

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFF – PFI

YURI DE MOURA FERRO

**NIETZSCHE E WAGNER CONTRA A MODERNIDADE: UMA REVOLUÇÃO
ARTÍSTICA**

NITERÓI - RJ

2023

YURI DE MOURA FERRO

**NIETZSCHE E WAGNER CONTRA A MODERNIDADE: UMA REVOLUÇÃO
ARTÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da arte.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira.

NITERÓI - RJ

2023

AGRADECIMENTO

Agradeço ao apoio da minha família durante esses anos tão obscuros, onde tive que enfrentar o desafio conjunto da pandemia e da presente dissertação.

Agradeço à UFF pela oportunidade oferecida no Programa de Pós-Graduação, onde pude me dedicar a uma pesquisa que muito me interessava.

Agradeço ao professor e orientador Vladimir Vieira, o qual tem me guiado sempre com presteza, desde os primórdios da graduação.

Agradeço à eterna sabedoria de Buda, o meu norte durante os momentos mais tenebrosos.

“Sob cada canto do céu, em cada tribo, o homem irá através da verdadeira liberdade alcançar uma mesma força; através da força o verdadeiro amor; e através do verdadeiro amor a beleza. A realização da beleza, porém, é a arte” (WAGNER, 1892a, p. 58).

RESUMO

A presente dissertação investiga a evolução da aliança entre o jovem Nietzsche e Wagner a partir de dois pontos centrais: a crítica à modernidade e a ideação de uma revolução artística. A fim de esclarecer o contexto e o conteúdo dessa aliança, são discutidos textos que relacionam os seus aspectos biográficos e filosóficos. A dissertação, assim, divide-se em três capítulos: no primeiro é discutida a trajetória filosófica de Wagner, a qual evolui de um período político, inspirado em Feuerbach, a um período metafísico, inspirado em Schopenhauer. No segundo capítulo é discutida a filosofia nietzschiana presente em *O nascimento da tragédia*, assim como a polêmica decorrente da sua publicação, a qual contou com a participação de Wagner. Já no terceiro capítulo são discutidos os momentos finais da aliança entre o filósofo e o compositor. Assim, nessa última parte, após discutir as ideações e as críticas envolvendo o ensaio nietzschiano *Wagner em Bayreuth*, é feita uma comparação final das convergências e divergências entre Nietzsche e Wagner, a fim de assim esclarecer a aporia deixada pelo seu rompimento.

Palavras-chave: Nietzsche. Wagner. Modernidade. Arte. Revolução.

ABSTRACT

The present dissertation investigates the evolution of the alliance between the young Nietzsche and Wagner considering two central points: the critique of modernity and the ideation of an artistic revolution. In order to clarify the context and the content of this alliance, we discuss texts that relate its biographical and philosophical aspects. The dissertation, thus, is divided in three chapters: in the first one we discuss the philosophical trajectory of Wagner, which evolves from a political period, inspired by Feuerbach, to a metaphysical period, inspired by Schopenhauer. In the second chapter we discuss the nietzschean philosophy present in *The birth of tragedy*, as also the polemics that came with its publication, which involved the participation of Wagner. Finally, in the third chapter, we discuss the final moments of the alliance between the philosopher and the composer. Thus, in this last part, after discussing the idealizations and the critiques involving the nietzschean essay *Richard Wagner in Bayreuth*, we make a final comparison of the convergences and divergences between Nietzsche and Wagner, in order to clarify the aporia left by their disruption.

Keywords: Nietzsche. Wagner. Modernity. Art. Revolution.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	WAGNER E A FILOSOFIA	15
2.1	Reconstrução de uma filosofia wagneriana.....	15
2.2	A obra de arte do futuro: uma revolução artística.....	25
2.2.1	Os gregos e a crítica à modernidade em <i>Arte e revolução</i>	25
2.2.2	A teoria do drama e a emancipação do teatro em <i>A obra de arte do futuro</i> ..	29
2.3	Wagner, Schopenhauer e a metafísica da música.....	39
2.3.1	De Feuerbach a Schopenhauer.....	39
2.3.2	<i>Beethoven</i> e a metafísica da música.....	43
3	O JOVEM NIETZSCHE E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	54
3.1	A teoria nietzschiana: nascimento, morte e renascimento da tragédia.....	54
3.2	Guerra dos filólogos: a recepção polêmica de <i>O nascimento da tragédia</i>	67
4	NIETZSCHE E WAGNER EM BAYREUTH	79
4.1	A ideação nietzschiana em <i>Wagner em Bayreuth</i>	79
4.2	O distanciamento crítico: prelúdio do rompimento.....	86
4.3	Nietzsche e Wagner em Bayreuth.....	91
5	CONCLUSÃO	101

6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103
---	----------------------------------------	-----

1 - INTRODUÇÃO

Um mesmo propósito pervade todo o texto dessa pesquisa: investigar os pilares que fundamentaram a aliança entre Nietzsche e Wagner, assim como as causas da sua ruína. Assim, no decorrer das discussões, foi possível identificar esses pilares em dois pontos fundamentais, ambos essencialmente políticos: o primeiro é a crítica da cultura moderna, a qual foi desenvolvida extensamente na fase mais jovem de Wagner, assim como no despertar da filosofia nietzschiana. O segundo ponto surge em consequência do primeiro: em resposta aos reveses da sua época, tanto o filósofo quanto o compositor idealizam uma revolução artística, a qual restauraria os atributos mais elevados do mundo ocidental. À vista disso, a proposta dessa dissertação é a de discutir as posições individuais de Nietzsche e de Wagner, para então compará-las a partir dos seus principais pontos de convergência e de divergência.

O nascimento de Wagner se dá, coincidentemente, no mesmo ano do pai de Nietzsche, em 1813. Desde a sua infância, o compositor teve uma educação predominantemente culta e artística. Ele teria o seu talento testado em diversas artes: primeiro a pintura, sem sucesso; pouco depois, as suas primeiras aulas de piano não revelariam um músico promissor; já na escola, além de estudar grego, Wagner escreveria os seus primeiros versos, chegando a se convencer de que se tornaria um poeta¹. O seu maior interesse, no entanto, era o teatro, especialmente Shakespeare – tamanho era o seu encanto que o pequeno artista se empenhou, ao longo de dois anos, em criar uma tragédia monumental inspirada em *Hamlet* e *Rei Lear*². Foi com essa mistura de interesses que ele amadureceu, até se firmar como um jovem compositor de ópera. É importante notar que, ao lado dessas tendências artísticas, também floresceu em Wagner um vívido interesse pela filosofia, a começar por Hegel³.

Já na fase adulta, aos 36 anos, após conquistar um certo sucesso com óperas como *Rienzi* e *O holandês voador*, Wagner participou ativamente da insurreição de Dresden de 1849. Esse é um momento marcante na sua vida, determinando aquele que seria o seu primeiro período criativo e filosófico. Assim, no decorrer da insurreição, o compositor se posicionou ao lado da esquerda revolucionária, erguendo barricadas junto de ativistas como

¹ WAGNER, 1892a, p. 3-4.

² WAGNER, 1892a, p. 4.

³ MAGEE, 2001, p. 101.

Bakunin⁴. Devido à importância dessa luta, assim como das suas influências filosóficas de então (entre elas estão Feuerbach e Proudhon), esse primeiro período seria marcado por preocupações políticas.

Com o fracasso da insurreição de Dresden, Wagner foge da Alemanha e passa a viver mais de uma década em exílio. Nesse entretempo, ao invés de se dedicar à composição, Wagner descobre o seu lado mais teórico. Temos assim uma série de textos onde predomina uma confluência de todos os seus interesses. No primeiro deles, *Arte e revolução*, as suas preocupações políticas se convertem na crítica à modernidade. Entre essas críticas, podemos destacar duas: primeiro, a consideração de que a arte moderna tende ao entretenimento; segundo, a consideração de que essa época é guiada não pela cultura, mas pela tirania do comércio: “Essa é a arte que agora preenche todo o mundo civilizado! Sua essência é a indústria; seu fim ético, o acúmulo de riquezas; seu fim estético, o entretenimento desses cujo tempo pesa sobre os seus ombros” (WAGNER, 1895a, p. 42).

Contrário ao descaso da modernidade pela arte está o apogeu estético dos gregos. É para esse povo, logo, que Wagner direciona os seus maiores ideais. Para ele, os helenos conseguiram, a partir dos ideais apolíneos da beleza e da fortitude, dar à luz a maior obra de arte, o drama trágico. A partir de então, o compositor os considera como uma referência civilizatória para a transformação do presente, iniciando a sua tese sobre a revolução artística. Essa estrutura teórica se repetiria de forma muito similar, cerca de 23 anos depois, no primeiro livro de Nietzsche.

No mesmo ano de *Arte e revolução*, Wagner publica *A obra de arte do futuro*. A novidade aqui está na discussão da teoria do drama. Para o compositor, o drama é a expressão suprema da vitalidade artística de uma nação, tendo a sua primeira encarnação histórica na tragédia grega. Enquanto tal, o drama é também um ponto de encontro entre todas as artes, as quais Wagner divide em três: primeiro está a dança, caracterizada pela própria apresentação corpórea do homem, sendo assim a condição das demais artes: “Sua substância é o homem vivo; e de fato não uma parte singular dele, mas o homem inteiro dos pés à cabeça, assim como se mostra aos olhos” (WAGNER, 1892b, p. 100); segundo está a música, caracterizada como a expressão única dos sentimentos, sendo assim “o coração do homem; o sangue, que toma esse coração como o ponto de partida, devolve à aparência o seu calor e cor vivaz, enquanto alimenta os nervos internos do cérebro com o seu pulso contínuo” (WAGNER,

⁴ MAGEE, 2001, p. 13.

1892b, p. 110); já em terceiro está a poesia, caracterizada como a manifestação consciente da obra de arte: “A arte da poesia é o processo criativo através do qual a obra de arte adentra a vida [...]” (WAGNER, 1892b, p. 134). Assim, após a discussão do drama, Wagner assume a missão de restaurar o equilíbrio entre as artes. O seu olhar se volta ao futuro, idealizando uma época onde todas as esferas da sociedade se direcionam num mesmo sentido: o da obra de arte total.

Cinco anos depois da publicação desses textos, em 1854 (Wagner contava com 41 anos), ocorre outro momento marcante: a descoberta de Schopenhauer. É a partir de então que Wagner abdica de qualquer expectativa política, iniciando uma fase metafísica que duraria até a sua morte. Já em 1864, o seu exílio termina graças à intervenção do rei Luís II da Baviera, permitindo ao compositor permanecer na Alemanha e dedicar-se à abertura do seu próprio teatro em Bayreuth. É nesse período schopenhauriano que ele compôs as suas maiores obras, como a música de *O anel dos nibelungos* e as óperas *Tristão e Isolda*, *Os mestres cantores de Nuremberg* e *Parsifal*. Já a transformação teórica de Wagner tem a sua melhor exposição no ensaio *Beethoven*, de 1870. É nele que encontramos a sua defesa da metafísica da música, assim como uma sublevação da teoria do drama, de modo que ele desconsidera um equilíbrio entre as artes, antes considerando que a música encerra, por si só, os atributos do drama⁵. Da mesma forma, Wagner se estende num *encomium* a Beethoven, considerando-o como um artista que nos salva temporariamente do mundo fenomênico, formulando assim uma espécie de messianismo da música.

O primeiro encontro entre Wagner e Nietzsche teria ocorrido apenas dois anos antes da publicação de *Beethoven*⁶. Ainda antes desse evento, o filósofo já era um ardente admirador não só da arte wagneriana, como também dos seus escritos. Assim, durante o encontro, a afinidade entre os dois foi imediata – ambos, ao mesmo tempo: eram leitores quase religiosos de Schopenhauer, consideravam os antigos gregos como uma civilização ideal e compartilhavam um mesmo desconforto em relação à modernidade. Para além disso, a atuação de Nietzsche como filólogo e a de Wagner como músico complementava os seus respectivos interesses pessoais. Logo, a partir do reconhecimento dessas afinidades, deu-se início uma relação de amizade e de aliança que seria altamente determinante, especialmente na vida do filósofo.

⁵ WAGNER, 2010, p. 46.

⁶ NIETZSCHE, 1996, p. 37.

A carreira filosófica de Nietzsche começa com a publicação de *O nascimento da tragédia*, em 1872. Após um prefácio dedicado a Wagner, encontramos ao longo da obra uma combinação das influências deste com as de Schopenhauer. Assim, da parte do último, os fundamentos metafísicos da sua filosofia são essenciais para o raciocínio nietzschiano. É nesse sentido que, ao lado da Vontade, Nietzsche reconhece o Uno-primordial como a realidade última, a qual só pode ser compreendida a partir da anulação da individuação. Desse Uno surgem os dois poderes artísticos que sustentam a realidade: o primeiro é o apolíneo, responsável pela manutenção do mundo aparente; por causa disso, Nietzsche o considera como “o verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos como realidade empírica” (NIETZSCHE, 2006, p. 36); já o segundo é o dionisíaco, responsável pelo retorno do ente ao Uno-primordial, sendo por isso considerado enquanto o verdadeiramente existente [*Wahrhaft-Seiende*].

A maior originalidade de Nietzsche em seu primeiro livro está na sua articulação filosófica daqueles conceitos metafísicos. Assim, a sua abordagem central consiste em interpretar o desenvolvimento artísticos dos gregos a partir da dialética entre o apolíneo e o dionisíaco. Para o filósofo, o apogeu cultural desse povo foi possível graças ao desenvolvimento desses poderes: por um lado o apolíneo teve a sua realização nas artes plásticas e em Homero; por outro, o dionisíaco realizou-se na música, especialmente no ditirambo dionisíaco, onde encontramos “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (NIETZSCHE, 2006, p. 31). A partir desse desenvolvimento simultâneo, Nietzsche também identifica um emparelhamento dos poderes, cujo fim é o nascimento da tragédia ática. Nesse ponto, a sua interpretação dessa arte é muito similar à de Wagner: assim como ele, Nietzsche considera a tragédia como um ponto de encontro entre todas as artes, de modo que, ao se unirem, elas alcançam as suas maiores potencialidades. Devido à integração entre o drama trágico e a vida político-religiosa dos gregos, o filósofo também concorda com a teoria wagneriana da obra de arte total.

Após a discussão sobre o nascimento da tragédia, Nietzsche interpreta a sua morte como uma consequência dos avanços do otimismo teórico de Sócrates, assim como das reformas de Eurípides. A partir de então, Nietzsche salta até a modernidade, considerando essa época como uma consequência direta dos eventos que levaram àquela morte. É justamente aqui que encontramos dois paralelos fundamentais entre NT e o pensamento wagneriano. O primeiro está na sua crítica à cultura moderna, considerando-a em oposição ao

ideal grego. Nietzsche a define como a cultura da ópera, e é no âmago desse gênero que ele identifica uma síntese das deficiências da sua época, entre elas “unicamente a luxúria, ávida de distrações, daqueles círculos florentinos, e a vaidade de seus cantores dramáticos” (NIETZSCHE, 2006, p. 110). O segundo paralelo está na sua resposta a essa crise cultural – assim como Wagner, ele também formula uma revolução artística, dessa vez considerando a possibilidade de um renascimento da tragédia a partir da música alemã, “tal como nos cumpre entende-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (NIETZSCHE, 2006, p. 116). Ora, esses saltos através do tempo, assim como os seus paralelos com Wagner, seriam vistos como absurdos teóricos pelos filólogos de então. Por causa disso, uma polêmica acadêmica seguiria a publicação de NT. Tal acontecimento, no entanto, apenas reforçaria a amizade entre o filósofo e o compositor.

Ao compararmos os pensamentos de Wagner e Nietzsche, podemos entender o quão significativa foi a amizade para os dois. Após o fim da polêmica, ambos concentrariam as suas expectativas no evento que seria o ultimato dos seus ideais: a abertura do teatro de Bayreuth. Foi com vista a esse evento que Nietzsche publicou o texto que seria, ao mesmo tempo, o seu maior elogio a Wagner, assim como o estopim para a sua ruptura. Assim, em *Wagner em Bayreuth*, encontramos uma disposição dupla: primeiro o filósofo discute os seus mais altos ideais wagnerianos, elevando o compositor a um nível heroico. Para ele, Wagner é aquele que refaz o nó górdio da cultura grega, restaurando a natureza original que havia sido desfeita por Alexandre o Grande: “Em Wagner reconheço um tal contra-Alexandre: ele liga e reúne o que estava isolado, enfraquecido e descuidado” (NIETZSCHE, 2009, p. 24). No mesmo tom, ele também considera Wagner como o primeiro dramaturgo ditirâmico desde “Ésquilo e seus companheiros gregos” (NIETZSCHE, 2009, p. 32) – ou seja, ele possui os mesmos atributos dos primeiros tragediógrafos, se tornando assim o principal responsável pelo renascimento da tragédia. Ao mesmo tempo que Nietzsche mantém esse tom idealista, no entanto, ele também adota um distanciamento crítico, desconfiando de uma possível recaída de Wagner às tentações modernas:

A verdadeira vida de Wagner, na qual se revela pouco a pouco o dramaturgo ditirâmico, foi também uma incessante luta consigo próprio, visto que ele não era apenas esse dramaturgo ditirâmico: a luta com esse mundo contraditório foi para ele feroz e sinistra porque ele escutava esse “mundo”, esse sedutor inimigo, falar de dentro de si mesmo e porque abrigava em si um poderoso demônio de contradição (NIETZSCHE, 2009, p. 34).

