

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

Doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ
Membro do Grupo de Pesquisa Spinoza & Nietzsche

Resumo: Pretendo defender uma possibilidade de interpretação da ópera *Carmen* de Georges Bizet através dos conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco. Considero que podemos estudar o teor estético desta obra por meio dessa perspectiva, do seguinte modo: haveria, ao longo da obra, um conflito de forças entre o apolíneo (representado pela personagem Micaela), e o dionisíaco (representado pela personagem título da obra), em torno das ações de Don José, o herói que oscila entre as duas pulsões originárias. Enquanto disposto ao lado apolíneo, Don José vive harmoniosamente, de acordo com os parâmetros de conduta instituídos pela sociedade, pretendendo seguir adequadamente as suas funções cotidianas em prol da realização desse objetivo. Por sua vez, quando interage com Carmen, Don José sofre a experiência dionisíaca de dissolução da regra individual, pois Carmen não preconiza a justa medida, mas a embriaguez e a dança sensual como expressão da liberdade da vida. Inserido entre esses dois pólos, vemos a trajetória de Don José partir da afirmação do equilíbrio rumo ao excesso, consequência necessária para aquele que se deixa seduzir pelo impulso dionisíaco. Quando José mata Carmen, no fim da ópera, tal fato decorre pela incapacidade de continuar vivendo na intensidade trágica, que o levaria ao caos, pois a individuação se mantém em frágeis linhas de controle. Ao matar sua amada, José não consegue se livrar do impulso desmedido, pois já se tornara um homem dionisíaco.

Palavras-chave: Ópera - espírito trágico - *hybris*.

Abstract: I intend to defend a possibility of interpretation of the opera *Carmen* of Georges Bizet through the nietzschian concepts of Apollonian and Dionysiac. I consider that we can study the aesthetic text of this workmanship for way of this perspective, it following way: it would have, to the long one of the workmanship, a conflict of forces between the Apollonian one (represented for the Micaela personage), and the Dionysiac (represented for the personage heading of the workmanship), around the actions of Don Jose, the hero who oscillates between the two originary. While made use to the apollonian side, Don Jose lives harmoniously, in accordance with the parameters of behavior instituted by the society, intending to adequately follow its daily functions in favor of the accomplishment of this objective. In turn, when it interacts with Carmen, Don Jose suffers the Dionysiac experience from dissolution of the individual rule, therefore Carmen does not praise the measured joust, but the drunkenness and the sensual dance as expression of the freedom of the life. Inserted between these two polar regions, we see the trajectory of Don Jose to break of the affirmation of the balance route to the excess, necessary consequence for that if it leaves to seduce for the Dionysiac impulse. When Jose kills Carmen, in the end of the opera, such fact elapses for the incapacity to continue living in the tragic intensity, that would take it to the chaos, therefore the individuation if he keeps in fragile lines of control. When killing loved its, Jose does not obtain to get rid itself of the impulse without control, therefore already a Dionysiac man becomes.

Key-words: Opera - tragic spirit - *hybris*.

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

Introdução

Nietzsche apresenta claramente no cerne argumentativo de *O nascimento da Tragédia* a profunda influência da filosofia schopenhaueriana, assim como pela criação artística de Richard Wagner. A partir deste binômio de grandes gênios, Nietzsche desenvolve suas reflexões estéticas sobre a vitalidade cultural e a criação artística da Grécia Antiga. Em *O nascimento da Tragédia*, Nietzsche se propõe a realizar uma gênese da tragédia grega, o seu apogeu e declínio. Um dos pontos mais polêmicos do ensaio reside no vislumbre de Nietzsche em considerar a ópera wagneriana como o renascimento da cultura trágica; nessa associação insólita, Nietzsche articula numa mesma questão problemas filosóficos, filológicos e estéticos com a decadência cultural oitocentista, marcada pela exorbitante massificação da cultura e a perda da unidade de estilo; esse processo foi gerido socialmente pelo “filisteu da cultura”, a figura que se utiliza da arte e da genialidade criadora das grandes forças criativas da sociedade para a realização de fins puramente mercantis, vulgares. Detendo o poder econômico propício para o financiamento das artes, o “filisteu da cultura” insere o seu padrão estético distorcido nas determinações estéticas em voga. O instrumento de combate proposto por Nietzsche em sua luta contra o filisteísmo estabelecido são as suas *Considerações Extemporâneas*, cuja primeira apresentou como foco de suas virulentas críticas o ideário pequeno-burguês de David Friedrich Strauss, o grande protótipo do “filisteu da cultura”.

Para Nietzsche, a arte wagneriana seria justamente uma contraposição ao declínio da cultura de seu tempo, proporcionando então a revitalização da vida de artista como superação da decadência artística da sociedade ocidental:

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).

Todavia, essa relação de profunda amizade e respeito para com Wagner sofre um grande abalo ao longo do Festival de Bayreuth, ocorrido em 1876, evento projetado para ser o marco da consagração do espírito trágico dos alemães. Ao invés de ver a afirmação da arte e da cultura comprometida com a vida enquanto processo de criação, Nietzsche

percebe a manifestação da vulgaridade do público, o qual, em grande parte, era desprovido de refinamento estético, público ruidoso que se propusera a participar desse evento magnífico apenas como meio de aparecer socialmente nessa celebração artística. Wagner se corrompera pelo deslumbre pelo sucesso e pelo reconhecimento público, de maneira que o compositor estaria contradizendo os seus próprios ideais estéticos revolucionários, com os quais se engajara ao longo de sua vida de artista, em prol de um artificialismo estético tipicamente convencional. Nietzsche, em sua maturidade criadora, apresenta a seguinte sentença em *O Caso Wagner*

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).

