina e oprime todos os meus sentidos! / Oh! — Tortura de amor! — / Como tudo se arrepiá, freme e palpita / em pecaminosa ânsia!... / Com visão baixa, contemplo fixamente o sacro Cálice. - / O Sangue Sagrado arde: - / A Glória da Redenção, divinamente suave, / faz vibrar o interior de todas as almas: / só aqui, no coração, o tormento não cessa. / Ouço o lamento do

[...] *Parsifal* é uma obra de perfídia, de baixa vingança, que envenena em segredo os frutos da vida. É uma obra ruim. Pregar a castidade é ir contra a natureza. Eu desprezo quem não considera *Parsifal* como um ultraje dos costumes (NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, “Wagner como apóstolo da castidade”, § 3, p. 65)

Para Nietzsche, o problema principal presente na idéia da castidade ascética resulta do anseio de se libertar a pureza da alma do domínio lascivo do corpo, do receio de pecar, tornando-se uma insurreição contra a ordem natural da vida, uma imprecisão contra o mundo: “A pregação da castidade é uma incitação pública à antinatureza. Todo o desprezo da vida sexual, toda a sua infecção mediante o conceito de ‘impuro’, é o genuíno pecado contra o espírito santo da vida”.²⁷ Nietzsche consideraria, em um momento de reflexão em que recordava com uma lamentação contida a sua relação pessoal com Wagner e a profunda admiração que nutria por este, que

[...] quem não desejaria, em consideração ao próprio Wagner, que ele houvesse se despedido de nós e de sua arte *de outro modo*, não com um *Parsifal*, e sim mais vitorioso, mais seguro de si, mais wagneriano, menos enganador, menos schopenhaueriano, menos niilista? (NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, III, § 4, p.91)

Ainda que os dois grandes gênios viessem a trilhar caminhos opostos na vida criativa, ambos poderiam, ao acaso da conjuntura do destino, vir a se encontrarem novamente numa grande união cósmica, transfigurados pelas marcas do tempo e das experiências da vida, pois ainda que na Terra transformaram-se em inimigos, nada impediria que, imersos entre os astros, tornar-se-iam novamente amigos.²⁸ O grande gênio de Leipzig, ao adaptar suas concepções estéticas ao ideal ascético, de acordo com a perspectiva de Nietzsche, teria perdido a oportunidade de encerrar sua brilhante carreira demonstrando um sentimento de júbilo pela vida e, pelo fato de Wagner estar empregando o seu incontestável talento de artista à causa de um sentimento religioso que se pautava no distanciamento dos elementos imanentes do mundo, demasiado distantes de uma visão de mundo trágica. Todavia, apesar das

Salvador,/ O lamento, ah! o lamento!/ por Seu santuário profanado: —/ “Salvai, libertai-me de mãos sujas de culpa!”/ Assim ressoa o Lamento Divino/ Com terrível sonoridade em minha alma./ E eu — o tolo, o covarde,/ em selvagem atitude infantil, fugi!/ Salvador! Redentor! Senhor da Graça!/ Como expiar, eu, pecador, minha culpa?”

²⁷ NIETZSCHE, *O Anticristo*, “Lei contra o Cristianismo”, IV Proposição, p. 106.

²⁸ NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, § 279, p. 189-190.

diversas críticas de Nietzsche ao conjunto da obra de Wagner, o filósofo não deixaria de manifestar um considerável pesar pela perda da convivência com aquele que fora outrora o seu grande parâmetro de gênio criador. Nessas circunstâncias, as objeções nietzschianas ao legado wagneriano expressam a insatisfação de um pensador que compreendeu de modo íntimo o processo criativo do grande compositor alemão, e a decepção por este não efetivar plenamente os seus extraordinários projetos estéticos.

Referências bibliográficas

- BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURNETT, Henry. "Nietzsche em Bayreuth". In: *Discurso* n. 37, 2007, p. 217-259.
- CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. *Ouvir Wagner – Ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Wagner y Nietzsche – El Mistagogo y su apóstata*. Trad. Esp. de Vicente Romano. Madrid: Ed. Altalena, 1982.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1997.
- _____. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A visão dionisíaca de mundo; Sócrates e a Tragédia; O Drama Musical Grego*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Wagner em Bayreuth*. Trad. de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad. de Jair Barboza. São Paulo: EDUSP, 2005.
- STENDHAL. *Do Amor*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- WAGNER, Richard. *A Arte e a Revolução*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.
- _____. *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.