Finalmente, ao perceber essa postura ambígua, Wagner acabou se distanciando de Nietzsche. Daí pra frente, o rompimento veio rapidamente. O ato final da aliança entre os dois

se deu na abertura da *Bayreuth Festspielhaus*. Foi durante esse evento que as suas expectativas entraram em confronto, e o resultado quase se provou mortal para Nietzsche. Enquanto este esperava por um acontecimento revolucionário, capaz de transformar o mundo cultural alemão, Wagner somente esperava pela abertura do seu próprio teatro, o qual seria adaptado especificamente para a apresentação das suas obras; o seu fim era o de aproximar a experiência estética do teatro à experiência religiosa das igrejas⁷. Assim, com o fim da aliança, a amizade entre eles também não tardaria em findar. Tendo isso em vista, a proposta final desse trabalho é a de comparar as posições individuais de Nietzsche e de Wagner a partir dos seguintes passos: no primeiro capítulo, analisaremos as posições de Wagner a partir da leitura de *Arte e Revolução*, *A obra de arte do futuro* e *Beethoven*. No segundo capítulo, primeiro analisaremos a posição de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, para então discutirmos a repercussão polêmica dessa obra conforme apresentado em *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Finalmente, no terceiro capítulo, discutiremos o prelúdio do rompimento entre o compositor e o filósofo a partir da leitura de *Wagner em Bayreuth*, para então compararmos as suas posições teóricas, assim como discutirmos os seus desentendimentos pessoais, conforme apresentado por Bryan Magee em *Wagner and philosophy*.

⁷ MAGEE, 2001, p. 287.

2 – WAGNER E A FILOSOFIA

2.1 – Reconstrução de uma filosofia wagneriana

A relação entre Nietzsche e Wagner entrou para a história como uma das mais memoráveis entre um filósofo e um artista. A fim de compreendermos sua complexidade no contexto de embate à cultura moderna, é necessário considerarmos ambos os lados, tanto em seus aspectos biográficos quanto filosóficos. A primeira consideração mais importante é em relação ao poder de influência que um tinha sobre o outro. Nesse ponto, é evidente que a relação entre o jovem Nietzsche e Wagner não foi uma relação entre iguais – enquanto o rompimento entre ambos marcou uma linha divisória na vida de Nietzsche, o mesmo não ocorreu para Wagner. Da mesma forma, a influência de Wagner foi decisiva para a filosofia nietzschiana, enquanto o mesmo não ocorreu para a arte wagneriana. A diferença de idade entre ambos não deixa dúvida em relação à disparidade dessa relação – Wagner tinha 55 anos enquanto Nietzsche tinha 24 quando se viram pela primeira vez em Leipzig⁸. Dito isto, a fim de compreendermos o âmbito dessa aliança intelectual, em seus acordos e desacordos, pretendo primeiro discutir a posição de Wagner, o qual teve um histórico filosófico muito anterior a Nietzsche, para então abordarmos os contextos de sua ligação com o então jovem filólogo.

A relação de Wagner com a filosofia foi duradoura e complexa. De fato, esse acontecimento foi único entre os grandes compositores modernos. Para Bryan Magee:

Wagner foi o único dos grandes compositores que estudou filosofia seriamente por qualquer período de tempo; e o que dá a esse acontecimento mais do que um interesse passageiro é o fato de que os filósofos que eram de maior importância para ele exerceram mais do que uma influência casual em sua obra. De fato, a influência deles em suas óperas maduras foi tão grande que *Tristão e Isolda* e *Parsifal*, ao menos, não seriam reconhecíveis da mesma forma sem essa influência; e o mesmo é quase certo em relação ao *Anel* (MAGEE, 2001, p. 10).

O interesse de Wagner pela filosofia, destarte, colidiu com seus outros interesses artísticos, formando obras que articulam um corpo complexo de ideias que são, ao mesmo tempo, políticas, estéticas e, como veremos, também metafísicas. Isso indica, desde já, a tendência wagneriana de aproximar interesses distintos, cujo fim será a ideação da obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]. Devido a esse novelo filosófico, é impossível falar de uma filosofia wagneriana sem mencionar as suas realizações artísticas. Mais do que isso, também é

⁸ A primeira menção de um encontro do jovem Nietzsche com Wagner ocorre numa carta do filósofo para Rohde, datada em 9/11/1868 (NIETZSCHE, 1996, p. 37).

impossível falar de sua filosofia ou arte sem entrar em detalhes de sua vida pessoal – a qual, por sinal, foi tão intensa quanto a sua vida artística. Para Magee: “Se há um homem que possa ser descrito como uma encarnação da vontade, em seu sentido ordinário, esse homem é Wagner. [...] Ele tinha uma personalidade dominadora, um instinto aparentemente incontrolável para dominar a tudo e a todos ao seu redor” (MAGEE, 2001, p. 189). Por esses motivos, a fim de desvendarmos o novelo filosófico de Wagner, pretendo discutir alguns momentos de sua biografia que são fundamentais para entendermos o seu amadurecimento artístico e filosófico. A obra central para a nossa discussão será *Wagner and Philosophy*, de Bryan Magee, o qual fornece um esboço biográfico fundamental para a nossa pesquisa⁹.

Wagner nasceu em 22 de maio de 1813, filho de Carl Friedrich Wagner (um atuariário da polícia de Leipzig) e Johanna Rosine. Carl Friedrich morreu quando Wagner tinha apenas seis meses; pouco depois, Johanna casou com Ludwig Geyer, um ator e pintor que frequentava a casa dos Wagners¹⁰. A partir de Geyer, o pequeno Wagner teve as suas primeiras experiências com o teatro – uma paixão que duraria a vida inteira. Seu padrasto, no entanto, também morreu cedo, deixando-o com apenas sete anos. Curiosamente, Geyer tentou descobrir um talento prematuro de Wagner, mas não obteve sucesso. Em seu leito de morte, porém, segundo o compositor, o pequeno Wagner tocou algumas peças no piano, levando Geyer a sussurrar para Johanna: “Talvez ele tenha um talento para a música?” (WAGNER, 1892, p. 3).

O interesse de Wagner pela música, no entanto, não foi imediato – sua potência artística ainda era direcionada ao teatro, ao ponto de, aos treze anos, tentar compor uma tragédia inspirada por *Hamlet* e *Rei Lear*¹¹. O jovem artista se esforçou, desde então, para aprender teoria musical, a fim de compor uma trilha para sua tragédia. Sua paixão pela música, no entanto, só foi despertada quando Wagner ouviu um concerto de Beethoven pela primeira vez. Segundo o compositor: “A música de Beethoven para *Egmont* me inspirou tanto que me determinei – pelo mundo inteiro – a não deixar minhas tragédias completas saírem do papel até que fossem providas de música similar” (WAGNER, 1892, p. 5). A partir desse momento, Wagner passou a se dedicar seriamente à composição. Curiosamente, Wagner

⁹ As citações de Magee, no decorrer da dissertação, foram livremente traduzidas por mim.

¹⁰ Há controvérsias em relação à paternidade de Wagner. O próprio compositor não tinha certeza de quem foi seu pai biológico, embora tendesse a acreditar que fosse Geyer. Essa controvérsia foi usada posteriormente por Nietzsche em *O caso Wagner*, a fim de reforçar dois pontos: primeiro, que a tendência teatral (e imitativa) de Wagner seria uma herança de Geyer; segundo, que Geyer seria um nome muito próximo de Adler (um nome que era, na época, especificamente judeu); dessa forma, obviamente, Nietzsche estaria atirando contra o infame antissemitismo de Wagner.

¹¹ WAGNER, 1892, p. 4.

reporta que seu interesse por filosofia tinha a mesma intensidade que seu interesse por música. Em suas palavras: “Eu sempre tive uma inclinação de tentar desvendar as profundidades da filosofia, da mesma forma em que fui movido pela influência mística da nona sinfonia de Beethoven para mensurar os recessos mais profundos da música” (Apud MAGEE, 2001, p. 101). Prosseguindo, Wagner menciona Hegel como seu primeiro grande interesse filosófico. Imerso no mundo intelectual dos jovens hegelianos, o jovem Wagner foi seduzido, sumariamente, pela obscuridade de Hegel:

Para a minha introdução à filosofia de Hegel eu escolhi seu *Filosofia da história*. Muito disso me impressionou, e me pareceu que eu teria acesso ao santuário interno por essa rota. O mais incompreensível que achei as sentenças especulativas e contínuas desse intelecto tremendamente famoso, o qual me foi recomendado como a pedra angular do entendimento filosófico, o mais me senti impelido de alcançar o fundo do que era chamado de “o Absoluto” e tudo conectado a isso. A revolução interrompeu meu empenho; as considerações práticas envolvendo a reestruturação da sociedade me distraíram... (Apud MAGEE, 2001, p. 102).

Antes da irrupção das revoluções de 1848, Wagner se encontrava no auge de sua juventude, ainda descobrindo os seus primeiros interesses filosóficos e estéticos. As suas primeiras obras, no entanto, foram um fracasso – sua primeira ópera, *As fadas*, composta aos vinte anos, só teve a sua estreia após a morte do compositor. Sua segunda obra, *Amor proibido* [*Das Liebesverbot*], inspirada por uma comédia shakespeariana, foi ensaiada somente uma vez e então abandonada. Nesse período, Wagner trabalhava como diretor musical no teatro de Magdeburg, o qual não tardou a entrar em falência, levando Wagner consigo. Sua primeira esposa, Wilhelmine Planer, era uma das atrizes de Magdeburg; junto, o turbulento casal migraria por alguns anos de cidade a cidade, acumulando dívidas e fugindo de seus credores.

O auge da humilhação na vida de Wagner se deu em sua estadia em Paris. Na época, Paris era a capital da ópera; seu maior compositor e influenciador era Meyerbeer, o qual Wagner considerava como um compositor inferior a si. Não obstante, Wagner era completamente invisível no mundo operístico. Desesperado por manter sua subsistência, Wagner se humilhou para ter o amparo de Meyerbeer¹². Com a ajuda deste, sua ópera *Rienzi* foi um sucesso imediato, levando o compositor a sair de Paris e a voltar para sua nação, dessa

¹² Numa carta a Meyerbeer, Wagner chegou a declarar: “Percebo que preciso tornar-me seu escravo, corpo e alma, a fim de encontrar comida e força para o meu trabalho, o qual um dia lhe dirá de minha gratidão. Serei um escravo fiel e honesto, – pois admito que sou um escravo por natureza; me dá um prazer infinito poder me dedicar incondicionalmente para outra pessoa, sem escrúpulos e com fé cega. [...] Compre-me, portanto, Senhor, não é de forma alguma uma compra sem valor! – Se eu continuar livre, como estou agora, então simplesmente irei à ruína, arrastando comigo a minha esposa. [...] Sua propriedade, Richard Wagner” (Apud MAGEE, 2001, p. 356).

vez morando em Dresden. Esse foi o primeiro contato de Wagner com o sucesso artístico; ele ainda estrearia, em Dresden, suas óperas *O holandês voador* e *Tannhäuser*.

É nesse contexto biográfico que pretendo discutir a relação política e filosófica de Wagner com a insurreição de Dresden. Essa relação foi profunda e marcou aquela que pode ser considerada a primeira fase da filosofia wagneriana. O compositor comenta, em *Mein Leben*, que foi August Rökel (compositor e editor de Dresden) quem o apresentou à base do pensamento filosófico das revoluções de 1848¹³, a qual o levaria a formular sua própria filosofia. Em suas palavras:

Na base das teorias socialistas de Proudhon e outras acerca da destruição do poder do capital pelo trabalho produtivo e direto, ele [Rökel] construiu uma inteira nova ordem moral das coisas para as quais, através de algumas de suas asserções mais atrativas, ele me converteu pouco a pouco, ao ponto em que comecei a reconstruir sobre ela as minhas esperanças para a realização de meus ideais artísticos. [...] Ele me levou a promover reflexões próprias, e tive prazer em desenvolver conceitos acerca de uma possível forma de sociedade humana a qual corresponderia completamente, e de fato somente, aos meus ideais artísticos mais altos (Apud MAGEE, 2001, p. 46).

Essa citação deixa claro como, para Wagner, os seus envolvimento políticos, aliados com seus textos filosóficos, tinham como proposta final a formulação de uma sociedade na qual a arte teria o seu reconhecimento supremo. Ao unir arte e revolução, portanto, Wagner encontrou o ponto de partida para a sua própria filosofia; e é justamente nesse ponto que está a maior fonte de sua originalidade teórica. Indo além, Wagner encontrou nos mitos uma fonte para o seu nacionalismo estético, unindo-os assim aos seus ideais revolucionários. Para Iracema Macedo:

Colocando a arte acima das realidades mesquinhas da vida cotidiana e concedendo-lhe um papel essencial na existência do indivíduo e da sociedade como um todo, Wagner tornara-se herdeiro da mesma estética apresentada pelo idealismo alemão. Sua originalidade, no entanto, é a de ter associado essa tradição estética aos ideais revolucionários dos anos 40. Mais original ainda é o fato de que, em Wagner, a revitalização de uma compreensão mítica do mundo é o principal ponto de partida para uma revolução social, assim como a revolução social é a condição essencial para uma revalorização mítica do mundo. Na visão wagneriana, mito e revolução são, portanto, forças complementares (MACEDO, 2003, p. 33).

Enquanto esteve em Dresden, no entanto, Wagner não teve tempo para formalizar sua filosofia; antes, o seu envolvimento na insurreição foi completo. Anteriormente ao irrompimento desta, Wagner publicou diversos artigos incitadores no *Volkblatter* (um jornal

¹³ As revoluções de 1848 começaram na França e se estenderam por toda a Europa até o ano seguinte. Elas combatiam as monarquias vigentes e tinham, como demanda central, maior participação popular no governo. Wagner se posicionou ao lado da esquerda revolucionária.

editado por Rökel)¹⁴. Também é digna de nota a sua relação com Bakunin – em certo sentido, essa relação também simboliza a sua relação com os ideais (e a práxis) da revolução. Assim o compositor relata que sentia, ao mesmo tempo, atração e temor pela presença de Bakunin, como se esse encarnasse as contradições do espírito revolucionário:

Nesse homem marcante o mais puro idealismo humanitarista se mesclava a uma selvageria completamente inimiga de toda cultura, e assim minha relação com ele flutuava entre um horror instintivo e uma atração irresistível. Eu frequentemente o convidava para me acompanhar em minhas caminhadas solitárias, algo que ele fazia com muita alegria e não apenas porque ele não precisaria, assim, se preocupar com seus perseguidores [...]. A destruição de toda civilização foi o objetivo no qual ele direcionou seu coração; usar todas as alavancas políticas em mãos como um meio para esse fim era a sua preocupação corrente, e isso servia para ele, frequentemente, como um pretexto para um entusiasmo irônico... (Apud MAGEE, 2001, p. 47).

Com o irrompimento da insurreição, o envolvimento de Wagner foi igualmente intenso – ele participou ativamente na proteção das barricadas, lutando ao lado de Bakunin¹⁵. Com o fracasso da revolução, no entanto, Wagner foi obrigado a fugir da Alemanha. Assim o compositor deu início ao seu período de exílio, o qual perduraria por doze anos. Se olharmos, em retrospectiva, para a humilhação vivida por Wagner em Paris, e então para a sua participação calorosa na insurreição de Dresden, não é exagero supor que a sua indignação se deu, em grande parte, pelo ressentimento cultivado por sua invisibilidade artística. Indo além, Wagner estendeu essa desconsideração pela sua arte a uma desconsideração contra todo o mundo da arte, considerando esse procedimento como um sintoma nefasto da modernidade. Destarte, somente a partir de uma profunda revolução seria possível o renascimento de uma cultura que valorizasse o artista genuíno (tal como o era Wagner), acima de qualquer tendência supérflua da moda (tal como era Meyerbeer). Foi nesse espírito que Wagner fugiu para a Suíça, onde passaria os seus primeiros anos de exílio, e onde também escreveria os seus primeiros textos filosóficos.

Os primeiros anos do exílio de Wagner na Suíça foram marcadamente teóricos. De fato, o seu empenho filosófico foi tão intenso que, de certa forma, bloqueou seus instintos artísticos. Foi também nesse período que Wagner começou a cogitar os libretos de *O anel do nibelungo*, o qual teria a sua primeira aparição entre as criações de Wagner como *A morte de Siegfried* [*Siegfrieds Tod*]. Assim, conforme notado por Magee:

Durante esse período intermediário de cinco anos e meio [entre 1848 e 1853] ele nada compôs exceto a música abandonada de *Siegfrieds Tod* e algumas

¹⁴ MAGEE, 2001, p. 50.

¹⁵ MAGEE, 2001, p. 13.

peças para piano. Para um compositor tão grande no auge de seus poderes se abster da composição musical por tanto tempo é algo psicologicamente inusitado (MAGEE, 2001, p. 117).

Wagner relembra, com certa alegria, a liberdade da sua vida de foragido em Zurique como uma condição para o seu florescimento filosófico: “Imediatamente após minha chegada em Zurique eu comecei a pôr no papel as minhas posições sobre a natureza das coisas, tal como se formaram sob a pressão de minha experiência artística e do excitamento político da época” (Apud MAGEE, 2001, p. 58). Ao mesmo tempo em que Wagner esteve livre para desenvolver sua filosofia, ele também teve tempo para estudar aquele que, depois de Schopenhauer, seria o filósofo mais influente de sua vida: Ludwig Feuerbach. A filosofia política de Feuerbach foi, assim, a maior referência teórica na primeira fase da filosofia wagneriana. É nela que o compositor se afirma, em certo sentido, como um complemento estético de Feuerbach. Isso se revela, por exemplo, no título das obras desses pensadores: de um lado temos a obra de Feuerbach, *Os princípios da filosofia do futuro*; do outro temos a obra complementar de Wagner, *A obra de arte do futuro*.