A partir dessa decepção estética, Nietzsche realiza uma reviravolta no seu modo de avaliação da arte wagneriana: todos os aspectos que até então o jovem filósofo concebera como grandioso e valoroso na criação artística de Wagner, passa a ser analisado de outra maneira. Nesses termos, Nietzsche considera que o compositor não propusera, em verdade, a renovação das forças criativas da cultura alemã, mas sim a legitimação de todos os estamentos que promoviam justamente o seu declínio: o gosto duvidoso da burguesia ascendente, a burocratização do Estado centralizador e militarista e a mediocridade existencial dos homens eruditos. Essa ruptura se manifesta na vida e na obra de Nietzsche através do seu abrupto distanciamento de Wagner e, numa linha contínua, de Schopenhauer, em especial a partir da redação de *Humano, demasiado humano*.

Nas décadas finais do Oitocentismo europeu, outra ópera, de uma tendência estética totalmente distinta do modelo wagneriano, granjeava o reconhecimento do público e da crítica nos teatros operísticos: *Carmen*, de Georges Bizet (libreto redigido por Henry Meilhac e Ludovic Halévy); esta ópera progressivamente conquistou a atenção e os elogios que eternizaram essa criação dentre as mais belas da história da ópera. Nietzsche, ao assistir as suas representações, sentiu-se maravilhosamente encantado por essa música inebriante, inovadora. Vejamos então alguns dos motivos que levaram Nietzsche a apreciar apaixonadamente esta ópera, chegando ao ponto de considerá-la como a antítese por excelência da criação wagneriana.

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

Nietzsche e Bizet: afinidades estéticas e axiológicas

Quando se decepciona com os rumos seguidos pelo projeto artístico de Wagner, Nietzsche procura na criação musical de sua época um título que servisse de contraposição ao idealismo wagneriano, considerando então encontrar na ópera *Carmen* uma solução contra os efeitos nocivos daquilo que considerava como o pessimismo romântico e o ascetismo religioso de Wagner, que grassara de forma marcante a sua tendência estética nas suas últimas obras. O libreto da ópera, baseado na novela homônima de Prosper Mérimée, receberia o acréscimo de importantes personagens que não constavam no texto original, em especial a seráfica camponesa Micaela, adendo fundamental para o desenvolvimento da intensidade dramática da ópera, que oscila continuamente entre os estados de tensão e de amor.¹ Considero que a narrativa de Mérimée apresenta uma tonalidade estética rude, seca, circunstâncias que de maneira alguma retiram o mérito literário da novela, mas antes pontuam o propósito do autor em descrever a desventura de um homem que comete uma série de delitos em nome do amor por Carmen até o ato derradeiro que culmina no crime passionai contra sua amada, vivendo então marcado pelo fantasma simbólico dessa fascinante mulher.

A ópera descreve a paixão avassaladora de um cabo da guarda real de Sevilha, Don José, por uma cigana lasciva e sedutora, Carmen, que usa das suas habilidades pessoais, como o seu belo canto, seu corpo sensual e a aptidão para a dança, para conquistar a satisfação de seus objetivos e desejos.² A cigana Carmen é uma personagem que a placidez do espírito apolíneo certamente consideraria como a própria manifestação da desmedida, pelo fato desta mulher expressar uma exuberância vital através de seu próprio corpo, utilizando de sua “sensualidade meridional”, uma desmesura explosiva de afetos e de atitudes impetuosas, desafiando então todos os limites, códigos ou valores morais que venham a se opor aos caminhos que a paixão e a vontade lhe apontam. A conduta de Carmen, decorrente da plena de uma espécie de afetividade amorai que enaltece a alegria e a embriaguez, expressão de um tipo de mundo repleto de andarilhos, ciganos e contrabandistas desprovidos de remorsos, ressentimentos ou crises morais de consciência diante das transgressões das rígidas

¹ Na novela de Mérimée em um dado momento da narrativa desponta a figura sedutora de um toureiro chamado Lucas, que se relaciona com Carmen e por isso sofre do doentio ciúme de Don José; na ópera de Bizet o toureiro chama-se Escamillo e possui maior destaque no desenvolvimento dramático da obra.

² Assim Mérimée descreve Carmen através da perspectiva de Don José: “Era uma beleza estranha e selvagem, um rosto que surpreendia inicialmente, mas que não se podia esquecer” (MÉRIMÉE, *Carmen*, p. 19-20)

normais sociais.³ Carmen afirma a liberdade de acolher e cumprir o seu próprio destino, de acordo com o fluxo de seus instintos, o que a faz viver conforme o livre jogo interativo dos seus afetos, numa perspectiva arrebatadora. Creio que os versos do final do II ato corroboram esta tese:

Segue-nos através dos campos,
vem conosco para a montanha,
segue-nos e irás acostumar-te
quando vires, ali,
como é bela a vida errante;
por país o universo,
e por lei, a tua vontade
E sobretudo, o mais embriagador:
A liberdade ! A liberdade !
O céu aberto, a vida errante,
por país todo o universo,
por lei a vontade,
e sobretudo, o mais embriagador:
A liberdade, a liberdade !

Podemos também associar a bela cigana com a manifestação do instinto trágico de afirmação do dever, sobretudo por causa dos múltiplos exemplos desenvolvidos ao longo da ópera, tais como a exaltação da liberdade criativa acima de todas as limitações da vida gregária em sociedade imposta pela moral. Carmen valoriza, por meio de suas ações, o momento do instante intensamente, sem se preocupar com o futuro, desenvolvendo assim uma postura totalmente despreocupada com as conseqüências dos seus atos. Essa perspectiva considera muito mais proveitoso para a existência humana a prática de uma disposição ética que favoreça o aproveitamento temporal de uma vida da qual ele possa afirmar intensamente o presente, de maneira que o homem não dirija o fluxo dos seus pensamentos para a contemplação de estados afetivos que possam diminuir a sua capacidade de agir, como o sentimento do medo ou da expectativa por algo que pode vir ou não a acontecer. O “homem trágico” desenvolve uma postura afirmativa da vida e da força inexorável do destino, que perde o seu caráter nebuloso, para se tornar a possibilidade de transformação e renovação das forças vitais presentes no ser humano. A força do destino é de suma importância para a elaboração da cena trágica na concepção dionisíaca de mundo, pois favorece o uso do acaso como elemento potencializador da ação dos personagens envolvidos no drama. Encontramos assim uma nítida convergência axiológica com a conceituação nietzschiana de *amor fati*:

³ Clément Rosset destaca que “Não há alegria senão louca, e todo homem alegre é necessariamente e ao seu modo um desatinado (ROSSET, *Alegria - a Força Maior*, p. 25).