Prosseguindo, a fidelidade de Wagner a Feuerbach também se revela em sua arte. Assim como, posteriormente, *Tristão e Isolda* seria inteiramente inspirado pela filosofia schopenhauriana; assim também *O anel do Nibelungo* teria todo o seu libreto (e parte de sua música) inspirado pela filosofia feuerbachiana. Essa futura cisão no pensamento de Wagner (isso é, entre Feuerbach e Schopenhauer) também se revela, curiosamente, em sua indecisão sobre o final de *O anel*: o compositor planejou, primeiramente, um final feuerbachiano, onde Brünnhilde cantaria versos inspirados pela sua filosofia anarquista¹⁶. Posteriormente, no entanto, Wagner cogitou publicar um final explicitamente schopenhauriano¹⁷, mas mudou de ideia, decidindo que esse final seria expresso somente com música, sem precisar de palavras. Para Magee: “A verdade é que *O anel* como temos agora tem de fato um final schopenhauriano, mas um que é articulado somente em termos de música – em verdade nada poderia ser mais apropriado a uma visão schopenhauriana” (MAGEE, 2001, p. 187). Nesse

¹⁶ Nesse final, Brünnhilde cantaria: “Embora a raça de deuses tenham passado como vento, embora eu deixe para trás um mundo desprovido de senhores, eu agora legarei a esse mundo o meu tesouro de sabedoria mais sagrado: não riqueza, não ouro, nem esplendor divino; não casa, não corte, nem pompa tirânica; não tratados turbulentos, acordos traiçoeiros, nem costumes enganosos: a benção na alegria e na dor somente nascem do amor” (Apud MAGEE, 2001, p. 62) (Tradução nossa).

¹⁷ No final explicitamente schopenhauriano, Brünnhilde cantaria: “Do reino do desejo me afasto, o reino da ilusão repudio para sempre; fecho pra trás de mim os portões abertos do eterno devir: para o livre-do-desejo, livre-da-ilusão, a mais sagrada, terra prometida – o fim da caminhada pelo mundo – ela que alcançou a sabedoria agora vai. Sabe como alcancei esse abençoado fim de tudo que é infindo? Meus olhos foram abertos pelo sofrimento mais profundo do amor molestado. Eu vi o mundo acabar” (Apud MAGEE, 2001, p. 187) (Tradução nossa).

sentido, podemos considerar o libreto de *O anel* como a interpretação estética que Wagner teve sobre a filosofia de Feuerbach.

É importante lembrarmos que Wagner, em seu exílio filosófico, não somente teve a sua arte temporariamente enfraquecida, como também se tornou conhecido, em alguns meios, apenas por suas obras teóricas. Entre os seus leitores mais relevantes temos Malwida von Meysenbug, a qual foi uma ardente seguidora dos ideais revolucionários de Wagner e que se tornaria, posteriormente, um elo comum entre Wagner e Nietzsche¹⁸. Esse último, por sua vez, embora tentasse, posteriormente, subestimar a influência dos textos de Wagner em sua filosofia, também foi um de seus leitores assíduos¹⁹. Magee também cita a influência decisiva dos textos de Wagner para um dos movimentos da poesia francesa: “Pois foram os textos de Wagner, não suas obras, que o fizeram (por exemplo) a influência intelectual decisiva no movimento simbolista da poesia francesa” (MAGEE, 2001, p. 105). Entre os poetas desse movimento temos Baudelaire, o qual foi um fiel defensor de Wagner quando, em 1860, as obras deste – tanto artísticas quanto filosóficas – emergiram em Paris cercadas de polêmicas. Uma das críticas recorrentes, por parte dos franceses, era a de que Wagner contradizia o seu instinto artístico ao confrontá-lo com suas formulações teóricas. Assim, segundo Iracema Macedo:

Baudelaire assinala que essas críticas baseavam-se precisamente no preconceito de que criatividade e teoria são campos opostos e até mesmo hostis. A atividade teórica do compositor teria gerado muita suspeita e desconfiança a respeito da originalidade e espontaneidade de sua arte (MACEDO, 2003, p. 16).

Entre os principais textos teóricos do período de exílio wagneriano, podemos destacar três: o primeiro, *Arte e revolução*, contém as principais proposições políticas do pensamento revolucionário de Wagner. É nesse texto que o compositor formula as suas primeiras críticas à cultura moderna. Entre elas está a crítica ao domínio do comércio sobre todas as atividades humanas, o qual rebaixa, dessa forma, a potencialidade da arte ao domínio do mero entretenimento. O segundo texto, *A obra de arte do futuro*, contém as primeiras propostas do compositor para uma reformulação cultural da modernidade. Em termos filosóficos, essa é a sua obra mais abrangente, contendo desde uma discussão de seus principais preceitos feuerbachianos até a formulação de sua teoria do drama. Já o terceiro texto, *Ópera e drama*,

¹⁸ MAGEE, 2001, p. 144 e 335.

¹⁹ Numa das primeiras menções que Cosima faz de Nietzsche em seu diário, ela relembra: “No almoço encontramos um filologista, Professor Nietzsche, o qual R. [Wagner] conheceu na casa de Brockhaus e que conhece as obras de R. minuciosamente, e até faz menções de *Ópera e drama* em suas aulas. Uma visita quieta e prazerosa [...]” (WAGNER, C. 1978, p. 96).

articula as discussões anteriores no contexto das propostas de reformulação do gênero operístico. Foi esse o texto teórico que mais gerou controvérsias entre o público francês contrário às propostas de Wagner, como vimos acima.

Essa primeira fase do pensamento wagneriano é a mais ativa em seu combate à cultura moderna. Antes de discutirmos as suas particularidades filosóficas, é importante abordarmos os seus principais preceitos. Como dito há pouco, *A obra de arte do futuro* é o texto mais abrangente da fase política de Wagner – é esse o texto que constrói a base filosófica dos seus textos mais próximos. A fim de traçarmos os contornos desse pensamento e evitarmos digressões, pretendo me basear nesse texto para apresentar de modo preliminar o primeiro período teórico do compositor.

Após uma dedicatória a Feuerbach, e totalmente inspirado por sua filosofia (em parte, também, pela filosofia de Proudhon), Wagner inicia suas reflexões com preceitos que o posicionam em acordo com a tradição romântica. Assim, a primeira consideração de Wagner é em relação à natureza [*Natur*], a partir da qual ele reconhece os elos entre homem e arte: “Como o homem está para a natureza, assim está a arte para o homem” (WAGNER, 1892b, p. 69). Prosseguindo, ao discutir a manifestação da natureza no mundo, Wagner alcança o preceito central de sua filosofia, a necessidade [*Notwendigkeit*]. Para o compositor, enquanto realização da natureza, a necessidade é também a realização de uma carência natural; em oposição a essa carência, Wagner reconhece os arbítrios não-naturais do capricho:

A natureza engendra suas formas miríades sem intento ou capricho [*absichtlos und unwillkürlich*], de acordo com sua carência [*Bedurfniss*] e portanto por necessidade. Essa mesma necessidade é a força generativa e formativa da vida humana. Apenas o que é sem intento ou capricho pode nascer de uma verdadeira carência; mas na carência apenas é baseado o princípio da vida (Ibidem).

A corrupção da natureza, segundo Wagner, começa com a ascensão da consciência humana. O conhecimento decorrente desta é considerado como o erro que nos aparta do mundo inconsciente da necessidade, iniciando assim a nossa história pós-lapsariana: “Desse momento o erro começou, enquanto a elocução primeira da consciência. Mas o erro é a mãe do conhecimento; e a história do nascimento do conhecimento pelo erro é a história da raça humana, dos mitos primevos até os dias de hoje” (WAGNER, 1892b, p. 70).

A partir da evolução da consciência, Wagner identifica o nascimento da ciência. Para o compositor, o pensamento científico é uma tentativa do homem de instrumentalizar a vida. Existe, portanto, uma tensão entre essas esferas opostas – por um lado, a ciência subjuga a

infinitude inconsciente da vida em suas categorias abstratas; por outro, a vida contesta os avanços da consciência científica a partir de sua própria existência enigmática: “A ciência toma os conceitos arbitrários do cérebro humano, em sua totalidade; enquanto, ao seu lado, a vida segue em sua totalidade a evolução instintiva da necessidade” (WAGNER, 1892b, p. 72). Ora, ao tentar dissecar a sublimidade da vida, a ciência alcança o seu próprio fim: “[...] ela acaba na sua antítese direta, no conhecimento da natureza, no reconhecimento do inconsciente, instintivo e, portanto, real, inevitável e físico” (Ibidem). Se a ciência se esforça, portanto, em subjugar a vida enquanto um objeto de conhecimento, ela acaba sendo subjugada pelo reconhecimento de sua inescrutabilidade. Para Wagner, esse reconhecimento transmuta a ciência em obra de arte, alcançando assim a redenção: “A obra de arte, assim concebida enquanto um ato imediato e vital é, dessa forma, a reconciliação perfeita da ciência com a vida, a coroa de louros que a derrotada, redimida por sua derrota, alcança em jubilosa homenagem à sua reconhecida vencedora” (Ibidem).

Prosseguindo, Wagner encontra outra defesa vital da necessidade contra os avanços do pensamento científico: o próprio povo [*das Volk*]. Para o compositor, o povo é a coletividade humana que se interliga a partir de um querer comum, o qual está em natural acordo com a necessidade universal:

O povo é o epitomo de todos os homens que sentem um querer coletivo e comum [*gemeinschaftliche Not*]. A ele pertence, portanto, todos os que reconhecem o seu querer individual no querer coletivo, ou o ache baseado neste; logo, todos os que esperam o apaziguamento de seu querer em nada além do apaziguamento de um querer coletivo [...] (WAGNER, 1892b, p. 75).

O interesse filosófico e artístico de Wagner pelo povo foi uma constante em sua vida, mesmo após a sua conversão à metafísica schopenhauriana. Não seria difícil, para o compositor, reformular a sua interpretação do povo nos termos dessa metafísica – bastaria considerar esse povo como um espelho da Vontade, ao invés de uma realização sociopolítica do querer coletivo e comum. Já em termos artísticos, o interesse de Wagner pelo povo se revela em suas interpretações operísticas dos mitos, as quais tiveram a sua aurora no *Holandês voador* e o seu apogeu no longo desenvolvimento de *O anel*. Para o compositor, portanto, o povo foi a sua maior fonte de inspiração – ele contemplava a obscura sabedoria de seus mitos e procurava transmutá-la sobre o seu palco operístico.

Se por um lado encontramos o maior ideal de Wagner no povo; por outro, é na inversão desse povo que Wagner reconhece o seu contra-ideal. Aqui está, justamente, o ponto

de partida das críticas do compositor à modernidade. A primeira fundamentação dessa crítica está na definição do não-povo. Segundo Wagner, este é: “Todos os que não sentem querer; cuja fonte de vida consiste, portanto, numa carência que não se eleva à potência de um querer, e assim é artificial, falsa e egoísta” (Ibidem). Ao desviar-se do curso de um querer natural, portanto, o homem rompe com as condições do querer coletivo, tornando-se um ao invés de muitos – ou, nas palavras de Wagner, tornando-se egoísta. A riqueza da natureza, no entanto, está na sua multiplicidade: “A força procriativa mais rica está na mais elevada multiplicidade; e quando a natureza terrena se elevou para a variedade mais plural, ela alcançou assim o estado de saturação, auto-contentamento, auto-prazer, que manifesta em sua harmonia presente” (WAGNER, 1892b, p. 78). Mais adiante, Wagner também define o seu contra-ideal do povo como capricho [*Willkür*] ou luxúria [*Luxus*]:

Mas onde não há ação necessária, aí reina o capricho; e onde o capricho é rei, aí floresce todo vício, e todo assalto criminal à natureza. [...] Mas a satisfação de uma carência artificial é luxúria; o qual só pode ser criado e suportado em oposição às, e no custo das, necessidades dos outros (WAGNER, 1892b, p. 76).

Para além do capricho e da luxúria, Wagner também define a cultura moderna como a cultura da moda [*die Mode*]. Essa crítica do compositor se torna uma constante no seu pensamento, inclusive em seu período schopenhauriano, onde Beethoven é considerado como uma reação do espírito germânico contra as tiranias da moda²⁰. Antes, no entanto, Wagner define a moda como uma antítese da natureza; ela é o estímulo que preenche a ausência desta, desprovido-a de suas carências naturais e ocupando-a com suas carências artificiais, as quais não nascem da necessidade originária. Da mesma forma, a moda é incapaz, para Wagner, de gerar uma obra de arte – ao contrário da natureza criadora, ela é estéril e mecânica. Assim também, ao contrário do anfiteatro grego, o qual era cultuado como um templo artístico, a cultura moderna cultua o templo da moda: a máquina. Para Wagner: “Assim a máquina é o aliado frio e sem coração dos homens sedentos por luxúria. A partir da máquina eles tornaram até mesmo a razão humana em seu vassalo” (WAGNER, 1892b, p. 85). Por fim, a partir das considerações sobre o capricho, luxúria e moda, Wagner sintetiza os preceitos de sua crítica à modernidade:

E esse Diabo, esse insano carecer sem carecer, essa carência de carência [*Bedürfnis des Bedürfnisses*] – esse carecer de luxúria, que é em si mesmo luxúria – é soberano no mundo. Ele é a alma dessa indústria que amortece os homens, transformando-os em máquinas; a alma de nosso Estado que difama

²⁰ Em *Beethoven*, Wagner cita com entusiasmo os versos de Schiller adaptados pela nona sinfonia de Beethoven: “Tua magia une de volta / Aquilo que a moda ousou cortar” [*Deine Zauber binden wieder / Was die Mode frech getheilt*] (WAGNER, 1966, p. 122).

a honra dos homens [...]; a alma de nossa ciência abstrata, a qual arremessa os homens sob um Deus imaterial, o produto da soma de sua luxúria intelectual, para seu consumo. Ele é – ai! – a alma, a condição de nossa – arte! (WAGNER, 1892b, p. 76).

A partir das discussões acima, podemos notar como a filosofia do exílio wagneriano foi marcadamente política. Em relação à vida, Wagner tinha desde já uma postura afirmativa, a qual atrairia o jovem Nietzsche e o faria elogiá-lo ainda em sua maturidade (isso é, em seu período de antagonismo a Wagner)²¹. A partir da conversão do compositor a Schopenhauer, no entanto, o político tornou-se metafísico, e a afirmação da vida foi superada pela vontade de redenção. De qualquer maneira, independentemente de suas autocontradições, o compositor se manteve sempre numa posição de desconforto no que diz respeito à modernidade. A diferença se mostrou, justamente, na sua reação a esse desconforto: na fase política ela foi violenta, envolvendo a participação ativa dos movimentos revolucionários e a proposta de reformas culturais. Já na fase metafísica, Wagner reagiu com desprendimento – ele perdeu a fé em qualquer forma de reestruturação política, preferindo a redenção no drama musical. Antes de abordarmos as disparidades dessa conversão, no entanto, é importante discutirmos a teoria do drama, a qual teve uma influência decisiva no contexto da união filosófica entre Nietzsche e Wagner.

2.2 – A obra de arte do futuro: uma revolução artística

2.2.1 – Os gregos e a crítica à modernidade em *Arte e revolução*

A teoria wagneriana do drama foi o núcleo de seu primeiro período filosófico. Por detrás desse ideal teórico está a modernidade como um contra-ideal, sendo caracterizada pelo capricho, luxúria e moda. Antes de discutirmos essa teoria, portanto, é necessário discutirmos a crítica wagneriana à modernidade. Encontramos essa crítica de forma mais rigorosa em *Arte e revolução*. Assim, no início desse texto, Wagner esclarece que não pretende ter uma consideração abstrata em relação a arte; antes, ele se posiciona como um pensador materialista: “Pois nosso objetivo será descobrir o significado da arte como um fator na vida do Estado, e nos familiarizar com esta como um produto social” (WAGNER, 1892a, p. 31). A

²¹ Posteriormente, em *Nietzsche contra Wagner*, o filósofo exaltaria o Wagner feuerbachiano, em oposição ao Wagner schopenhauriano: “Recordemos o entusiasmo com que uma vez Wagner seguiu as pegadas do filósofo Feuerbach. A expressão feuerbachiana ‘sensualidade sadia’ – nos anos 30 e 40 isto soava, para Wagner e para muitos alemães – eles se denominavam os jovens alemães –, como a palavra da salvação. Teria ele afinal desaprendido isso? Ao menos parece que no fim ele teve a vontade de desensinar isso... O ódio à vida assenhorou-se dele, como de Flaubert? [...]” (NIETZSCHE, 2016, p. 61).

partir dessa observação, Wagner propõe uma breve discussão sobre a história da arte europeia, abordando-a dos gregos até a modernidade. Seu objetivo é expor as deficiências desta a partir de suas discrepâncias com os antigos.

A interpretação wagneriana da época trágica dos gregos se dá na discussão da imagem mítica de Apolo, o qual é considerado como uma personificação deste povo. Wagner caracteriza o deus délfico como a conjuntura suprema da beleza e fortitude – é a partir desse ideal duplo que os helenos fundaram as bases de sua espiritualidade e cultura. Para o compositor, a maior representação artística desse deus ocorreu nas tragédias, começando por Ésquilo:

Não como o companheiro brando das musas – como apenas a arte tardia e luxuriosa da escultura preservou a sua aparência – devemos conceber o Apolo da primavera grega; mas com os traços da convicção energética, bela porém forte, que o grande tragediógrafo Ésquilo o conheceu (WAGNER, 1892a, p. 32).

É na tragédia grega, portanto, que Wagner identifica a primeira encarnação do drama. Se o jovem Nietzsche, como veremos, reconhece Dionísio como a deidade central da arte trágica; Wagner, por outro lado, ainda elege Apolo como o patrono dessa arte. É a partir da influência deste deus, logo, que o tragediógrafo concentra a pluralidade das artes sobre o mesmo palco, reforçando o seu elo com a força do discurso poético. Neste ponto, a inspiração dionisíaca é reconhecida apenas superficialmente por Wagner como parte criativa da tragédia. Antes, foi através da visão apolínea que os gregos teriam alcançado o seu maior feito artístico, a realização do drama:

Assim, também, inspirado por Dionísio, o poeta trágico viu esse deus glorioso [Apolo]: quando, aos elementos ricos da arte espontânea, a colheita da vida mais bela e humana, ele uniu o elo do discurso, e concentrando a todos no mesmo foco, trouxe a mais alta forma de arte possível – o drama (WAGNER, 1892a, p. 33).

A ideação de Wagner sobre a época trágica dos gregos se torna mais clara a partir da discussão sobre o conceito da obra de arte total. Se a teoria do drama postula que a maior das artes é consequência da união triunfante entre as artes distintas; a obra de arte total, indo além, postula a união das artes com a vida pública. A tragédia apresentada no anfiteatro, logo, está em comunhão com as discussões políticas na ágora e as profecias do oráculo. A arte grega, nesse sentido, não era um acontecimento isolado no teatro, mas uma vivência compartilhada por todas as esferas da comunidade. Para Wagner, diferente das experiências estéticas do homem moderno, o qual se isola em seus museus e exposições, o homem grego considerava a arte como uma afirmação de sua identidade coletiva. A tragédia ática era assim um espelho

ideal do povo ateniense, em todas as suas implicações artísticas, mitológicas e políticas. Era essa consideração coletiva da arte, por fim, que Wagner pretendia estabelecer na modernidade, a qual é identificada no lado oposto dos gregos. Para Iracema Macedo:

A Grécia, através da arte trágica, revelou a possibilidade de uma obra de arte total que unia poesia, dança, música e artes plásticas, uma arte mítica, intrinsecamente humana, que se celebrava enquanto religião. Mas, para Wagner, a unidade da tragédia não se resumia à comunhão entre as diversas manifestações artísticas, estende-se também à comunhão entre as artes, a religião e o mito e, conseqüentemente, gera uma integração entre o artista e o público, entre a arte e a política. [...] Entre os gregos, o povo estava à altura de sua obra de arte porque participava dela e a criava (MACEDO, 2003, p. 57).

A morte da tragédia já evidencia, para Wagner, os sintomas nefastos que teriam a sua expressão na modernidade. Ela se deu, justamente, como consequência da dissolução do Estado e do povo ateniense, os quais sustentavam a autoria coletiva do drama: “Enquanto o espírito da comunidade despedaçou-se entre mil rachaduras egoístas, assim também a grande obra conjunta da tragédia desintegrou-se entre os seus fatores individuais” (WAGNER, 1892a, p. 35). Desde a dissolução da tragédia, portanto, não houve mais a ascensão de um povo que, como os gregos, realizasse a sua existência coletiva a partir de uma consideração artística. Wagner menciona como os romanos, por exemplo, foram incapazes de alcançar essa consideração por causa de seu materialismo extremo: “Esses conquistadores brutais do mundo se satisfaziam em fruir do mais absoluto realismo; sua imaginação encontrava seu único consolo nas mais materiais das apresentações” (WAGNER, 1892a, p. 36).

O maior impedimento ao renascimento de uma cultura artística, no entanto, se deu no fim do império romano; pois, segundo Wagner, a condição desse período foi de “auto-desprezo, desgosto com a existência e horror de comunidade” (WAGNER, 1892a, p. 37). A única expressão possível para esse período seria, justamente, o cristianismo. Nesse ponto, Wagner dá continuidade às críticas de Feuerbach à religião cristã, considerando essa como uma negação da vida, em oposição à afirmação grega: “O grego livre, o qual se posiciona sobre o pináculo da natureza, procriava arte da própria alegria pela humanidade: o cristão, o qual imparcialmente deixa de lado a natureza e a si próprio, apenas sacrificava sobre o altar da renúncia [...]” (WAGNER, 1892a, p. 38). Os seus ideais são, portanto, o oposto dos ideais apolíneos: não há beleza nesse mundo pois ele foi criado para a punição e expiação do homem; não há fortitude em relação ao mundo pois não vale à pena lutar por este – toda a força do homem cristão é direcionada para o além.

Apesar das críticas ao cristianismo, Wagner resguarda a figura de Cristo, chegando a elevá-lo ao nível de Apolo, em clara contradição com a sua crítica à religião cristã: “Erguemos portanto o altar do futuro, na vida como na arte viva, aos dois professores mais sublimes da humanidade: Jesus, que sofreu por todos os homens; e Apolo, que os elevou à sua dignidade jubilosa!” (WAGNER, 1892a, p. 65). Assim, para Wagner, Apolo corresponde aos ideais da arte grega, enquanto Jesus corresponde aos ideais da filosofia feuerbachiana. O cristianismo, no entanto, é visto como uma força contrária aos esforços da arte, precisando ser superado a fim de serem recriadas as condições para o renascimento do drama.

Após discutir a religião cristã, Wagner chega à modernidade. Para o compositor, a arte nesse período continuou sendo subserviente; ao invés de servir à Igreja, no entanto, ela “[...] preferiu vender sua alma e corpo para um senhor muito pior – o comércio” (WAGNER, 1892a, p. 41). Aqui podemos destacar dois pontos da crítica wagneriana à modernidade; o primeiro diz respeito à participação da indústria. Wagner considera a nossa disposição industrial como parte da herança cristã. Assim, em ambos os casos, o presente é visto com desprezo; somente os frutos póstumos, seja do trabalho ou do paraíso, são considerados pelo homem moderno. Ora, essa disposição é considerada como o exato oposto de uma disposição artística: “O verdadeiro artista encontra prazer não apenas nos fins de sua criação, mas também no próprio processo desta, no manuseio e na moldagem de seu material” (WAGNER, 1892a, p. 48). Diferente do homem moderno, o grego dedicava a sua existência à elevação artística da nação, sem considerar o processo criativo como um fardo. Antes, quando os trabalhos manuais tornavam o artístico em mecânico, eles eram relegados aos escravos, enquanto o homem livre se dedicava inteiramente à sua existência criativa. Já na modernidade, o prazer pela criação foi dilacerado pela união entre Deus e indústria:

E assim vemos com horror o espírito do cristianismo moderno encarnado em um moinho de algodão: para acelerar o rico, Deus se tornou nossa indústria, o qual somente detém o miserável trabalhador cristão à vida até que os cursos celestiais das estrelas do comércio o tragam a dispensa graciosa que o envie para um mundo melhor (WAGNER, 1892a, p. 49).

O segundo ponto da crítica wagneriana à modernidade diz respeito à tirania do comércio. Se, para os gregos, Apolo reinava através dos ideais de força e beleza; para os modernos, é Mercúrio quem reina através dos ditames do lucro. Segundo Wagner, ao se deixar subjugar pelo comércio, a modernidade intensifica as suas divisões internas, impedindo o surgimento do povo e de sua consequente justificação na obra de arte. Antes, a arte desse período se caracteriza como entretenimento: “Pois quando o príncipe deixa seu farto jantar, o

banqueiro uma fatigante operação financeira, o trabalhador um cansativo dia de trabalho, e vai ao teatro: eles pedem por descanso, distração, e entretenimento [...]” (WAGNER, 1892a, p. 44). O teatro moderno é, assim, o centro de nossa vida social. Ele é incapaz, no entanto, de reunir as diferentes artes sobre o palco comum do drama, “[...] pelo que a influência idealizadora da música é proibida à peça teatral, e a ópera é desprovida do coração vivo e do propósito alteante do drama” (Ibidem). Por fim, após reconhecer a esterilidade do teatro moderno, Wagner estabelece os fundamentos de sua crítica:

Pois, coroe a sua cabeça com a auréola da hipocrisia cristã, decore seu peito com os símbolos desalmados das ordens feudais já mortas: e nele você terá o Deus do mundo moderno, o santo e nobre Deus dos “cinco por cento”, o senhor e mestre das cerimônias de nossa moderna – “arte”. [...] Vê Mercúrio e sua doce serva, a arte moderna! Essa é a arte que agora preenche todo o mundo civilizado! Sua essência é a indústria; seu fim ético, o acúmulo de riquezas; seu fim estético, o entretenimento desses cujo tempo pesa sobre os seus ombros (WAGNER, 1895a, p. 42).

Após concluir suas críticas à modernidade, Wagner volta o olhar ao futuro. Os gregos são, novamente, a sua referência central; dessa vez, no entanto, há um enfoque nas causas da queda desse povo, a fim de prevenir a sua repetição. A primeira mudança em relação aos antigos diz respeito ao nacionalismo: “Se a obra de arte grega abraçou o espírito de uma nação bela e nobre, a obra de arte do futuro deve abraçar o espírito de uma humanidade livre, liberta das algemas da nacionalidade embaraçosa” (WAGNER, 1892a, p. 53). Assim, para o compositor, os gregos foram derrotados justamente pelos bárbaros que eram excluídos do seu mundo artístico. A época trágica do futuro não pode cometer o mesmo erro – o seu amor deve ser universal, a fim de elevar a humanidade a uma grandeza ainda maior do que a antiga. Wagner escolhe o teatro como o ponto de partida de sua revolução artística: “Sim: é precisamente o teatro que deve tomar precedência sobre toda outra instituição nessa emancipação; pois o teatro tem o maior alcance entre as instituições da arte, e é o mais rico em influência” (WAGNER, 1892a, p. 62). O primeiro passo para a emancipação do teatro é, justamente, a sua reformulação de acordo com as exigências do drama. Para tal, Wagner prolonga as suas discussões em seu texto mais filosófico, *A obra de arte do futuro*.

2.2.2 – A teoria do drama e a emancipação do teatro em *A obra de arte do futuro*

Wagner inicia a sua teoria do drama, em *A obra de arte do futuro*, a partir de uma consideração sobre o corpo. Para o compositor, são dois os sentidos responsáveis pela percepção da arte: a visão e a audição. O primeiro é capaz de perceber apenas indiretamente a

pluralidade das emoções humanas, através do entendimento das expressões faciais e dos gestos. Wagner define este como o sentido do homem externo: “[...] e quanto mais distintamente o homem externo consegue expressar o interno, maior o seu nível como ser artístico” (WAGNER, 1892b, p. 91). Através da audição, no entanto, o homem alcança um conhecimento imediato sobre o mundo interior. Nesse ponto, como veremos, ao reconhecer na audição uma via de acesso a um conhecimento mais profundo, Wagner já revela uma simpatia com a filosofia schopenhauriana, onde essa consideração será levada ao extremo. Assim, para o compositor, é através da música [*Der Ton*] que a nossa audição alcança o entendimento de nosso órgão mais obscuro, o coração: “A música é a elocução imediata do sentimento e tem seu assento físico no coração, que é onde começa e para onde fluem as ondas de vida sanguínea” (Ibidem). Quando a música se desvia, porém, das exigências lógicas de nosso órgão intelectual, entra então em ação um terceiro agente: o discurso [*Sprache*]. Através do discurso, os sentimentos vão da indefinição à definição, abandonando a universalidade. O intelecto traduz, dessa forma, a obscuridade do mundo interior, transformando a voz em discurso e a música em palavra. Por fim, ao equilibrar o discurso com os sentidos artísticos, o homem se torna um espelho da natureza, possibilitando a contemplação da obra de arte total:

Mas a combinação mais rica de todos os fenômenos perceptíveis o leva enfim ao homem como espécie e fator integral na totalidade da natureza. [...] Ele agora deseja apenas o universal, verdadeiro e incondicional: ele se entrega, não ao amor por esse ou aquele objeto, mas ao vasto amor em si mesmo (WAGNER, 1892b, p. 94).

A partir da discussão sobre visão, audição e discurso, Wagner formula uma trindade originária de todas as artes, dando início à sua filosofia do drama. Essa trindade é, justamente: “As artes da dança, música e poesia: [...] por natureza elas são inseparáveis, sem desbandar o minueto imponente da arte” (WAGNER, 1892b, p. 95). Assim a visão, enquanto percepção corporal, deu origem à dança, a audição à música e o discurso, enquanto articulação linguística, à poesia. Nesse ponto, a ideia central de Wagner é a interdependência de todas as artes: cada uma delas só pode alcançar a sua potencialidade máxima com o auxílio de sua irmã. Ora, para o compositor, a modernidade vive uma inversão desse preceito estético, formulando o seu próprio anti-drama. Nessa inversão, o artista moderno reforça as barreiras entre as artes, tencionando elevar estas para além de seus limites naturais, onde elas necessitariam do auxílio uma da outra. Antes de estender essa crítica, porém, o compositor discute os limites específicos das três artes originárias.

A primeira arte discutida por Wagner é a dança. Para o compositor, a dança é a condição das outras artes na medida em que a sua matéria é o próprio homem: “Sua substância é o homem vivo. [...] Ela inclui, portanto, as condições para a enunciação de todas as outras artes: o homem cantante e discursivo precisa ser necessariamente um homem corpóreo” (WAGNER, 1892b, p. 100). Através da dança, a visão alcança a sua maior realização estética: a contemplação das formas corporais. Sem ela, as outras artes perdem a sua materialidade e se tornam apenas um querer [*wollende*] abstrato. É somente a partir da matéria, portanto, que a arte pode existir para além do mundo interior, se afirmando como possibilidade [*könnende*]: “A arte precisa poder, e é do poder [*können*] que a arte em nossa língua foi nomeada *Die Kunst*” (Ibidem). Ainda assim, a dança não é uma arte independente: ela precisa de elementos musicais para existir. Assim a música é adaptada pelo dançarino em seus movimentos e gestos. O ritmo, por sua vez, é o próprio discurso da dança – é através dele que as emoções mais profundas ascendem à superfície corporal: “Por meio do ritmo a dança se torna arte. Ele é a medida dos movimentos pelos quais se espelha a emoção – a medida no qual ele alcança, pela primeira vez, a perspicácia que torna possível o entendimento” (WAGNER, 1892b, p. 101).

Depois da dança, Wagner se prolonga numa discussão sobre a música. Se a primeira é a condição material de todas as artes, a última é o elo central que une os polos opostos do drama: “O oceano une e separa a terra: assim a música une e separa os polos opostos da arte humana, as artes da dança e poesia” (WAGNER, 1892b, p. 110). Da mesma forma, se a matéria da dança é o próprio corpo, a matéria da música é o coração. É deste órgão que fluem as emoções centrais do homem, dando vida aos sentidos e à razão. Enquanto o coração do drama, portanto, a música dá algo às outras artes ao mesmo tempo em que toma. Assim, no caso da dança, ela oferece a medida do ritmo e recebe o movimento físico; já para a poesia ela oferece “a elocução direta do sentimento, o infalível defensor e redentor, a melodia” (WAGNER, 1892b, p. 111), enquanto recebe “seu espiral de palavras afiadas, entrelaçadas pelo significado e medida” (Ibidem). É através dessa economia entre as artes, por fim, que Wagner articula os diversos elementos do drama, definindo as suas funções e limites próprios.

Ainda sobre a música, Wagner demonstra a interpretação de seu primeiro período teórico sobre essa arte a partir de uma analogia com o oceano. Para o compositor, na superfície visível desse oceano estão a melodia e o ritmo. A primeira é responsável pelos movimentos da arte musical, sendo representada pelas ondas do mar e pelos zéfiros que as impulsionam. Já o segundo é responsável pelo espelhamento de nossas emoções sobre o

mundo da medida, sendo representado pelos reflexos agitados na superfície do mar. É na harmonia, no entanto, que Wagner reconhece o único acesso possível ao mundo interior. Esse aspecto da música torna possível uma experiência estética com o sublime a partir do presságio do infinito; esse infinito é, justamente, a contemplação das emoções humanas, as quais revelam a imensurabilidade presente no seio da natureza. Até aqui, Wagner estende a sua epistemologia da música somente ao interior do homem. Em seu período schopenhauriano, porém, essa consideração se estenderá à universalidade da Vontade, tornando a epistemologia em metafísica. Assim, ainda em *A obra de arte do futuro*, Wagner compara o alcance da harmonia com a profundidade do mar:

O homem mergulha nesse mar; apenas para ascender, refrescado e radiante, à luz do dia. Seu coração se sente ampliado espantosamente, ao mirar nessa profundidade tão fértil em possibilidades inimagináveis, cujo fundo o seu olho jamais alcançará, e cuja imensidão o enche de admiração e do presságio do infinito. É essa a profundidade e a infinitude da própria natureza, que esconde de nossos olhos bisbilhoteiros o seio imensurável de seu eterno florescimento, sua geração e seu almejo [*Keimens, Zeugens und Sehnen*]. Até porque os nossos olhos só podem alcançar o manifestado, o florescido, o gerado e o almejado [*Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte*]. Essa natureza é, no entanto, a natureza do nosso próprio coração, o qual retém em seu santuário os sentimentos do desejo e do amor em suas capacidades mais infinitas (WAGNER, 1892b, p. 95).

Para Wagner, esse mar imensurável da música foi explorado na modernidade por Beethoven. Aqui temos, pela primeira vez, as maiores ideações de Wagner sobre este que foi a sua maior referência musical. Assim, para o compositor, se o cristianismo deixou a costa da vida para perseguir, em alto-mar, um além inalcançável; então Beethoven foi aquele que nos levou de volta ao continente do homem: “Ele conquista a costa recém-descoberta, a qual o mar não mais divorcia do velho e primevo continente do homem, mas une a este para a recém-nascida vida artística da humanidade do futuro” (WAGNER, 1892b, p. 115). Da mesma forma, Wagner considera Beethoven como uma reação da natureza contra os egoísmos do homem moderno. Ele surge, dessa forma, como um herói – a sua missão é libertar as artes de suas tiranias particulares a partir de um auto-sacrifício musical. Isso porque, das artes modernas, somente a música foi capaz de romper com as suas carências artificiais e de restaurar a sua natureza mais própria; ela: “dominou, ou melhor, renunciou a si própria, para estender a mão do resgate às suas irmãs” (WAGNER, 1892b, p. 127). Por fim, ao libertar a música moderna, Beethoven iniciou uma revolução artística cujo ultimato será a união de todas as artes sobre o palco universal do drama. Esse ato heroico teve o seu primeiro passo, segundo Wagner, em sua nona sinfonia:

A última sinfonia de Beethoven é a redenção da música para fora de seu domínio no reino da arte universal. Ela é o evangelho humano da arte do futuro. Para além dela, nenhum passo é possível; pois disto seguirá somente a perfeita obra de arte do futuro, o drama universal para o qual Beethoven nos forjou a chave (WAGNER, 1892b, p. 126).