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

Minha fórmula para a grandeza do homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas *amá-lo...* (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, “Por que sou tão inteligente”, § 10, p. 51).

Devemos ressaltar que um dos elementos que catalisam o desenvolvimento da trama da ópera reside na figura de Don José, o militar que se encontra primeiramente sob a influência da perspectiva serena de Micaela, a jovem que lhe era prometida. Esta camponesa, plena de candura, representa a possibilidade de Don José desenvolver a sua vida através da placidez e da moderação, caracteres próprios de uma visão de mundo singela e bucólica. Podemos então associar a sua figura e os seus caracteres ao princípio apolíneo, pois enquanto o militar interage com a bela jovem, ele permanece nas rígidas regras da medida, valorizando as instituições, a família, o apego nostálgico ao passado. Eis um trecho do dueto entre Don José e Micaela em meados do I ato, quando a donzela entrega ao militar uma carta de sua mãe:

Minha mãe, eu a vejo!
Sim, eu revejo minha aldeia!
Oh lembranças do passado!
Doces lembranças do lugar!
Enchem meu coração
com força e coragem!
Oh lembranças queridas!

Micaela fornece o ponto de equilíbrio na vida de Don José, equilíbrio, no entanto, frágil, pois que, na compreensão trágica de mundo, a visão apolínea é apenas a superfície da existência, o seu aspecto mais aparente. Do outro lado desta relação encontramos o pólo dionisíaco, a ébria força engendradora da vida, impulso que, na ópera, se manifesta na figura de Carmen, que, com sua sensualidade, conquista o âmagdo do jovem militar, que enlouquece inteiramente diante da beleza fatal da cigana e dos seus poderosos artifícios de sedução, a flor que lhe atira no peito ou a dança.

Podemos dizer que um dos fatores que motiva a tensão na vida de José reside no seu oscilar entre a desmedida proporcionada por Carmen e o pudor pelas instituições que até então ele respeitara, de maneira que ele, ao invés de se decidir pela predominância de um dos impulsos, permanece nesse jogo de contínuas flutuações entre a experiência apolínea proporcionada por Micaela e a experiência dionisíaca despertada por Carmen. Entretanto, a vida de Don José, ainda que sofra o encantamento amoroso de Carmen, permanece excessivamente marcada pela compreensão apolínea de mundo,

pois o cabo, ao abandonar o regimento no qual ele era lotado, continua valorizando os ideais normativos da sociedade machista. Um dos sintomas desse apego de José aos códigos estabelecidos se manifesta, por exemplo, no seu excessivo ciúme por Carmen, esse desejo de posse que o enfurece tenebrosamente ao longo da ópera, sobretudo quando a cigana dedicara seu amor para Escamillo. Esse sentimento de ciúme é uma atitude contrária ao espírito dionisíaco, pois nesta visão de mundo e em sua inerente prática de vida, nenhuma pessoa pode se arrogar o direito de ser a detentora de outra, como se o objeto amado fosse uma propriedade. A bela cigana, ao seduzir os homens que encontra, coloca em prática justamente a liberdade dionisíaca de afetar e de se deixar afetar com os corpos pelos quais ela considera que lhe proporcionarão alegria e, por conseguinte, um aumento da sua capacidade de agir. Conforme salienta Clemént Rosset, a alegria consiste numa aprovação da existência tida por irremediavelmente trágica: neste caso a alegria é paradoxal, mas de modo algum ela é ilusória.⁴

O problema dessa situação aflora de forma violenta quando José considera que somente ele poderia satisfazer afetivamente Carmen, esquecendo então que ele é tão apenas mais um dos homens existentes, pessoa cujo fluxo criativo do destino colocou nos caminhos da vida de Carmen, e não o único homem que poderia interagir com a impetuosa cigana. Nessas condições, se Don José compreendesse efetivamente a visão trágica da experiência dionisíaca, ele aceitaria a pluralidade de afetos que Carmen busca como acréscimo de suas próprias forças instintivas, sem se deixar dominar pelos afetos reativos do ciúme e do ódio contra os pretendentes da sedutora cigana. Afinal, esse desejo de posse da pessoa amada se origina do anseio de se permanecer com honra aos olhos do mundo, na manifestação de um egocentrismo no qual os indivíduos deveriam identificar na figura da mulher a marca de posse de um homem.

Na sedutora e inebriante estrutura dramática-musical da ópera *Carmen*, é ressaltada a importância dos elementos instintivos da vida, manifestados pelo jogo de paixões motivadas pelo transbordar de sensualidade da cigana Carmen e pelo seu anseio de desfrutar dos prazeres e da saúde ofertados generosamente pela natureza engendradora, submetendo os homens ao poder magnético de sua beleza sedutora. Mais ainda, sua exuberância faz com que a razão seja submetida aos instintos e a “moral do dever” a “ética do querer”. Podemos dizer que esta é a vitória da desmedida trágica sobre a conduta normativa da sociedade rigidamente ordenada, pois a concepção trágica de mundo afirma a importância da valorização dos instintos vitais sobre uma qualidade

⁴ ROSSET, *Alegria – a força maior*, p. 24-25.