Todavia, antes de abordar a obra de arte do futuro, Wagner discute a última arte de sua trindade, a poesia. Se a música é a expressão máxima de nosso mundo inconsciente, a poesia é, justamente, a articulação consciente que dá forma e sentido a esse mundo: “Na arte poética, o propósito de toda arte chega primeiro à consciência: mas as outras artes possuem dentro de si a necessidade inconsciente que forma esse propósito” (WAGNER, 1892b, p. 134). Wagner considera, no entanto, que a poesia perdeu essa função natural desde a morte da tragédia. Ela deixou de revelar o inconsciente para descrevê-lo, impondo as suas exigências intelectivas à totalidade dos sentidos. Destarte, em seus primórdios, a poesia era profética – ela somente mostrava, passivamente, a obscuridade de nosso mundo interior; ao tentar descrever esse mundo, porém, ela se tornou ativa, aproximando-se muito mais da filosofia do que da arte. Da mesma forma, com o declínio da poesia, a potência ancestral do discurso decaiu em mera escrita: “A haste gélida do discurso, desprovida da sua coroa veranil de folhas ressonantes, encolheu nos signos secos e atonais da escrita; ao invés do ouvido, ela agora se dirige estupidamente ao olho; o esforço do poeta se tornou um dialeto escrito” (WAGNER, 1892b, p. 137).

É na discussão da poesia que encontramos a maior referência teatral de Wagner: Shakespeare. Para o compositor, são nas peças deste que encontramos os primeiros sinais de uma união entre as artes modernas. Curiosamente, Shakespeare teria conseguido esse feito sem a ajuda de nenhuma outra arte: “Apenas uma ajuda ele teve, da fantasia de sua audiência, a qual virou com simpatia ativa para saudar a inspiração dos camaradas do poeta” (WAGNER, 1892b, p. 140). O maior mérito de Shakespeare seria, justamente, ter dado o primeiro passo para o renascimento do drama em meio à esterilidade artística de seu tempo: “Shakespeare foi o maior poeta de todos os tempos, mas a sua obra de arte não era ainda uma obra para todas as épocas. Não seu gênio, mas o incompleto [...] espírito da arte de seu tempo fez dele o Téspis²² da tragédia do futuro” (WAGNER, 1892b, p. 141). Nesse ponto, Wagner alcança o seu maior ideal artístico a partir da soma de suas maiores referências: Beethoven e Shakespeare. Essa expectativa do compositor o acompanhou desde a juventude (quando, como visto, ele ouviu a abertura de *Egmont*) até os últimos momentos de sua vida. Ela

²² Téspis foi considerado, pelos gregos, como o seu primeiro ator. Plutarco o elegeu como o inventor da tragédia. É nesse sentido que Wagner considera Shakespeare como um artista prematuro.

consiste na consideração de que Beethoven e Shakespeare representam as duas metades perdidas do drama: primeiro, a da música, e segundo, a do discurso. Ao unir ambos, Wagner formula os pilares da tragédia do futuro:

O feito do primeiro e único Shakespeare, o qual fez dele um homem universal, um verdadeiro deus, é ainda o feito familiar do solitário Beethoven, o qual encontrou a linguagem da irmandade dos artistas do futuro: apenas onde esses dois Prometeus – Shakespeare e Beethoven – dão as mãos um ao outro; onde as criações de mármore de Fídias se moverão em carne e sangue; onde o semblante pintado da natureza deixará a moldura das paredes do homem egoísta, para ampliar o seu horizonte na armação cheia de vida do palco do futuro – aí primeiro, em comunhão com os seus companheiros artistas, encontrará o poeta a sua redenção (Ibidem).

Como vimos, Wagner considera a arte moderna em oposição aos preceitos ideais do drama. Nessa oposição, cada arte se isola em sua própria tirania, ao invés de se apoiarem mutuamente sobre o mesmo palco. É no núcleo dessa tendência egoísta que Wagner identifica a ópera: “A ópera, enquanto o ponto de reunião das três artes aparentadas, se tornou o local de encontro dos esforços mais autocentrados dessas três irmãs” (WAGNER, 1892b, p. 152). Se, para o compositor, a música tem a sua expressão mais natural no seio coletivo da canção popular [*Volksweise*]; a ópera, ao contrário, é a cisão entre o povo e a música. Ela recorta, do homem universal, apenas o homem cantante, transformando a potência da canção popular em imitação melódica, ou ária: “Não foi o coração batente do rouxinol, mas apenas a sua garganta gorjeada que o homem conseguiu sondar, e que praticou para imitar” (WAGNER, 1892b, p. 119). A ópera tenciona, assim, fundar um drama baseado apenas em preceitos musicais, se divorciando das outras artes e mutilando as suas raízes populares. Ela é a tirania própria da música, exigindo das outras artes um pagamento para manter a sua aparente autossuficiência. Assim ela retira, da poesia, o seu sentimento e *pathos*, enquanto a isola no libreto; já da dança ela retira a sua linguagem corporal, enquanto a isola no recitativo²³: “E entre as pernas dançantes e o livro escrito, a música mais uma vez flutua alegremente sobre todo o comprimento e largura do seu desejo” (WAGNER, 1892b, p. 153).

Após serem expropriadas pela ópera, as outras artes tentam fundar as suas próprias tiranias. Assim a poesia encontra o seu domínio no teatro, com suas peças e comédias, enquanto a dança o encontra no balé pantomímico. Para Wagner, no entanto, o verdadeiro drama só poderá surgir quando as condições que geraram essa desarmonia entre as artes

²³ O recitativo é o momento da ópera que intercala as árias, caracterizado pelo maior uso de gesticulação e improviso. A crítica de Wagner aqui diz respeito ao desequilíbrio entre as artes nesse gênero: enquanto a música domina a atenção do público nas árias, a dança surge apenas como uma ação distrativa no recitativo. Ao invés de unir essas diferentes artes, portanto, o recitativo reforça a sua distância.

forem finalmente abolidas. Para tal, Wagner se dedica inteiramente aos movimentos revolucionários e à reformulação do teatro, tencionando reaver as condições para o renascimento da tragédia. Em suas palavras:

Assim o drama do futuro surgirá de si mesmo, quando nem a comedia, nem a opera e nem a pantomima poderem mais viver; quando as condições que permitiram as suas origens e sustentaram a sua vida não-natural forem reviradas por completo. [...] Apenas quando a religião dominante do egoísmo, a qual dividiu o domínio inteiro da arte em tendências e variedades mancas e autocentradas, for expulsa sem piedade e ter as suas raízes e ramos arrancados de todos os momentos da vida do homem, poderá então avançar a nova religião de si mesma para a vida; a religião que inclui em si mesma as condições para a obra de arte do futuro (WAGNER, 1892b, p. 155).

Ao concluir a teoria do drama, só resta mais uma etapa para a crítica wagneriana. Essa crítica prossegue, dessa forma, com um olhar histórico: primeiro ela interpretou o passado helênico, considerando a tragédia como uma encarnação viva do drama; segundo, ela interpretou o presente moderno, considerando a ópera como uma soma dos seus egoísmos; agora, ela finalmente se direciona ao futuro, onde concentra as expectativas para o renascimento do drama. Para o compositor, esse será o segundo apogeu da humanidade: “Dois momentos cardinais do seu desenvolvimento se revelam para nós na história do homem: o nacional genérico e o não-nacional universal” (WAGNER, 1892b, p. 89). Esse primeiro momento foi, justamente, a arte grega, a qual nasceu naturalmente do seu povo e alcançou a sua significação suprema no espírito religioso e político da tragédia ática. O segundo momento, porém, é reservado para a obra de arte do futuro – nela o nacional será transmutado em universal, revelando o próprio homem como autor do drama.

O primeiro passo para o renascimento do drama é a reformulação do teatro. Nesse ponto, Wagner dá importância fundamental às artes plásticas, começando pela arquitetura. Assim, para o compositor, as obras arquitetônicas deixarão de ser somente construções úteis aos interesses modernos para alcançarem o seu maior propósito – a união com o artista: “A arquitetura não pode alcançar uma tarefa maior do que moldar a irmandade dos artistas, os quais personificam a vida do homem, sendo o entorno necessário para a exposição da obra de arte humana” (WAGNER, 1892b, p. 184). Essa consideração sobre a arquitetura terá importância fundamental, como veremos, na construção de Bayreuth. Ainda antes, Wagner define as demandas da coletividade [*gemeinsam*] como o parâmetro central para a construção do teatro do futuro. A partir dessas demandas, o entendimento óptico e acústico será alcançado naturalmente, reforçando as proporções do teatro na beleza e na aptidão. Essa nova arquitetura, por fim, possibilitará a universalização da arte: nela o espectador e o ator se

reconhecerão sobre o mesmo palco, o qual se comportará como o mundo a carregar sobre si toda a humanidade. Para Wagner:

Assim o espectador se transplantará sobre o palco, por meio de todas as suas faculdades visuais e aurais, enquanto o ator se tornará um artista apenas pela completa absorção no público. [...] Ao passo que o público, esse representante da vida diária, esquece os confins do auditório, e agora vive e respira apenas na obra de arte, a qual parece ser a própria vida, e também sobre o palco que parece ser a ampla vastidão de todo o mundo (WAGNER, 1892b, p. 185).

Ainda resta algo, no entanto, que a arquitetura plástica não consegue realizar no teatro do futuro. Esse algo é a própria “imitação vívida da natureza”, sendo esse o espelho que deverá representar, sobre o palco, a essência do homem artístico. A fim de alcançar esse feito, a arquitetura se redime em outra arte: a pintura. É essa a responsável pela organização cênica do drama, pois através do pintor, “seu desenho, sua cor, seus espaços brilhantes de luz, a natureza é obrigada a servir às mais altas exigências da arte” (WAGNER, 1892b, p. 186). Assim, para Wagner, o teatro será o local de libertação do pintor, o qual teve as suas obras reduzidas, na modernidade, aos salões e exposições dos seus ricos senhores. O maior êxito desse artista será, justamente, a recriação cênica da natureza, a qual reunirá em sua moldura a totalidade do drama. É na tragédia do futuro, por fim, que arquitetura e pintura largarão o mármore e o quadro para moldar o próprio homem, criando dessa forma um novo tipo de ator:

O que o estatuário e o pintor histórico se esforçaram para ilustrar na pedra e na tela, eles agora ilustram sobre si mesmos, suas formas, seus membros e seus semblantes, os elevando assim para a consciência da vida artística plena. [...] Com justiça esse par de artistas plásticos aniquilou o último desfiguramento do homem artístico puro, e assim prefigurou em sua pedra e em sua tela o trágico ator do futuro (WAGNER, 1892b, p. 188).

Em comparação com o drama antigo, o teatro do futuro terá mais uma vantagem: o uso da orquestra. Esse uso será, para o compositor, um aperfeiçoamento da função exercida pelo coro na tragédia ática²⁴. Tal função consistia em comentar as ações dramáticas, acentuando os seus sentimentos e preenchendo as suas lacunas narrativas. Através da orquestra, portanto, essa função será muito mais objetiva²⁵. Ela será o último alicerce do teatro reformado, dando fluidez à imobilidade das artes plásticas: “Ela, em certo sentido, dissolve o chão imóvel da cena atual no éter fluente, elástico e impressionável, cujo fundo imensurável é o grande mar do próprio sentimento” (WAGNER, 1892b, p. 190).

²⁴ MAGEE, 2001, p. 98.

²⁵ Foi com essa perspectiva que Wagner adotou, em suas obras, o *leitmotiv* – uma técnica musical que consiste na recorrência de temas que são característicos de certos personagens, locais ou assuntos.

Se as propostas de reformação do teatro discutidas acima possuem um teor abstrato; em *Arte e revolução*, por outro lado, encontramos propostas muito mais concretas. Nessa obra, Wagner atribui ao Estado e à comunidade o dever de manter o teatro como o epicentro de sua vida cultural. A sua gestão não será feita pelos mais ricos, com objetivos de lucro, mas pelos próprios artistas que, unidos, farão do teatro um novo templo do drama. O juiz de suas performances deverá ser, por consequência, um público com acesso livre ao teatro: “Ainda, para tornar esse público completamente livre e independente em relação à arte, mais um passo precisa ser dado: o público deve ter admissão gratuita às apresentações teatrais” (WAGNER, 1892a, p. 63). Assim, para Wagner, o primeiro passo para a emancipação do teatro é o seu rompimento com qualquer expectativa de lucro. O seu rendimento não deverá ser por apresentação, já que isso reduziria o drama a um objeto comercial, mas à totalidade de suas performances. Para tal, o Estado e a comunidade devem investir conjuntamente no sustento do teatro, rescindindo com a ideia moderna de salário. No caso de esse investimento não ser suficiente, Wagner defende uma medida drástica: “Onde os meios não bastam para tal, seria melhor, tanto agora como sempre, permitir ao teatro que só poderia ser mantido como um bem comercial, fechar as suas portas para sempre” (WAGNER, 1892a, p. 64).

De volta a *A obra de arte do futuro*, após concluir as suas teorias sobre o teatro vindouro, só resta uma pergunta para Wagner: “Quem será, então, o artista do futuro?” (WAGNER, 1892b, p. 195). Ele responde logo em seguida: “Sem dúvida, o poeta. Mas quem será o poeta? Indisputavelmente o ator [*Darsteller*]. Mas quem, novamente, será o ator? Necessariamente a irmandade de todos os artistas” (Ibidem). A resposta ambígua de Wagner reforça a interdependência não só das artes, mas também dos artistas. Assim, no teatro do futuro, cada artista em particular buscará a sua completude no outro; esse encontro em busca da totalidade estética é o que forma, justamente, a irmandade dos artistas. O seu objetivo em comum é o drama, “[...] para o qual eles se unem a fim de, em sua participação, desdobrar a sua própria arte particular ao ápice de seu ser; e, nesse desdobramento, para permear a essência um do outro e gerar, como fruto, o drama vivo, verdadeiro e comovente” (WAGNER, 1892b, p. 196).

Logo adiante, Wagner identifica a condição não só da irmandade dos artistas, mas do próprio drama: “Mas a coisa que faz esse compartilhamento possível [...] é o próprio núcleo do drama, o enredo dramático [*dramatische Handlung*]” (Ibidem). Enquanto tal, o enredo dramático é uma imitação da vida em toda a sua temporalidade. É somente a partir desse

quadro narrativo que as singularidades de todas as artes podem ser interligadas, alcançando a meta final do drama – tornar cognoscível a vida inconsciente:

O enredo dramático é assim o ramo da árvore da vida o qual, ao brotar do instinto inconsciente, frutificou e derramou as suas frutas obedientemente às leis vitais e agora, separado do tronco, foi cultivado no solo da arte. Aí, numa vida nova, eterna e mais bela, ele cresce na árvore vasta que se assemelha, em sua verdade e em sua força interna e necessária, à árvore familiar da própria vida. Mas esse ramo agora se torna uma ‘objetivação’ desta e sustenta, para ela, uma pintura de sua própria existência, elevando a sua inconsciência ao conhecimento consciente de si mesma (WAGNER, 1892b, p. 197).

Após discutir o enredo dramático, o papel do ator-poeta se torna mais claro. Esse artista é o responsável pela articulação do enredo, a partir do qual a união entre todos os artistas se torna possível. Wagner o denomina, nesse sentido, como o legislador do drama: “Da irmandade artística surge o ator que, em seu entusiasmo com o herói cuja natureza em particular se harmoniza com a sua, se eleva agora à posição de poeta, de legislador artístico da irmandade” (WAGNER, 1892b, p. 201). O papel do ator-poeta é correlato, dessa forma, com o dos antigos tragediógrafos. A diferença está, novamente, na universalização de sua arte, a qual o eleva ao nível conjunto de Shakespeare e Beethoven. Para alcançar essa universalização, Wagner defende a introdução de uma ditadura do ator-poeta. Nessa ditadura, todas as artes são obrigatoriamente unidas pela força do enredo dramático. Somente quando essas artes retornam à sua natureza e harmonia natural é que o ator-poeta finalmente se dissolve na irmandade dos artistas, transformando a ditadura em anarquia: “A ditadura do ator-poeta chega ao seu fim natural com a conquista do seu propósito, esse propósito que ele cultivou em algo comum, e no qual a sua personalidade se dissolveu assim que a mensagem foi compartilhada pela comunidade” (Ibidem).

Para Wagner, a melhor forma de o enredo dramático ascender as artes à universalidade é através da representação da morte. Isso porque, no confronto com a morte, a totalidade da vida se revela ao espectador. É somente na contemplação dessa totalidade que a redenção de todo egoísmo é possível, revelando ao homem individual a sua natureza universal:

A última, e mais completa renúncia [*Entäusserung*] do seu egoísmo pessoal, a demonstração de sua ascensão completa ao universalismo, um homem só pode mostrar pela sua morte. E isso não por sua morte acidental, mas pela necessária, a sequência lógica de suas ações, a última realização de seu ser. A celebração de tal morte é a coisa mais nobre que o homem pode adentrar. Ela nos revela a natureza desse homem, desnudada pela morte, o conteúdo completo da natureza humana universal (WAGNER, 1892b, p. 199).