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

de virtude meramente teórica, que enfatiza somente os aspectos racionais e conscientes da vida humana, denotando assim seu vínculo aos conteúdos de nítida ascendência socrática-platônica.⁵

O fatalismo do destino presente na ópera manifesta o seu misterioso poder no III ato, na cena em que Carmen e suas companheiras ciganas, Frasquita e Mercedes, consultam as suas respectivas sortes no jogo das cartas. O sucesso e a felicidade para as amigas têm como contraponto a trágica revelação sobre o futuro de Carmen, pois, para ela, está reservada a inexorável morte, que, por grande ironia, será concretizada pelas mãos do homem que se encontra enlouquecido e cego de desejo por ela:

Vejamos, também vou tentar a minha sorte.
Ouros, espadas... a morte !
Li bem... primeiro eu.
Depois ele... para ambos a morte !
Para evitar respostas amargas, será em vão
que baralharás, não serve de nada, as cartas
são sinceras e nunca irão mentir !
No livro lá em cima,
se a tua página for feliz,
baralha e corta sem medo,
pois a carta nos teus dedos tornar-se-á feliz
anunciando-te a felicidade.
Mas se tiveres de morrer,
se a temível palavra
estiver escrita pelo destino,
recomeça vinte vezes... a carta impiedosa
repetirá: morte.
Novamente ! Novamente ! Sempre a morte !

Todavia, essa terrível revelação, ainda que choque momentaneamente Carmen, uma vez que é a iminência de supressão de sua existência, não mitiga a força de sua capacidade de agir, visto que ela sabia onde residia o perigo iminente de sua vida: nas próprias mãos de seu amante, Don José, cada vez mais permeado pelo enfurecido desejo de possuí-la totalmente. Uma vez que o infausto militar não pode reconquistar o coração de Carmen, ele considera que a cigana jamais poderá ser de mais nenhum outro

⁵ Nietzsche, em *O nascimento da Tragédia*, sobretudo entre as seções 10-15, denuncia essa visão teórica de mundo, a qual, na concepção do filósofo, teria excluído da dimensão da vida os seus aspectos instintivos e inconscientes, em prol de uma suposta racionalidade do pensamento consciente, pretensamente livre dos apelos da matéria e da sensibilidade. Para Nietzsche, o pensamento socrático-platônico seria uma das manifestações por excelência dessa perspectiva “teórica”, que solapou a compreensão trágica de mundo, caracterizada justamente pela afirmação incondicional dos aspectos contraditórios da realidade, tais como a dor, a morte, a destruição etc., pois esses elementos fazem parte do processo de constituição e elaboração das forças da vida. Nessas condições, a pretensão metafísica de se querer suprimi-los denotaria, da parte do “homem teórico”, um medo pela instabilidade e pelo fugidio, em prol da sóbria segurança da permanência e estabilidade.

homem, demonstrando na sua ação um comportamento característico de um tipo humano ressentido que, por não ter mais o poder de desfrutar dos benefícios proporcionados por alguma coisa, impede que outros também o façam. Afinal, dominado pelas tonitruantes paixões rancorosas diante da perda da consideração de um objeto amado, o homem ressentido tenta impedir de todas as formas que outros homens, mais estáveis afetivamente, possam interagir com o objeto de seu apreço, odiando a ambos nessa compreensão doentia da afetividade das relações humanas. Tal circunstância se reflete acima de tudo através da ira que Don José demonstra quando toma conhecimento de que sua amada Carmen não o ama mais, pois se envolveu pelos encantos viris de Escamillo, evidenciados pelos espetáculos das touradas.

No diálogo final entre ambos nos momentos derradeiros do IV Ato, Don José clama a Carmem que ela aceite novamente a intensidade de sua paixão, voltando novamente a amá-lo tal como outrora. Todavia, Carmen não mais o deseja, sentindo, inclusive, uma poderosa repulsa diante de sua presença, situação que desespera cada vez mais Don José, incapaz de controlar os seus impulsos. Neste momento de clímax, os afetos de ódio e de amor estão totalmente entrelaçados, pois que, de acordo com a resposta de Carmen aos apelos amorosos de Don José, qualquer uma das disposições afetivas intrinsecamente conflitantes pode vir a ser desencadeada, motivando a partir daí uma série de possibilidades de ação. Don José quer constatar mais uma vez a manifestação do amor de Carmen por ele, mas, no entanto, apesar de todas as suas súplicas, não é essa a resposta que ela lhe concede.

Dessa maneira, numa atitude insana e desesperada, Don José esfaqueia Carmen no ventre, matando aquela que, com o ritmo vertiginoso de sua dança, o levou a viver momentos de delírios prazerosos, entrelaçados com situações de iracundo ciúme. Contudo, constatamos que esse golpe fatal, ainda que permeado de ódio, possuía também uma intensa carga de amor e de desejo:

Podeis me prender...
Fui eu quem a matou!
Ah, Carmen !
Minha Carmen adorada !

Podemos perceber, nesses versos, a superação de qualquer tipo de processo dialético entre esses instintos aparentemente antagônicos. Por isso, podemos dizer que,

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

estética dessa ópera não existe uma distinção ontológica entre os caracteres de amor e de ódio, uma vez que ambos os estados afetivos seriam apenas duas vertentes de um impulso de criação e destruição, um processo contínuo de transformação das forças da vida. Carmen, no momento derradeiro da ópera, poderia conservar a sua vida, sujeitando-se ao domínio hegemônico de Don José. Todavia, como a cigana representa a potência trágica da vida, ela prefere sofrer a própria morte a renunciar aos seus valores singulares, valores esses que a tornam uma pessoa ativa e criativa na elaboração de sua vida. Se porventura Carmen continuasse vivendo, ela estaria se submetendo aos parâmetros de uma vontade externa, de caráter reativo, pois Don José depende totalmente do controle sobre Carmen para poder alcançar um relativo estado de felicidade e bem-estar.

Portanto, podemos considerar que Don José, sofrendo um estado de decadência vital no decorrer da ópera, é a representação por excelência do espírito de inferioridade, que pretende sempre submeter aquilo que é belo, exuberante e pleno de vitalidade ao escabelo do asco e da penúria, sobretudo pela sua incapacidade de conviver com a diferença, com a negação. Don José não estava preparado afetivamente para interagir afetivamente com uma mulher que expressa no seu corpo e na sua vida os valores da desmedida e da ebriedade. Todavia, de forma alguma a pulsão trágica dionisíaca que o domina, a partir do momento em que ele se deixa seduzir por Carmen, seria a responsável pela sua queda. Caberia a ele desenvolver um jogo de forças plásticas que possibilitasse a plena afirmação dos seus instintos criativos, de maneira que ele pudesse compreender que, se Carmen não mais o deseja, tal fato decorreria da própria natureza livre da cigana, desprovida de grilhões e de fronteiras delimitadoras impostas pelas regras da moralidade civilizada.