Por fim, após discutir sobre a união entre o ator-poeta e a irmandade dos artistas, Wagner identifica a força vital responsável pelo nascimento de ambos: o povo. Esse povo não

é aquele, no entanto, que o “egoísmo intelectual dos artistas do presente” define como “ralé” [*Pöbel*]. Para Wagner, esse termo é o reflexo distorcido de um povo que foi corrompido pela modernidade: “Ainda, reflita! Que essa ralé não é de forma alguma um produto da natureza humana, mas o resultado de sua cultura não-natural” (WAGNER, 1892b, p. 208). É somente com o renascimento do drama, portanto, que conheceremos o verdadeiro povo, esse que é o reflexo mais íntimo da necessidade e que concebe, do querer coletivo, a maior obra de arte possível. Finalmente, a partir dessas considerações, Wagner retorna à sua pergunta inicial e conclui:

Quem, então, será o artista do futuro? O poeta? O ator? O músico? O artista plástico? – Que digamos numa palavra: o povo. O mesmo povo ao qual devemos a única obra de arte genuína, ainda vivendo até mesmo em nossa memória moderna, por mais distorcida que tenha sido por nossas restaurações, e a quem devemos toda a arte existente (WAGNER, 1892b, p. 204).

2.3 – Wagner, Schopenhauer e a metafísica da música

2.3.1 – De Feuerbach a Schopenhauer

Se, em Feuerbach, encontramos a maior referência teórica da fase política de Wagner; em Schopenhauer encontramos a maior referência não somente de sua fase metafísica, como também de toda a sua vida. Essa transformação não se deu, no entanto, de forma abrupta e consciente. Muitos dos sintomas do Wagner revolucionário, por exemplo, teriam a sua sublimação na fase schopenhauriana. Em ambos os casos o compositor assume uma oposição à modernidade: na primeira essa oposição busca uma resolução política, enquanto na segunda a resolução dá lugar à redenção. Para Magee, esse sentimento de alienação ao mundo moderno encontrou a sua radicalização, justamente, em Schopenhauer:

Em toda a sua vida ele teve momentos explosivos onde expressou o desejo de uma destruição indiscriminada. Acredito que isso tenha a ver com o seu sentimento de alienação do mundo, o qual por si só é um tema que durou por toda a sua vida e que, enquanto envelhecia, tomou mais e mais a forma de uma rejeição ao mundo como um lugar mau – uma atitude que encontraria sustento filosófico com a sua descoberta de Schopenhauer (MAGEE, 2001, p. 48).

A transformação do Wagner revolucionário começou, destarte, com a sua descrença em uma resolução política dos problemas modernos. Para além do fracasso das revoluções de 1848, o compositor aponta um evento histórico como o responsável pelo maior abalo dos seus ideais: o golpe de Estado na França em 1851, onde Luís Napoleão assumiu o poder. Esse

acontecimento foi tão marcante para Wagner que ele relata, em sua autobiografia, que após esse evento ele “[...] desistiu da investigação desse mundo enigmático, como alguém que desiste de um mistério cuja sondagem não vale mais a pena” (Apud MAGEE, 2001, p. 83). Da mesma forma, ele relata que sugeriu a um amigo que sempre datassem as suas cartas em dezembro de 1851, como se essa data fosse um túmulo de todas as suas expectativas políticas (Ibidem).

Seguido às frustrações políticas, Wagner vivenciou uma depressão profunda. Nas suas palavras: “Logo fui dominado por uma depressão excepcional, na qual se misturou a minha frustração com os eventos externos do mundo” (Ibidem). Foi nesse ponto que o seu otimismo político deu lugar ao pessimismo generalizado. É importante notar que esse pessimismo surgiu antes de o compositor ter conhecimento de Schopenhauer. Ele surgiu junto à sua depressão e marcou um período de transição. Para Magee: “A sua depressão pareceu ser uma depressão em seu sentido inteiramente clínico. Ela foi sentida como o ponto de virada mais significativa de sua vida até aquele momento” (MAGEE, 2001, p. 135).

A recuperação do compositor teve início com a sua recepção de Schopenhauer. Assim, em *Mein Leben*, ele relembra como já havia evitado uma leitura de *O mundo como vontade e representação* pois temia “abandonar a assim chamada visão grega e serena do mundo” (Apud MAGEE, 2001, p. 142). Isso por si só indica um contraponto entre a interpretação wagneriana dos gregos e a filosofia de Schopenhauer, onde esses são associados ao seu passado otimista. No fim, porém, impulsionado por suas decepções políticas, o compositor cedeu ao pessimismo do filósofo por considerá-lo mais próximo da verdade: “Tudo depende de enfrentar a verdade, mesmo que incômoda. E sobre mim em relação a filosofia de Schopenhauer – quando eu era completamente grego, um otimista? Mas eu fiz a admissão árdua, e desse ato de resignação emergi dez vezes mais forte” (WAGNER, C. 1978, p. 291).

Prosseguindo, Wagner conta como Herwegh²⁶ foi o responsável por fazê-lo superar a sua recusa de Schopenhauer²⁷. O seu impacto foi imediato. O compositor destaca, antes de tudo, a oposição do filósofo às questões políticas:

Aos que buscam na filosofia a sua justificação para a agitação política e social em nome do assim chamado “indivíduo livre”, não havia qualquer sustento aqui, onde o que era demandado era a renúncia absoluta de todos esses métodos de satisfazer as pretensões da personalidade humana (Ibidem).

²⁶ Georg Herwegh foi um poeta que, assim como Wagner, viveu parte da sua vida em exílio. Ele é considerado como parte do movimento literário da Jovem Alemanha.

²⁷ MAGEE, 2001, p. 141.

Outro ponto importante para Wagner foi a qualidade da prosa schopenhauriana. Nessa obra ele reconheceu, pela primeira vez, a capacidade epistemológica da filosofia de alcançar juízos que, antes, acreditava estarem restritos à intuição: “Através dessa obra eu consegui julgar coisas que antes eu havia alcançado apenas instintivamente, e ela me deu mais ou menos o equivalente do que obtive musicalmente a partir do estudo atento dos princípios do contraponto [...]” (Apud MAGEE, 2001, p. 143). Da mesma forma, Wagner se surpreende com a “clareza formidável e precisão viril” que caracteriza as investigações de Schopenhauer sobre os maiores problemas metafísicos. Para ele, essa qualidade o destacou em oposição à obscuridade de Hegel.

Ainda em *Mein Leben*, Wagner reafirma: “Eu sempre experienciei um impulso interno de chegar a um entendimento do verdadeiro significado da filosofia” (Apud MAGEE, 2001, p. 141). Se, com Hegel, esse entendimento nunca aconteceu; e, com Feuerbach, ele ocorreu apenas parcialmente; agora, com Schopenhauer, Wagner finalmente adentra o “santuário interno da filosofia”. Após anos de busca por uma referência filosófica completa, e em seu momento de maior desamparo teórico e existencial, ele encontra em Schopenhauer um sentido para a sua arte e para o seu próprio pessimismo, superando uma depressão que, em grande parte, surgiu de uma incompreensão de si mesmo. Por esse motivo, numa carta a Liszt, Wagner define Schopenhauer como um “presente do paraíso” e conclui: “Todos os Hegels e afins são charlatões perto dele” (Apud MAGEE, 2001, p. 156).

A conversão de Wagner a Schopenhauer ocorreu já com essa primeira leitura. Pouco depois, na mesma carta a Liszt, o compositor declara: “Tratemos o mundo apenas com desprezo, pois ele não merece mais do que isso. Não cultivemos qualquer esperança sobre ele, a fim de não iludirmos nossos corações! Ele é mau, fundamentalmente mau... ele pertence a Alberich: a ninguém mais!” (Apud MAGEE, 2001, p. 48). A partir dessa conversão, Wagner percebe que não é mais preciso reformular o mundo moderno, antes dando preferência à sua negação. Nesse ponto começa a sua virada metafísica, onde o compositor dá cada vez menos atenção aos eventos externos e se concentra mais em seu mundo criativo interno. Ele também passa, na mesma medida, a se envergonhar do seu passado ideológico. Assim, num encontro com Malwida von Meysenbug, a qual ainda era uma leitora entusiasta dos seus escritos políticos, Wagner revela o abismo que o separa dos seus antigos ideais:

Durante esse tempo em Londres [...] eu a encontrei cheia de planos para reformar a humanidade, similares àqueles que expressei em meu livro [*A obra de arte do futuro*], mas os quais eu havia então, sob a influência de Schopenhauer e através do reconhecimento da profunda tragédia do mundo e

do vazio de seu fenômeno, abandonei quase com irritação. Enquanto discutia tudo isso era doloroso para mim não ser entendido por minha entusiástica amiga e parecer a ela como um renegado de uma causa nobre. Nos despedimos muito mal (Apud MAGEE, 2001, p. 144).

Podemos sintetizar a transformação de Wagner no ano de 1854. Para Magee, esse foi o ano decisivo de sua vida, onde ele voltou a compor após cinco anos de inatividade, descobriu Schopenhauer, concebeu *Tristão e Isolda* e já planejou as óperas que iria compor pelo resto de sua vida²⁸. O seu exílio, no entanto, ainda perduraria por 10 anos. Assim, em 1864, ocorreu uma virada repentina: o rei Luís II sucedeu ao trono da Baviera, ainda com 18 anos. Sendo um ardente admirador de Wagner, ele o hospedou em Munique e passou a patrociná-lo. A partir daqui, as suas maiores óperas foram apresentadas, tornando Wagner uma referência musical para toda a Europa. Após um período de polêmicas com Cosima, sua então amante que era 24 anos mais jovem, ambos se casaram em 1870 e se mudaram para Bayreuth em 1871, onde Wagner planejou a abertura da sua própria casa de ópera. A *Bayreuth Festspielhaus* abriria somente em 1876, elevando a fama de Wagner a nível global – para o primeiro festival, por exemplo, esteve presente Dom Pedro II²⁹. Assim a vida de Wagner foi da ignomínia ao renome. O ponto mais importante aqui é que a fidelidade do compositor a Schopenhauer duraria até a sua morte. Assim, *Tristão e Isolda* marca “a lua de mel do seu caso amoroso com Schopenhauer. Esse caso amoroso se tornou um casamento que durou até o fim de sua vida” (MAGEE, 2001, p. 231). Wagner comprova esse compromisso com o filósofo ainda em seus últimos dias, onde se pergunta: “Como posso agradecê-lo o suficiente?” (Apud MAGEE, 2001, p. 157).

A partir de sua virada metafísica, Wagner se tornou menos teórico e mais artista³⁰. Parte disso se explica pelo fato de Schopenhauer ter ocupado o seu vácuo filosófico, deixando pouco espaço para si próprio. Ainda assim ele formulou a sua própria interpretação do filósofo, aplicando-a às suas novas composições. Se antes a teoria do drama postulava o equilíbrio harmônico entre todas as artes, agora Wagner estende a sua consideração sobre a música e passa a elevá-la sobre todas aquelas. Dos poucos escritos teóricos publicados por

²⁸ MAGEE, 2001, p. 231.

²⁹ MAGEE, 2001, p. 83.

³⁰ Magee nota como as três operas compostas por Wagner em seu período schopenhauriano abordam três aspectos similares da sua filosofia: “Em toda a sua vida apenas três das suas operas seriam criadas em sua totalidade após a sua leitura de Schopenhauer: *Tristão e Isolda*, *Os mestres cantores* e *Parsifal*. ‘Sobre’ o que elas são, respectivamente, são as três formas que Schopenhauer julgou possível a nós, nessa vida, ter um vislumbre do contato com o que quer que seja numenal: através do amor sexual; através das artes, especialmente a música; e através de um misticismo baseado na compaixão e na auto-abnegação” (MAGEE, 2001, p. 202).

Wagner nesse período, é em *Beethoven* que encontramos os principais pensamentos que fundamentaram a sua transição.

2.3.2 – *Beethoven* e a metafísica da música

Em 1870, Wagner publica *Beethoven* para celebrar o centenário do mestre alemão. Coincidindo com esse acontecimento deu-se a irrupção da guerra franco-prussiana, a qual teve uma influência decisiva para o desenvolvimento desse texto. Antes de ser somente uma obra comemorativa, no entanto, ela é também profundamente teórica. Já no prefácio, Wagner define o seu objetivo como “guiar o leitor através de um exame aprofundado da essência da música, bem como oferecer à reflexão das pessoas verdadeiramente cultas uma contribuição sobre a filosofia da música” (WAGNER, 2010, p. 6). A fim de cumprir esse objetivo o compositor é guiado, por sua vez, pela filosofia schopenhauriana. Apesar do teor metafísico dessa abordagem, Wagner ainda expressa as suas preocupações políticas, sendo a primeira delas uma dúvida sobre a “verdadeira relação de um grande artista com sua nação” (WAGNER, 2010, p. 9).

A partir dessa dúvida, Wagner formula uma nova tripartição das artes. Diferente da sua antiga teoria, onde música, dança e poesia mantêm uma relação simétrica entre si; em sua nova teoria essa simetria é perdida, tornando algumas artes mais dependentes de outras, sendo a maior delas independente. Essa nova tripartição se distingue a partir da relação que determinada arte tem como o mundo externo ou interno. Assim, Wagner localiza as artes plásticas como a arte da exterioridade, estando confinadas no reino da visão; nas profundezas do mundo interno o compositor identifica a música, sendo essa a base de todas as artes por ser a única capaz de alcançar a essência de todas as coisas. Já entre essas artes está o poeta que, “com sua produção consciente de formas, se aproxima do artista plástico, ao passo que no domínio sombrio de seu inconsciente se assemelha ao músico” (WAGNER, 2010, p. 11).

Retornando à dúvida anterior, Wagner reforça a idiosincrasia da música ao notar que as outras artes, em comparação, tem uma relação muito mais aparente com a sua nação. Assim, no caso das artes plásticas, essa relação se evidencia a partir da “particularidade fisiognomônica do país”, ao passo que na poesia ela ocorre a partir do próprio emprego da linguagem. Já na música, não é possível estabelecer uma mesma relação a priori por causa de sua universalidade inata: “Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a

toda a humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações” (WAGNER, 2010, p. 9). A fim de esclarecer essa natureza distinta da música, Wagner estende a sua discussão sobre a relação entre essa arte e a poesia.

Para o compositor, a existência ambígua da poesia é exemplificada pelas diferentes inclinações de Goethe e Schiller. Sobre o primeiro, Wagner observa a sua inclinação para as artes plásticas: “ele era, do ponto de vista da consciência, um amante das belas-artes, inteiramente voltado para o mundo plástico das formas” (WAGNER, 2010, p. 11). Já sobre Schiller, ele observa um caminho oposto, considerando-o “mais fortemente atraído pela investigação do substrato da consciência interior, essa ‘coisa em si’ da filosofia kantiana” (Ibidem). A partir dessa ambiguidade, Wagner reconhece um ponto em comum entre os dois poetas no que ele denomina como o pressentimento da essência da música³¹. Esse pressentimento é definido como uma condição necessária para as suas inspirações poéticas, se apresentando em Schiller “acompanhado de uma visão mais profunda”, enquanto Goethe apreendia nele “apenas os elementos agradáveis, plasticamente simétricos” (WAGNER, 2010, p. 12). É somente com esse pressentimento que é alcançada a intuição dos objetos poéticos, sendo esses “as ideias do mundo e seus fenômenos essenciais” (Ibidem). Para Wagner, a função da poesia está justamente na mediação dos conceitos que possibilitam a inteligibilidade dessas ideias.

Nesse ponto, o compositor reconhece a distinção fundamental entre a poesia e a música. Enquanto a primeira lida com as ideias somente a partir da mediação dos conceitos, a segunda, diferentemente, é a expressão imediata da ideia do mundo. Enquanto tal, a música possibilita o acesso a um conhecimento metafísico que não pode ser esclarecido pela consciência racional: “[...] pois aquele que pudesse esclarecê-la completamente por meio de conceitos, teria criado uma filosofia capaz de iluminar o mundo” (Ibidem). Da mesma forma, ao acessar a ideia do mundo, tanto o músico quanto o ouvinte se reconhecem na mesma universalidade; não há, aqui, a alteridade típica da dimensão fenomênica. Se o poeta se distancia das ideias a partir do uso correspondente da consciência intuitiva e dos conceitos, o músico rompe essa barreira e vivencia a própria ideia. Para Wagner, esse é o maior feito possível de todas as artes – é nesse momento único que a Vontade se torna consciente de si mesma:

³¹ Na presente edição de *Beethoven*, a referência de Wagner é explicada em nota: “Em uma carta a Goethe, de 18 de março de 1796, Schiller associa a criação poética a um estado de alma musical: ‘Inicialmente a sensação não tem, em mim, objeto definido e claro; este só se forma depois. Primeiro vem uma certa predisposição musical, e só depois é que se segue a ideia poética’” (WAGNER, 2010, p. 64).

Esse extraordinário transbordamento de todos os limites da aparência deve despertar necessariamente, no músico inspirado, um encantamento que não pode ser comparado a nenhum outro – nesse caso, a vontade se reconhece como vontade todo-poderosa em geral. Não guarda silêncio diante da intuição, mas anuncia a si mesma, em alta voz, como ideia consciente do mundo (WAGNER, 2010, p. 18).