Entretanto, a despeito da sede de domínio presente nas disposições de ânimo do colérico Don José, Carmen, mesmo através de sua morte, afirma a sua potência criadora: na violenta circunstância em que Carmen perece, ela demonstra jamais se submeter a nenhuma determinação externa ao seu querer, antes elevando ao grau máximo o seu poder criativo pelo fato de não se rebaixar existencialmente perante o indivíduo simbolicamente escravo, atordoado pelo ressentimento, pelo ódio reativo contra a beleza trágica do existir.⁶ Nessas condições, se porventura Carmen aceitasse

⁶ Conforme destaca Nietzsche: “A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos

novamente fornecer os seus favores amorosos a Don José, em troca da conservação covarde da sua própria existência, ela estaria sujeitando a sua expressão trágica de vida, sua vontade criativa dionisíaca, aos parâmetros de um ideal mesquinho, repressor da criatividade da vida e do borbulhar de novas possibilidades de expressão da vitalidade intrínseca da força engendradora do ser criativo.

Após essas colocações, é de grande importância ressaltar que a liberdade preconizada por Carmen na sua prática de vida, conforme demonstrado ao longo do drama, não consiste de forma alguma na afirmação de uma vulgar liberdade sexual, conforme uma leitura desatenta do libreto da ópera poderia demonstrar, ou ainda a sua atitude desinteressada para com o sentimento de amor manifestada por seus inúmeros amantes. A liberdade que se manifesta na vida de Carmen consiste na sua tentativa de superar os valores de uma qualidade de moral marcada pelo ideal de submeter o homem, considerado enquanto expressão da saudável sensualidade, aos ideais supra-sensíveis desprezadores do corpo e da singularidade, ao machismo reacionário que pretendia submeter o querer, as aspirações do feminino ao masculino, a negação da existência, na mulher, de uma potência instintiva de criação. A afirmação do espírito dionisíaco traz à tona a potência feminina recalcada pela rígida conduta apolínea, que concede o poder político da sociedade aos homens. A mulher dionisíaca rompe com essas barreiras, impondo, através da sedução pela dança, um novo modelo de relação para com os homens. Por isso podemos dizer que o culto dionisíaco proporciona a afirmação da alteridade, pois permite a compreensão do humano através da figura do outro com a qual se interage nos ritos de dança e de louvor ao deus, justamente pelo fato de que as pessoas envolvidas nesse ritual eram perpassadas por um sentimento místico de unidade, muito distante do sóbrio e individualizado culto apolíneo.

Considero que uma das questões mais importantes da problemática presentemente tratada reside na possibilidade de se afirmar a vontade de potência mesmo na morte, na extinção extensiva do corpo, permanecendo-se, no entanto, intensivamente essa potência que, mesmo destruída pela violência, continua a rir para além das dores da existência. Inclusive, vale dizer que, em algumas encenações da

atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este não é seu ato criador. Essa inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação” (NIETZSCHE, *Genealogia da Moral*, I, § 10).

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

ópera, no derradeiro momento em que recebe o golpe no ventre, é comum algumas intérpretes da personagem de Carmen emitirem um grito de dor que se assemelha profundamente a uma gargalhada, uma expressão de desdém pela morte corporal. Portanto, nessa circunstância, perseverar na conservação da vida, considerada enquanto mera extensividade, nada mais seria que a legitimação da decadência dos instintos, a demonstração da submissão do querer-criar ao sempre impotente espírito de ressentimento. Talvez a questão mais surpreendente desta ópera resida no fato da cigana Carmen afirmar a intensidade da sua vida mesmo no evento da morte, de maneira que, neste ponto, ela afirmou a própria expressão da essência trágico-dionisíaca do mundo, superando o niilismo e a passividade gerada pelo medo diante da ameaça da finitude ou pelo ressentimento contra o fato de ter nascido, gerando um ato de renúncia ao mundo exterior. Afinal, Carmen teve a coragem de viver e morrer de acordo com os valores de sua ética boêmia. Livre perante os homens, fatalista perante o destino.

Nietzsche vislumbrou na *Carmen* de Bizet a presença de uma jubilosa afirmação dos valores trágicos da existência, percebendo uma espécie de valorização da vida considerada na sua totalidade criadora, sendo uma obra de arte desprovida da intervenção de fatores metafísicos ou transcendentais como maneira de se propor uma pedagogia essencialmente apologista dos valores normativos, numa exposição de atos virtuosos tendo em vista o benefício da educação moral do público. Podemos perceber na música de *Carmen*, logo após a audição dos primeiros compassos da sua vigorosa abertura, um sentimento de afirmação da vida como constituída por uma interação de diversos afetos divergentes, onde prazer e dor, vida e morte, amor e ódio adquirem o patamar de estados afetivos indissociáveis, complementares entre si, desprovidos de qualquer visão dualista dos sentimentos humanos. Essa música, pensando segundo a perspectiva nietzschiana, exerce um poder tonificante nas disposições afetivas do ouvinte, pois reforça a vontade de dançar numa atmosfera mediterrânea, numa ensolarada sensualidade. Tal como Nietzsche considera,

Essa música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira. “O que é bom é leve, todo divino se move com pés delicados”: primeira sentença de minha estética. Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto, permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do pólo na música, a “melodia infinita”. Alguém já ouviu num palco entonações mais dolorosamente trágicas? E a maneira como são obtidas! Sem caretas, Sem falsificação! Sem a mentira do grande estilo! (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, §1, p. 11-12).