Ao discutir a sua metafísica da música, Wagner relaciona essa arte à estética do sublime, justamente por ela despertar em seu ouvinte “o supremo êxtase da consciência do ilimitado” (WAGNER, 2010, p. 22). Diferente da música, as artes plásticas alcançam esse efeito somente após uma longa intuição da obra, forçando o seu espectador a libertar o intelecto ao confrontá-lo com o incognoscível. Já para a música, no momento em que esta isola o ouvinte das influências do mundo externo, o sublime surge como um efeito imediato e natural. Para o compositor, houve um engano histórico ao exigirem dessa arte “um efeito semelhante ao das obras das artes plásticas, ou seja, o de suscitar prazer nas belas formas” (Ibidem), pois é somente a partir do sublime que a verdadeira essência da música pode ser compreendida. Assim, mais adiante, Wagner cita as sinfonias nº 7 e 8 de Beethoven como exemplos onde o sublime é alcançado a partir da contradição entre o encanto com a natureza e o espanto com a sua infinitude:

Só se pode evocar aqui o conceito estético do sublime – pois justamente a impressão de serenidade vai além de toda satisfação com a beleza. Toda a obstinação da razão orgulhosa de seu conhecimento converte-se imediatamente no encanto que domina toda nossa natureza; o conhecimento afasta-se com a confissão de seu erro e experimentamos a imensa alegria dessa confissão no fundo de nossa alma, mesmo que de modo solene a expressão fascinada dos ouvintes revele espanto diante da impotência de nossa visão e pensamento face ao mais verdadeiro de todos os mundos (WAGNER, 2010, p. 35).

Entre os elementos da música, é na harmonia que Wagner identifica a propensão dessa arte ao sublime. A fim de ela ser perceptível ao ouvinte, no entanto, é necessário o auxílio não da intuição reflexiva, mas de outro elemento musical: o ritmo. É a partir deste que a música ascende do seu mundo inconsciente, estendendo assim “uma mão conciliatória ao mundo desperto dos fenômenos” (WAGNER, 2010, p. 21). Isso ocorre porque o ritmo simula, por si só, as leis que regem o espaço-tempo, tornando possível uma representação sensível da harmonia. Sem o seu auxílio, logo, esta seria compreendida apenas como uma experiência interna, sem possuir qualquer manifestação física. A partir da soma de todos os elementos musicais, no entanto, o próprio fenômeno se torna imediatamente compreendido sem a necessidade da mediação dos conceitos.

A partir da metafísica da música, Wagner reformula um conceito central de sua fase política: o drama. Como visto, este era definido como um ponto de encontro entre todas as artes, as quais colaboravam entre si para suprir as suas respectivas carências. Agora, no entanto, Wagner considera que a música possui, por si só, os atributos necessários para a realização do drama: “A música [...] compreende naturalmente em si o drama, enquanto esse, por sua vez, expressa a única ideia do mundo adequada à música” (WAGNER, 2010, p. 46). O compositor considera, portanto, uma dialética entre música e drama – enquanto a primeira revela a essência inconsciente da ideia do mundo, o segundo formula os meios para a exposição consciente dessa ideia. Nesse ponto, as outras artes existem apenas como instrumentos para a realização material do drama. A fim de relacionar os elementos distintos do enredo dramático, Wagner interpreta a técnica dos motivos como uma aptidão da música de revelar a sua essência plural: “A música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo segundo seu em si, seu núcleo mais íntimo” (Ibidem). É somente a partir dos atributos a priori da música, portanto, que o drama é capaz de ser formado. Com tal constatação, Wagner compara essa arte à consideração kantiana sobre as leis do espaço e do tempo:

Não estaremos, pois, errados, se reconhecemos na música o que torna o homem a priori capaz de dar forma ao drama em geral. Assim como construímos o mundo dos fenômenos através do emprego das leis do espaço e do tempo, prefiguradas de modo a priori em nosso cérebro, assim essa representação consciente da ideia do mundo no drama seria, por sua vez, prefigurada nas leis internas da música, leis estas que se impõem tão inconscientemente ao dramaturgo quanto as leis da causalidade para a apercepção do mundo dos fenômenos (Ibidem).

Ainda sobre a sua consideração da música, Wagner discute um ponto fundamental da filosofia schopenhauriana: a relação entre essa arte e o sonho. Para o compositor, o sonho é uma comprovação de que, ao lado do mundo consciente, existe um segundo mundo interno, “igual a este em clareza e não menos inteligível em sua manifestação” (WAGNER, 2010, p. 14). Wagner observa uma mesma relação entre o mundo sonoro e o mundo da visão. Em ambos os casos, o primeiro mundo corresponde a uma dimensão mais próxima à essência da natureza, em oposição à dimensão consciente. É justamente nesse ponto que Wagner reconhece a superioridade do músico – é ele quem transita, periodicamente, entre a “clarividência extasiada” do mundo sonoro e a “consciência individual” da vigília, suportando nesse movimento um sofrimento maior do que o de qualquer outro artista. Por todas essas considerações, o compositor conclui que a música deve ser considerada como a essência da própria arte: “Deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que qualquer

outro artista, quase como um direito à reverência. Pois sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a *religião* para a *igreja*” (WAGNER, 2010, p. 18).

É somente após discutir a essência da música que Wagner inicia a sua discussão sobre Beethoven: “Pois, de fato, a própria obra de Beethoven não pode ser analisada a fundo sem que antes seja corretamente esclarecido e solucionado o profundo paradoxo que Schopenhauer apresentou ao conhecimento filosófico” (WAGNER, 2010, p. 13). A sua primeira consideração é a de que Beethoven representa, com sua própria existência, os preceitos máximos da música. Nesse sentido, Beethoven seria o primeiro a romper, de forma radical, com a tradição que atribuía à música o dever de suscitar o prazer nas belas formas. Ele estaria, assim, retornando à música a sua função metafísica:

Mas penetrar de tal modo, através dessas formas, na essência mais íntima da música, e, a partir dessa perspectiva, ser capaz de conduzir a luz interior da clarividência de novo para fora, a fim de nos revelar a significação mais íntima dessas formas, tal foi a obra de nosso grande Beethoven, que devemos por conseguinte considerar como o verdadeiro ápice da música (WAGNER, 2010, p. 23).

Wagner considera Beethoven, dessa forma, como um radical da arte – ele combina, em si, a beligerância feuerbachiana e a introspecção schopenhauriana. A primeira se manifesta em sua própria personalidade, levando-o a sustentar uma tensão contínua contra o mundo moderno³². Para Wagner: “Seu orgulho desmedido, sustentado por uma altivez de caráter, o levou a defender-se, a todo momento, das exigências frívolas que o mundo ávido de prazer mantinha em relação à música” (WAGNER, 2010, p. 27). Outro ponto de tensão para Beethoven diz respeito ao uso da razão na música. A sua beligerância se manifesta, aqui, no silêncio a respeito das questões formais: “Decerto, jamais houve um artista que meditasse tão pouco sobre sua arte quanto Beethoven” (WAGNER, 2010, p. 28). A sua resolução foi a de não modificar as formas existentes, mantendo-as quase intocadas durante a sua carreira e priorizando, antes de tudo, o seu instinto criativo.

Para Wagner, o mérito político de Beethoven está em sua relação com o espírito alemão. Este, por sua vez, tem a sua existência justificada na libertação da Europa: “Sabemos que foi o ‘espírito alemão’, tão temido e odiado ‘além das montanhas’, que enfrentou em toda parte, e também no domínio da arte, de forma libertadora, tal corrupção artificialmente

³² Um exemplo pontual, citado por Wagner, é a rebeldia de Beethoven contra o príncipe Lichnowski, um dos seus maiores mecenas em Viena. Quando este quis obrigá-lo a se apresentar aos seus convidados, Beethoven respondeu em carta: “Príncipe, o que você é, é por casualidade de nascimento; o que eu sou, sou por meio dos meus próprios esforços. Têm existido milhares de príncipes e existirão milhares mais; existe apenas um Beethoven!” (Apud WAGNER, 2010, p. 66).

conduzida do espírito dos povos europeus” (Ibidem). Essa corrupção se refere à própria modernidade, tendo como sintoma o “formalismo artificial” que desvia as artes de sua verdadeira função. Nesse ponto, Wagner considera os jesuítas como os seus maiores corruptores – é a partir destes que a música se afasta do mundo harmônico das igrejas e se torna um instrumento da contrarreforma³³. Com Lutero, no entanto, o espírito germânico se manifesta como um antídoto que liberta as artes dos seus corruptores, restaurando a sua proeminência cultural na Europa. A expressão musical desse espírito seria, justamente, Beethoven. É somente aqui que Wagner responde à sua dúvida inicial sobre a relação de um músico com a sua nação – no caso de Beethoven, a sua relação com a Alemanha está na purificação da sua música: “Ele nos revelou um modo de compreensão desta arte que torna o mundo tão nitidamente claro à consciência quanto a mais profunda filosofia é capaz de esclarecê-lo ao pensador versado em conceitos” (Ibidem).

A emancipação da Europa, destarte, só pode começar na Alemanha. Wagner justifica esse pensamento ao afirmar, sobre a natureza alemã, que esta é mais próxima à essência das coisas, podendo absorver diferentes formas artísticas sem com isso alterar a sua identidade. Por causa dessa inexorabilidade, o compositor afasta da natureza alemã qualquer tendência revolucionária: “Neste sentido, o alemão não é revolucionário, mas reformador; ele sabe por fim conservar, para a expressão de sua essência interior, uma riqueza de formas de que não dispõe nenhuma outra nação” (WAGNER, 2010, p. 29). De outro modo, Wagner identifica o francês como uma contradição – a sua natureza se define na negação de si mesmo, levando-o a buscar novas formas a fim de suprir a sua ausência de identidade. Nesse sentido, a música de Beethoven surge para romper com as influências francesas e restaurar, para cada fenômeno, a sua essência particular.

A interpretação de Wagner sobre Beethoven alcança o seu auge na discussão da sua surdez. Para o compositor, essa surdez rompeu o último elo que o ligava ao mundo exterior, isolando-o em si mesmo. É somente ao perder a sua percepção sonora, portanto, que Beethoven alcança a essência insondável do mundo. Esse é o ponto mais alto alcançado por qualquer músico, levando Wagner a compará-lo, em sua vivência interna, com Tirésias³⁴:

Tirésias, para o qual o mundo da aparência se fechou, e que começa a perceber com seu olho interior o fundo de toda aparência – a ele se assemelha agora o músico que ensurdeceu, o qual, não podendo mais ser perturbado

³³ WAGNER, 2010, p. 59.

³⁴ Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas. Se tornou mais conhecido por ter sido transformado numa mulher por sete anos, alcançando assim o conhecimento de ambos os sexos.

pelos ruídos da vida, ouve somente as harmonias de seu interior, e é unicamente de sua profundidade que ele fala a um mundo que nada mais tem a lhe dizer. Eis agora o gênio livre de tudo que é exterior a si, inteiramente em casa, consigo e em si. Quem outrora viu Beethoven com os olhos de Tirésias, que maravilha deve ter descoberto: um mundo caminhando entre os homens – o em si do mundo como um homem caminhando! (WAGNER, 2010, p. 34).

Não é exagero definir a abordagem de Wagner, nesse ponto, como um messianismo da música. O compositor começa a se referir a Beethoven, repetidamente, com termos e símbolos cristãos. Numa dessas menções, ao lembrar a influência de Bach, Wagner o considera como a bíblia de Beethoven – é a partir de sua leitura que este, inspirado pelo protestantismo alemão, se torna um santo:

O que só o olhar do espírito alemão podia ver, o que só o seu ouvido podia escutar, o que o impulsionava do fundo de sua percepção a um protesto irresistível contra o que lhe era imposto do exterior, foi o que Beethoven leu clara e nitidamente em seu santíssimo livro – tornando-se ele próprio um santo (WAGNER, 2010, p. 37).

Da mesma forma, ao discutir as sinfonias nº 7 e 8, Wagner considera o seu efeito como um retorno temporário ao paraíso. Contrariamente a esse efeito, o nosso estado de vigília é considerado como uma penitência diária. O pecado humano seria, nesse sentido, a sua existência fenomênica. Com o auxílio dessas sinfonias, porém, é possível romper com a vontade individual e reviver o paraíso da universalidade:

A impressão sobre o ouvinte é, justamente, a de uma libertação de todo pecado, como o efeito que se segue ao sentimento do paraíso perdido com o qual retornamos de novo ao mundo do fenômeno. Assim, essas obras maravilhosas exaltam a contrição e o arrependimento no sentido mais profundo de uma revelação divina (WAGNER, 2010, p. 35).

Prosseguindo, a obra de Beethoven mais discutida por Wagner é a nona sinfonia. Para ele, essa obra representa a combinação de duas características: “Até que ponto, além disso, sua crença religiosa otimista ia lado a lado com a tendência instintiva de ampliar a esfera de sua arte é o que nos mostra, com sublime ingenuidade, a Sinfonia n.9” (WAGNER, 2010, p. 39). Esse otimismo é provavelmente o único ponto de discordância entre os compositores. Wagner o interpreta como uma forma de defesa ante a inescrutabilidade do mundo – a fim de se preservar de sua natureza sublime, Beethoven declara a sua fé nos “princípios universais do mundo religioso-burguês” (WAGNER, 2010, p. 36). Inspirado por essa visão idílica, Beethoven compõe a sua *Ode à Alegria* a fim de representar o homem bom. É a partir desta que a melodia tem a sua natureza restaurada: “A melodia foi emancipada por Beethoven da influência da moda e do gosto efêmero para ser elevada ao tipo eternamente válido, puramente humano” (WAGNER, 2010, p. 43).

A outra característica fundamental da interpretação wagneriana sobre a nona sinfonia é a expansão musical almejada por Beethoven. Para o compositor, essa expansão ocorre quando a música se conscientiza de sua independência em relação às outras artes. Assim, se antes Wagner considerava a possibilidade de uma aliança entre música e poesia, onde esta atuaria como uma articulação consciente daquela; agora, ele nega que seja possível qualquer efeito poético perante uma atuação musical. Isso porque a música, ao apresentar a ideia do mundo, impossibilita a sobreposição de qualquer outra arte. No coro da nona sinfonia, portanto, Beethoven apresenta o significado musical do poema de Schiller – ao alcançá-lo, não há mais a necessidade de qualquer texto:

Pois, quando se canta juntamente com uma música, o que apreendemos não é o pensamento poético [...] mas, quando muito, o que esse pensamento despertou no músico, como algo musical ou que pode se tornar música. Uma união da música e da poesia deve, por conseguinte, resultar em uma tal posição subordinada desta última que nos surpreendemos ao ver como também nossos grandes poetas alemães sempre voltaram a se ocupar e a até mesmo a tentar resolver o problema da união dessas duas artes (WAGNER, 2010, p. 44).

Apesar de Wagner considerar a superioridade da música sobre a poesia, ele ainda mantém um dos seus maiores ideais: o da possível união entre Shakespeare e Beethoven. Diferente da sua antiga interpretação, no entanto, ele agora segue a via schopenhauriana. Para o compositor, há um paralelismo entre esses gênios – aquilo que Shakespeare representou com suas figuras, Beethoven o fez com seus motivos. Não há, nesse sentido, a supremacia da música sobre o drama. Antes, temos aqui uma analogia sonora: “Assim, Shakespeare permaneceu acima de qualquer comparação até que o gênio alemão criou, na figura de Beethoven, um ser que apenas por meio de sua analogia podia ser compreendido” (WAGNER, 2010, p. 47). Por causa dessa natureza dupla dos personagens shakespearianos – isso é, eles podem ser expressos tanto pela ação dramática quanto pela sua significação musical –, Wagner considera o seu autor como um Beethoven que está, ao mesmo tempo, no mundo interno e externo: “Se designarmos a música como a revelação da imagem mais íntima de sonho da essência do mundo, podemos considerar Shakespeare como um Beethoven que, desperto, continua sonhando” (WAGNER, 2010, p. 48).

Wagner continua a sua discussão utilizando, dessa vez, a analogia schopenhauriana da visão de espíritos. Para ele, esse fenômeno surge a partir de uma despotencialização [*Depotenzieren*] da visão durante a vigília, a qual permite ao indivíduo contemplar as figuras do mundo onírico como se fossem espíritos. Wagner associa esse fenômeno à obra de Shakespeare: “Nela encontraremos o vidente e o encantador que faz aparecer, em virtude de

sua intuição mais profunda, diante de seus olhos despertados e dos nossos, figuras humanas de todos os tempos que parecem viver realmente diante de nós” (WAGNER, 2010, p. 50). Destarte, diferente do poeta comum que somente acessa o seu mundo interno quando está no estado de predisposição musical, Shakespeare alcança essa imersão durante a própria atuação de sua obra, estando assim no meio-termo entre a consciência e a inconsciência. Nesse sentido, a união de Shakespeare e Beethoven está na possibilidade de a música deste adentrar o mundo visível daquele: “O que faz brotar as melodias de Beethoven projeta também as figuras do espírito de Shakespeare; e ambas irão se unir em um mesmo ser quando deixarmos que o músico penetre no mundo dos sons e, ao mesmo tempo, no mundo da luz” (Ibidem).

Aqui temos, finalmente, o arcabouço teórico do Wagner schopenhauriano. Em sua estética, a música ocupa a maior posição possível, encerrando em si a essência do drama. O maior representante dessa arte é Beethoven, o qual se encarregou de duas missões: resgatar a natureza metafísica da música e purificar a Europa das tendências da moda. Unido a Shakespeare, ele alcança uma analogia visível do seu mundo sonoro. Após concluir essas discussões, Wagner dá continuidade às suas críticas à modernidade. Apesar de abandonar as resoluções revolucionárias, ele ainda sustenta o poder reformador da arte perante as deficiências do seu período.