Bizet foi indubitavelmente um compositor de talento inegável, um exímio orquestrador de refinada sutileza musical, afirmação essa que pode ser comprovada pelo estudo de obras como *Os pescadores de Pérolas* ou a suíte *A Arlesiana*. Todavia, questão ainda mais relevante consiste no fato de Nietzsche ter utilizado o nome de Bizet como parâmetro para criticar o idealismo romântico de Wagner e a sua impossibilidade de representar o renascimento da arte trágica na cultura moderna. Inclusive, vale lembrar que Nietzsche afirmara, no Prólogo de *O Caso Wagner*, não ser pura malícia, se neste escrito ele faz o elogio de Bizet a custa de Wagner.⁷ Portanto, nas considerações de Nietzsche, Bizet, compositor que desponta no cenário musical europeu como um dos representantes da tradição da *Grand Opera Française*, por ser adepto das tendências de uma escola musical de características estéticas radicalmente divergentes em relação ao estilo usual da música alemã do Romantismo, seria o mais adequado contraste ao modelo da “Obra de Arte Total” proposto por Wagner ao longo de sua carreira.

A orquestração da ópera *Carmen* demonstra uma demasiada sutileza melódica em diversos trechos da partitura, como podemos constatar, por exemplo, através da audição do “Noturno de Micaela”, no III Ato. Podemos citar ainda a arrebatadora sensualidade nas diversas danças inseridas ao longo do drama, a “canção do toureiro”, os coros arrebatadores do público das touradas e, obviamente, a célebre “Habanera”, a arma fatal da sedução de Carmen. Todavia, devemos destacar que a orquestração da ópera não se desenvolve a partir de complexidades harmônicas cromáticas, recursos de vanguarda característicos da criação wagneriana de maturidade, que scandalizou o público dos teatros operísticos do Oitocentismo europeu. Inclusive, do ponto de vista musical e dramático, *Carmen* segue o modelo operístico tradicional, sendo estruturada de acordo com o estilo francês então em voga, apresentando em algumas de suas cenas diálogos falados desprovidos de acompanhamento orquestral, que servem de ligação com as partes cantadas propriamente ditas. Portanto, o estilo operístico de Bizet ainda mantém, pelo menos na sua estrutura dramática, a divisão usual entre árias e diálogos. Entretanto, veremos ao longo deste texto que a questão mais importante, na perspectiva nietzschiana, não reside na formatação dramática de uma ópera, mas sim nos valores existenciais expressados por ela, e também de que maneira tais disposições impressionam o senso estético do público. Mais ainda, deveria ser levado em consideração o próprio efeito tonificante da música sobre a afetividade do ouvinte.

⁷ NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 1.

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

Considerada numa perspectiva teórica, o conjunto das óperas compostas por Wagner apresentam por tema comum uma visão de mundo idealista recorrente ao romantismo europeu, afirmando a transcendência do espírito sobre o corpo, o amor espiritual e sublime superando a sensualidade, sendo, segundo Nietzsche, uma espécie de apologia dos valores depreciativos da vitalidade natural, da existência humana.⁸ A arte de Wagner, na concepção nietzschiana, submete a potência da música à representação dramática, que se torna o elemento principal do espetáculo operístico, ou seja, a música serve de suporte para a expressão do drama, para que as idéias subjacentes possam aflorar. Podemos então considerar que a música da *Carmen* de Bizet, considerada de acordo com a perspectiva nietzschiana, mesmo que desenvolvida de acordo com o modelo operístico tradicional, é incontestavelmente inovadora na valorização da tragicidade da existência. Mais ainda, mesmo que sua estrutura harmônica seja imputada pelos críticos como extremamente convencional (sob o ponto de vista teórico da inovação dos recursos musicais), esta obra apresenta, todavia, em sua estrutura estética, a possibilidade de se superar o a visão de mundo romântica através do renascimento do instinto trágico que entrelaça a arte e a vida. Considero que a própria música de *Carmen*, ainda que organizada de acordo com os padrões tradicionais operísticos, supera o formalismo teórico da divisão entre partes cantadas e faladas, expressando-se como uma música viva, incandescente, que brota da terra, tal como a vitalidade dionisíaca que vivifica todos os seres.⁹

Devemos lembrar que era uso comum, no cenário operístico europeu, ocorrer de grande parte dos argumentos das óperas serem submetidos ao olhar da censura oficial de seus respectivos países de origem. Os libretos das óperas eram analisados de forma minuciosa, para que se retirasse dos textos qualquer tipo de conteúdo que viesse a atentar contra os cristalizados costumes legitimados pela hipócrita moralidade pública. Por causa dessas circunstâncias desfavoráveis, valorizava-se a dramatização de temas edulcorados: a eterna busca por um amor puro e idealizado e de caráter transcendente (que se torna um amor impossível), o elogio da religião e dos valores morais vigentes

⁸ NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 4.

⁹ Tal como Nietzsche expressa em *O nascimento da Tragédia*, § 10: “O deus fragmentado, transformado em ar, água, terra e fogo, representa o tormento da individuação, do qual ele cria, com seu sorriso, os deuses olímpicos, e com suas lágrimas, a vida humana. Dionísio, produto do divino casamento entre o céu e a terra, é ao mesmo tempo governador clemente e homem feroz, trazendo

através de metáforas, o respeito pela instituição do matrimônio e da família, assim como o desenvolvimento de temas triviais, que não comprometiam de forma alguma os interesses das classes detentoras do poder ideológico da sociedade. Por conseguinte, mesmo em cidades caracterizadas pela adoção de costumes mais liberais, quando uma dada ópera continha cenas consideradas demasiadamente ousadas, o próprio público se encarregava de demonstrar insatisfação perante os responsáveis pela encenação, ocorrendo, não raro, distúrbios que somente eram controlados com a intervenção da polícia. Como ilustração dessa questão citada, podemos pensar na encenação de *Tannhauser* de Wagner na cidade de Paris, em 1861, que sofreu uma série de distúrbios motivados pelos espectadores e detratores da música wagneriana. Inclusive, foi a partir desta encenação que Charles Baudelaire publicou *Richard Wagner e Tannhauser em Paris*, um polêmico ensaio no qual defendia a ousadia estética da arte wagneriana, e criticava o conservadorismo do público parisiense, o qual, incapaz de compreender de forma autêntica a beleza da obra de arte, exibia seus preconceitos contra a criação de vanguarda.

Exímios compositores conseguiram musicar de forma magistral textos considerados polêmicos ou de uma sutil subversão, como fora o caso do genial Mozart e de seu fiel libretista Lorenzo da Ponte, artistas que sofreram terríveis censuras das autoridades austríacas no processo de criação de uma das mais encenadas óperas da história da música, *As Bodas de Fígaro*, devido ao fato de exporem ao ridículo alguns personagens de nobre berço. Podemos ainda incluir nesse rol Beethoven, que compôs uma engajada ópera política em plena vigência do período napoleônico, *Fidelio*, uma poderosa exaltação da liberdade do ser humano e um clamor pela justiça nas relações entre o poder opressor e o indivíduo cômico da dignidade humana.¹⁰ Inclusive, ocorreriam casos em que algumas óperas, em virtude da abordagem de temas considerados polêmicos (geralmente envolvendo questões religiosas, tais como a vida de santos ou a presença de personagens eclesiásticos), foram proibidas de ser encenadas, sobretudo em localidades nas quais a presença da Igreja Católica se fazia valer com mais rigor, tais como nas cidades italianas controladas pelo poder papal. Como solução desse problema, os compositores e libretistas se encontravam na obrigação de

consigo a promessa do próprio renascimento, que reunirá o mundo e acabará com a dolorosa existência limitada pela individuação”.

¹⁰ A ópera *Fidelio*, estreada em Viena no dia 23 de maio de 1805, sob o título original de *Leonore*, sofreria diversas modificações na sua estrutura dramático-musical, recebendo suas alterações finais na encenação de 1814, com o título pelo qual ela é atualmente conhecida.

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

modificarem totalmente o argumento de uma dada ópera, mantendo, no entanto, grande parte da estrutura musical composta originalmente.

Nietzsche, ao elaborar comentários que possibilitam a definição estética da *Carmen* como uma espécie de ópera trágica, levou em consideração os efeitos fisiológicos e afetivos produzidos pela audição desta obra, analisando se essa experiência estética produz no ouvinte uma profusão de afetos tônicos, proporcionando um sentimento de “leveza no âmago”, vontade de viver, um ímpeto afirmativo da vida, uma liberdade de espírito.¹¹ Ao constatar a presença destes elementos trágicos, Nietzsche considerou esta ópera como uma espécie de tônico estético, um fortificante para a elaboração da saúde física do ouvinte, sendo digna de receber, portanto, as honras e glórias do reconhecimento do público apreciador da arte operística, posto que

Também essa obra redime; não apenas Wagner é um “redentor.” Com ela despedimo-nos do Norte úmido, de todos os vapores do ideal wagneriano. A ação já redime. De Mérimée ainda possui a lógica na paixão, a linha mais curta, a dura necessidade; tem sobretudo o que é da zona quente, a *secura* do ar, a *limpidez* no ar. Em todo aspecto o clima muda. Aqui fala uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria. Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para essa sensibilidade, que até então não teve idioma na música cultivada da Europa – esta sensibilidade mais morena, mais queimada... (NIETZSCHE, *O Caso Wagner*, § 2, p. 12-13).

As considerações de Nietzsche acerca da vitalidade trágica na música de Bizet visavam justamente combater o espírito de negação dos instintos vitais, disposição decadente que se encontraria, conforme sua avaliação, nos dramas musicais de Wagner, como os sentimentos de renúncia e ascese, cujos traços podemos ver no *Holandês Voador* e em *Tannhäuser*, o embate metafísico entre as forças do “Bem” e do “Mal”, como ocorre em *Parsifal*, ou ainda a busca por um amor de caráter eterno e transcendental (*Lohengrin*). Tais características são análogas à proposta nietzschiana de valorização do corpo, dos seus instintos e da afirmação da vida em sua totalidade, incluindo assim os seus aspectos mais contraditórios, que são considerados dignos de depreciação apenas pelo tipo de homem que necessita desenvolver o fluxo de sua existência pelas categorias da permanência e da identidade fixa e delimitada. Dessa forma, podemos afirmar que a ópera *Carmen* romperia com esse modelo estético marcadamente idealista e pessimista em relação ao modo de compreensão e de

¹¹ NIETZSCHE. *O Caso Wagner*, § 1, p. 12.

valoração do mundo, portando consigo os elementos fortificantes da existência vislumbrados por Nietzsche, por justamente retirar quaisquer tipos de influência da ordem do transcendental no desenvolvimento da ação dos personagens. O motor que impulsiona as ações dos personagens desta ópera explosiva é somente o livre jogo de expressão entre os seus afetos contrastantes e o acaso do destino, superando assim qualquer tipo de ordem moral e providencial de mundo. Por conseguinte, o enredo da *Carmen* de Bizet se aproxima da estética realista, que enfatiza a narração de temas recorrentes imediatamente ao mundo das paixões humanas, procurando eliminar os traços excessivamente idealizados acerca da natureza humana. A estética realista procura representar os homens tais como eles o demonstram ser ao longo da vida cotidiana, não o que poderiam ou deveriam ser, conforme os valores de uma conotação moralista-idealista de mundo.

Podemos dizer que ruptura da amizade entre Nietzsche e Wagner foi profundamente dolorosa, do ponto de vista afetivo, para ambos, posto que, enquanto Nietzsche sofreu a perda da possibilidade de se desenvolver um ideal artístico revolucionário e transformador das instituições culturais por meio da afirmação da arte trágica, Wagner, por sua vez, perdeu o poder de engajamento e de apoio de um pensador brilhante, que direcionava fervorosamente o usufruto de suas energias criativas na afirmação da grandeza da vida no seu núcleo mais glorioso, a arte. Podemos ver uma reflexão sobre o que foi a relação entre ambos os gênios através destas palavras magistrais pronunciadas por Nietzsche, plenas de senso poético:

Éramos amigos e nos tornamos estranhos um para o outro. Mas é bom que seja assim, e não queiramos dissimular nem obscurecer esse fato, como se tivéssemos de sentir vergonha dele. Somos dois navios que perseguem rumo e objetivo próprio; podemos, sem dúvida, nos cruzar e celebrar festas entre nós, como já fizemos antes; então os bons navios repousavam lado a lado no mesmo porto, sob o mesmo sol, tão calmos que pareciam ter atingido o objetivo e tido o mesmo destino. Mas depois o apelo irresistível de nossa missão nos levava de novo para longe um do outro, para outros mares, em direção a outras paragens, sob sóis diferentes – talvez para nunca mais nos revermos, talvez para nos revermos ainda uma vez, sem nos reconhecermos: mares e sóis diferentes nos teriam transformado! Que nos tornássemos estranhos um para o outro era a lei acima de nós. Por isso mesmo temos que nos tornar mais respeitáveis um para o outro! É por isso mesmo que o pensamento de nossa amizade de outrora nos deve ser ainda mais sagrado! É provável que nossas rotas e objetivos divergentes se achem inscritos como ínfimos trajetos – numa imensa curva indivisível, numa imensa via estelar – elevemo-nos a esse pensamento! Mas nossa vida é breve demais, nossa visão fraca demais para que possamos ser mais do que amigos no sentido dessa possibilidade sublime! E assim queremos crer em nossa amizade de estrelas, mesmo que tenhamos que ser inimigos na terra (NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, § 279).

Dessa maneira, podemos dizer que Nietzsche jamais pretendeu negar a criatividade ou a genialidade artística de Wagner, mas que suas objeções à obra do

O TRÁGICO NA MÚSICA: A *CARMEN* DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISÍACA

Renato Nunes Bittencourt

compositor residiam no fato deste se utilizar de suas capacidades estéticas para a incondicional exaltação dos valores metafísicos em prol da espiritualização do ser humano, cuja atitude básica pretende transformar o corpo e a sua vitalidade afetiva em estamentos desprezíveis. Wagner, ao defender essa compreensão religiosa de mundo, estaria, portanto, renunciando ao caráter afirmativo da compreensão trágica de mundo, caracterizado justamente pela multiplicidade de forças interativas que se manifestam na existência, sem qualquer conotação finalista. Georges Bizet, compositor que aparentemente em momento algum teria demonstrado a pretensão de se tornar um revolucionário da história da música, compôs uma ópera estilisticamente convencional, mas que, no entanto, na perspectiva filosófica de Nietzsche, pode ser considerada a máxima antítese do modelo wagneriano, sendo então uma espécie de vitória da afirmação trágica da existência contra o romantismo idealista, provido de um fortíssimo acento negador das condições imanentes da vida.

Considerações Finais

A importância da criação artística, mais precisamente da música, no desenvolvimento da filosofia de Nietzsche, decorre da influência que essa nobre arte exerceu na vida íntima do pensador alemão, que era também um compositor, de talento razoavelmente reconhecido pelos seus amigos íntimos. Curt Paul Janz, autor de uma diligente bibliografia sobre vida e obra de Nietzsche, em uma entrevista concedida a Paulo César de Souza, tradutor das obras de Nietzsche no Brasil, considera que a música do filósofo se assemelha ao estilo de Robert Schumann, compositor romântico alemão. Para mais detalhes, ver a citada entrevista, muito esclarecedora acerca da questão de Nietzsche considerado enquanto filósofo e compositor.

Ao longo do presente artigo, pretendi desenvolver algumas reflexões sobre a influência da música wagneriana no desenvolvimento do pensamento de Nietzsche, derivada da admiração que o filósofo nutria pela genialidade do compositor, assim como a posterior ruptura, que levou Nietzsche a realizar uma reviravolta no estatuto da arte e da música na sua filosofia. Afinal, conforme vimos, Nietzsche depositava esperanças revolucionárias e inovadoras na figura de Wagner, considerando que este gênio capitanearia o renascimento do espírito trágico na cultura alemã. Terminado este vislumbre, Nietzsche encontra na música “meridional” de Bizet uma espécie de possibilidade de expressão dessa vitalidade trágica, recalcada por séculos pela cultura

teórica ocidental. A ópera *Carmen*, representando o jogo das paixões humanas sem qualquer conotação moralizante e a força do destino na vida do personagem trágico, por meio de uma música tonificante e sensual, representaria, de acordo com a concepção nietzschiana, uma possibilidade de superação da estética wagneriana e de seus elementos subjacentes. Alguns defensores da música wagneriana consideram as críticas de Nietzsche a Wagner um tanto injustas ou exageradas, mas, todavia, creio que não se trata de dizer se as críticas de Nietzsche ao compositor são equivocadas ou desmedidas, mas sim os objetivos que o filósofo pretendia alcançar através dessas críticas: a afirmação da vida através de um dos seus mais poderosos instrumentos, a criação artística decorrente da expressão da própria vitalidade intrínseca do indivíduo.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhauser em Paris*. Trad. de Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Edusp, 1990.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

NIETZSCHE, Friedrich. *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.

_____. *Consideraciones intempestivas, 1 – David Strauss, el confesor y el escritor*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

_____. *Ecce Homo – como alguém se torna o que se 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, 2001.

_____. *Genealogia da Moral – Uma polêmica*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Humano, demasiado humano – um livro para espíritos livres*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Wagner em Bayreuth*. Trad. de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ROSSET, Clément. *Alegria - a força maior*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de

O TRÁGICO NA MÚSICA: A CARMEN DE BIZET COMO EXPRESSÃO DA TENSÃO APOLÍNEO-DIONISIACA

Renato Nunes Bittencourt

Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SOUZA, Paulo César de. “Curt Paul Janz e a música de Nietzsche” In: *Freud, Nietzsche e outros alemães*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 88-94.

Discografia: *Carmen*; Música de Georges Bizet; Libreto de Henry Meilhac e Ludovic Halévy. Regente: Claudio Abbado; Orquestra Sinfônica de Londres. Selo: DG (419636-2), 1979.