Para o compositor, uma das principais razões da deterioração da arte na modernidade é a evolução da escrita. Antes desta, Wagner identifica “um verdadeiro paraíso de produtividade do espírito humano” (WAGNER, 2010, p. 54). É nesse período que a poesia viveu o seu auge – os seus mitos retratavam acontecimentos ideais, os quais se mesclavam à vida cotidiana e faziam surgir os deuses como se fossem espíritos. Com a invenção da escrita, no entanto, a poesia perdeu o seu poder idealizador e sucumbiu às exigências da razão: “A língua [...] entra em um processo de cristalização e se paralisa; a poesia passa a ser a arte de embelezamento dos velhos mitos que já não podem ser inventados e termina por transformar-se em retórica e dialética” (WAGNER, 2010, p. 55). Na modernidade, a cristalização da linguagem alcança o seu estágio mais nocivo com o desenvolvimento da impressão. Agora a própria leitura é afetada – lê-se apenas para si mesmo, diminuindo a potência criativa desse ato. Por fim, com a invenção do jornal, o homem moderno passa a ser dominado pelo texto – ele perde a sua autonomia e não mais raciocina por conta própria:

Se o gênio de um povo ainda foi capaz de se entender com o impressor, ainda que essa relação tenha sido difícil, com a invenção do jornal, com o total desenvolvimento das revistas, esse bom espírito do povo foi obrigado a se afastar por completo da vida. Pois, agora, reinam somente opiniões, e

precisamente as “públicas”, as que podem ser adquiridas com dinheiro, como as prostitutas: quem compra regularmente jornal compra, também, além da maculatura, sua opinião; não precisa mais pensar ou refletir, porque ali está, preto no branco, o que outros pensaram por ele sobre Deus e sobre o mundo (Ibidem).

Mais à frente, em meio à guerra franco-prussiana, Wagner declara a superioridade de sua nação sobre aquela que seria o centro da cultura moderna: “Enquanto as tropas alemãs avançam vitoriosas em direção ao centro da civilização francesa, somos tomados, de súbito, pelo sentimento de vergonha diante de nossa dependência em relação àquela civilização [...]” (WAGNER, 2010, p. 53). Contrariamente à França, o compositor elogia a Itália renascentista por ter reavivado o legado da arte grega – a partir dessa influência, seria possível a formação de uma cultura baseada nos princípios da beleza e da medida. Com os revolucionários franceses, no entanto, a modernidade enfrenta uma escassez criativa; a sua solução foi transformar a si próprio em obra de arte: “Foi mais fácil fazer do próprio francês um homem artificial; a representação artística, sem poder acolher a imaginação, transformou-se em uma representação artificial do homem como um todo e em si mesmo” (WAGNER, 2010, p. 56). Ao invés de elevar a arte, portanto, os franceses a utilizaram como um adorno, divulgando a si mesmos como um modelo para toda a Europa. É a partir dessa tendência que a moda dominou o ocidente, transformando a estética moderna num movimento incessante entre diferentes estilos:

Agora a arte “moderna” torna-se um princípio novo também para os estetas: o que há de original é sua total ausência de originalidade e seu ganho inestimável consiste na troca entre todos os estilos artísticos que podem ser identificados pela observação mais comum e utilizados segundo o gosto de cada um (WAGNER, 2010, p. 57).

Wagner considera a ópera, mais uma vez, como uma representação artística dos vícios modernos. Ela corrompe a música na medida em que, enquanto esta exige a imersão do ouvinte no seu mundo interno, aquela o distrai para a visão do espetáculo e impede o seu contato com o sublime: “Pois *nesta* música quer-se agora *ver* algo e este algo para *ver* torna-se o principal, como bem o mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. constituem o elemento mais sedutor e cativante” (WAGNER, 2010, p. 25). A superioridade da música em relação à ópera é comprovada, para o compositor, na abertura da ópera *Fidélío* – sem o auxílio de qualquer palavra, Beethoven comprova que a música é um significado em si mesmo. Todo o sentido dessa ópera pode ser apreendido em sua abertura, tornando o enredo subsequente uma distração: “Que outra coisa será a ação dramática do texto, na ópera *Leonore [Fidélío]*, senão um aviltamento quase repulsivo do drama vivido na abertura [...]?” (WAGNER, 2010, p. 46).

É somente na música, em conclusão, que Wagner reconhece a superação da modernidade: “Mas é justamente esse, em seu mais solene sentido, o efeito da música sobre toda nossa civilização moderna: a música a faz desaparecer, como a luz do dia faz desaparecer a luz da lâmpada” (WAGNER, 2010, p. 59). Diferente do seu período feuerbachiano, ele agora identifica uma relação fundamental entre cristianismo e música – ambos estimulam uma disposição ascética que transporta o sujeito para um segundo mundo. É somente neste, e não numa luta incessante sobre o mundo das aparências, que é possível alcançar a essência das coisas e a conseqüente libertação dos males modernos:

Mas, ao lado desse mundo da moda, ergue-se, ao mesmo tempo, um outro mundo. Assim como sob a civilização romana universal surgiu o cristianismo, assim irrompe agora do caos da civilização moderna *a música*. Ambos declaram: “Nosso reino não é desse mundo.” E isso significa: nós viemos de dentro, vós vindes de fora; nossa origem é a essência, a vossa, a aparência das coisas (WAGNER, 2010, p. 58).

3 – O JOVEM NIETZSCHE E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

3.1 – A teoria nietzschiana: nascimento, morte e renascimento da tragédia

Em 1872, dois anos depois da publicação de *Beethoven*, Nietzsche publica o seu primeiro livro: *O nascimento da tragédia* (abreviado como NT). Nesse período, a sua amizade com Wagner estava no auge. Assim, para além da influência de Schopenhauer, é possível encontrarmos aqui a influência determinante do pensamento e da arte wagneriana. Essa se dá principalmente na abordagem do filósofo, a qual podemos dividir em três fases: primeiro, é feita a idealização da cultura helênica, onde a tragédia é considerada como a obra de arte suprema (assim como Wagner fez ao equipará-la com o drama); segundo, a modernidade é encarada como uma antítese dos gregos, levando Nietzsche a fundamentar sua crítica a partir de uma comparação entre ambos; por fim, é feita uma ideação do futuro ao se propor a tese do renascimento da tragédia (assim como Wagner fez em relação à obra de arte do futuro). Logo, apesar das contribuições originais de Nietzsche, é possível postularmos uma aproximação entre as preocupações teóricas do compositor e o pensamento desenvolvido em NT.

O elo filosófico entre Nietzsche e Wagner se deu sobretudo por meio de Schopenhauer. Enquanto o compositor divulgou a sua doutrina sem se preocupar em reformá-la ou expandi-la; o jovem filósofo, ao contrário, adaptou os conceitos schopenhaurianos ao seu próprio arcabouço teórico. Assim, ao lado do maior desses conceitos (a Vontade), temos agora o Uno-primordial [*Ur-Einem*] como o pressuposto metafísico de Nietzsche. Podemos compreender esse pressuposto a partir da distinção kantiana entre coisa-em-si [*Ding an sich*] e fenômeno [*Phänomen*]. Na interpretação de Nietzsche, essa distinção representa dois mundos opostos: o fenômeno é o mundo da percepção, onde a razão distingue os objetos do espaço-tempo e estabelece as suas devidas relações causais; tais objetos, no entanto, não possuem uma individuação autêntica quando considerados para além da razão, levando Nietzsche a definir o fenômeno como um mundo não-existente [*Nichtseiende*]³⁵. A coisa-em-si, ao contrário, é a realidade mais íntima, onde a ilusão da pluralidade é desfeita e o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seiende*] se torna cognoscível³⁶. Nesse ponto, o Uno-primordial é justamente esse aspecto universalizante da coisa-em-si, podendo também ser considerado como um pressuposto da Vontade schopenhauriana.

³⁵ NIETZSCHE, 2006, p. 36.

³⁶ Ibidem.

Com base no Uno-primordial, o jovem Nietzsche formula uma filosofia denominada metafísica de artista. De acordo com esta, a totalidade do mundo é formada a partir do conflito entre dois poderes artísticos: o apolíneo e o dionisíaco. Enquanto o primeiro se caracteriza pelo princípio de individuação [*principium individuationis*], o segundo é definido pelo rompimento desse princípio. Por serem poderes artísticos, a sua manifestação mais clara se dá na pluralidade das obras de arte. A fim de expor as suas discrepâncias (e também para encontrar uma resposta sobre o enigma do nascimento da tragédia), Nietzsche investiga como esses poderes evoluíram e se relacionaram naquele que seria o seu povo ideal – os gregos.

Como vimos, a consideração dos gregos como um povo apolíneo não é uma originalidade de Nietzsche. Na interpretação de Wagner, os gregos formaram a sua identidade a partir dos ideais complementares do deus délfico: a beleza e a fortitude. Já para o filósofo, a fim de relacionar esses ideais à sua metafísica de artista, ele os denomina de outra forma: o brilho e a aparência. O feito heroico de Apolo está, aqui, em seu esforço constante de proteger as formas individuais com o seu brilho revelador. Nesse sentido, o dionisíaco seria análogo às trevas que, ao obscurecer essas formas, as transformam numa escuridão indistinguível. Para Roberto Machado: “Pois conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência” (MACHADO, 2005, p.7). Nietzsche define esse triunfo do apolíneo entre os gregos como serenojovialidade [*Heiterkeit*]. Diferente das interpretações otimistas, no entanto, esse conceito não é considerado como um “bem-estar não ameaçado”; antes, ele é fruto de um embate eterno entre os poderes artísticos, estando no mesmo nível do triunfo de Zeus sobre os titãs.

A arte primordial do poder apolíneo é aquela do figurador plástico [*Bildner*]. Enquanto tal, o seu fundamento é a afirmação da aparência. Para alcançar esse feito, a estética utilizada é a do belo – é a partir do seu encanto hipnotizante que o artista plástico, com seu jogo de formas e cores, protege o observador do sacrifício de sua individuação. Além desse artista, Nietzsche também reconhece o poeta épico como uma força apolínea, identificando a sua inspiração na manifestação fisiológica de Apolo: o mundo onírico. Assim, diferente de Schopenhauer e Wagner (que associam esse mundo à música), Nietzsche associa a ilusoriedade visual dos sonhos aos efeitos do *epos*, levando-o a considerar Homero como um apogeu apolíneo. Os seus épicos seriam assim uma manifestação do inconsciente grego: “Também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e de contornos, de cores e de grupos, [...] cuja perfeição nos autorizaria certamente a caracterizar os gregos sonhadores

como Homeros e Homero como um grego sonhador” (NIETZSCHE, 2006, p. 30). Por fim, com o intento de assegurar a serenojovialidade do grego sonhador, o poder apolíneo estabelece os limites que separam a bela aparência da desmesura:

Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser “solar”, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência (NIETZSCHE, 2006, p. 26).

A maior fonte de originalidade do jovem Nietzsche está na discussão do poder dionisíaco. Isso porque, ao considerar a sua expressão na arte não figurada [*unbildlichen*], surgem duas novidades: primeiro, a metafísica da música de Schopenhauer é associada aos gregos. Assim, na sua interpretação, a música dionisíaca suscitou nesse povo o terror de reconhecer, na ideia do mundo, a inexistência de si. Ao mesmo tempo, com o rompimento da sua individuação surgia o êxtase do retorno ao Uno-primordial, onde todas as suas atribuições eram por fim esquecidas. Esse movimento duplo leva o filósofo à sua segunda novidade: a possibilidade de um pessimismo grego. Para ele, a sabedoria dionisíaca teria revelado aos gregos que uma existência sem sofrimento só seria possível na completa anulação do princípio de individuação. Aqui encontramos o sentido da resposta de Sileno ao rei de Midas, quando questionado sobre qual dentre todas as coisas é a melhor e a mais preferível para o homem: “[...] Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 2006, p. 33).

Nietzsche identifica, contrariamente a Homero, um apogeu dionisíaco no ditirambo. É através do seu coro que os gregos descobriram o conhecimento metafísico da música: “No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza” (NIETZSCHE, 2006, p. 31). Assim, antes dos ditirambos, Nietzsche define a música grega como “batida ondulante do ritmo”, “arquitetura dórica em sons” (Ibidem) – a sua função era a de reforçar os estados apolíneos a partir de uma medida rítmica. Já com a música dionisíaca, a dependência dessa arte ao figurador plástico é finalmente rompida, revelando os seus aspectos mais essenciais: “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (Ibidem). Aqui o coro ditirâmico se reconhece no

âmago do Uno-primordial, ao mesmo tempo em que o seu êxtase se espalha como uma pandemia, estimulando um novo vício entre os gregos: o do auto-esquecimento. Este pode ser encontrado, da mesma forma, entre os efeitos da embriaguez, a qual passa a ser considerada como a manifestação fisiológica do dionisíaco: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 2006, p. 28).

É a partir da dinâmica entre o apolíneo e o dionisíaco, no decorrer da história helênica, que Nietzsche explica o nascimento da tragédia. Para Silk e Stern, essa consideração pode ser resumida em quatro fases:

As observações até aqui podem ser resumidas nos termos de quatro fases históricas, durante as quais a criatividade helênica foi dominada pelos dois impulsos. Primeira fase (segundo milênio A.C.): o mundo dionisíaco [pré-helênico] com sua mitologia sombria e a sabedoria austera de Sileno. Segunda fase (séculos X-VIII A.C.): O mundo apolíneo da ingenuidade homérica. Terceira fase (século VII A.C.): O influxo de veneração a Dionísio. Quarta fase (séculos VII-VI A.C.): a reafirmação dórica do apolíneo (SILK & STERN, 2016, p. 66).

No momento da reafirmação dórica, os poderes artísticos se encontram no auge. A solução para o seu conflito milenar está na realização de uma obra de arte coletiva, capaz de alcançar os seus efeitos mais profundos. Essa obra de arte é, justamente, a tragédia. Assim, de forma análoga à teoria wagneriana do drama, Nietzsche considera a tragédia como a maior realização artística possível – ela reúne Apolo e Dionísio sobre um mesmo palco, tornando-os complementares: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral” (NIETZSCHE, 2006, p. 127). Enquanto o dionisíaco tem a sua expressão no coro satírico, o apolíneo o tem na recitação épica. É a partir desse formato que Apolo alcança, com o auxílio da significação musical, uma elevação do seu mundo de imagens: “A música estimula à visão similitudinária da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similitudinária emerga com suprema significatividade” (NIETZSCHE, 2006, p. 98). Da mesma forma, com o auxílio do *epos*, a música revela a universalidade dionisíaca sem que esta se torne destruidora ao ouvinte. Nietzsche considera esse efeito suspensivo sobre a música como uma vitória do apolíneo, a qual se mantém pela maior parte do drama. No fim, porém, a aniquilação do herói tem um efeito análogo ao da aniquilação da individuação. Aqui o dionisíaco tem a sua vitória final – ele revela a essência da tragédia na eternidade, despertando o consolo metafísico sobre o ouvinte que celebra o desvelamento da aparência:

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. “Nós acreditamos na vida eterna”, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a ideia imediata dessa vida (NIETZSCHE, 2006, p. 99).

Após discutir a sua teoria sobre o nascimento da tragédia, Nietzsche investiga as circunstâncias da sua morte. Para o filósofo, esta se deu com o crescimento de uma tendência anti-dionisíaca, a qual pretendia enfraquecer a influência da música na tragédia a fim de torná-la mais inteligível. Assim, após o esplendor musical de Ésquilo, já encontramos em Sófocles uma ênfase no “refinamento psicológico” dos personagens que acaba enfraquecendo o coro: “[...]. Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena.” (NIETZSCHE, 2006, p. 87). É em Eurípidés, no entanto, que a tendência anti-dionisíaca finalmente suplanta o coro trágico. Indo além de Sófocles, ele rompe com o imaginário mítico e privilegia os interesses do espectador comum, o qual passa a ser representado no lugar das figuras apolíneas:

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas na natureza (NIETZSCHE, 2006, p. 71).

Para Nietzsche, as reformas de Eurípidés eram motivadas por um espírito crítico que colocava em suspeição a essência dionisíaca da tragédia. Ele contemplava os dramas dos mestres anteriores com perplexidade, considerando a obscuridade musical deles como incompatível com as suas exigências lógicas. A partir dessa constatação, Eurípidés inicia o projeto de “excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não dionisíacas” (NIETZSCHE, 2006, p. 76). Com a ausência do dionisíaco, o drama eurípidiano formula novos recursos que possam despertar, ao invés do consolo metafísico, o prazer do entendimento lógico. Entre eles temos o prólogo, cujo objetivo é a submissão da tragédia a um contexto narrativo: “[...] uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito (NIETZSCHE, 2006, p. 79)”; e também o *Deus ex machina*, o qual impossibilita o triunfo da música e garante a inteligibilidade final da obra. Por fim, ao destronar Dionísio do palco trágico, Eurípidés instaura uma contradição que levará a tragédia ao suicídio – isso porque, se a sua essência estava na música, ela agora decai numa arte que privilegia, antes de tudo, a inteligência. Com

isso, a tragédia é obrigada a se desfazer do seu mundo mítico e acaba se rebaixando numa caricatura de si mesma: a comédia nova³⁷.

Além de Eurípides, Nietzsche identifica Sócrates como a expressão mais determinante da tendência anti-dionisíaca. Temos aqui dois agentes estranhos ao mundo grego: enquanto o primeiro desmontava os pilares da tragédia ática, o segundo cerceava a própria consideração trágica. Nesse sentido, a figura de Sócrates é considerada para além do filósofo – ela representa o surgimento de uma nova cultura que está em plena contradição com a sabedoria dionisíaca:

Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo (NIETZSCHE, 2006, p. 76).

Já o homem Sócrates é considerado, por Nietzsche, como uma subversão do homem natural – ele inverte a ordem comum entre instinto e consciência: “Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador [...]” (NIETZSCHE, 2006, p. 83). Essa aptidão contraditória de Sócrates o leva a desenvolver dois aspectos que serão fundamentais para o triunfo de sua nova consideração do mundo. O primeiro é o otimismo teórico, definido como “aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo” (NIETZSCHE, 2006, p. 91). Esse otimismo está, justamente, no instinto socrático – ele estimula o filósofo a considerar a pluralidade do mundo somente enquanto objeto de conhecimento. Foi com essa disposição que Sócrates encarou o coro trágico como algo absurdo e incompreensível. Unido a Eurípides, ele empenhou-se em corrigir a inescrutabilidade de sua sabedoria dionisíaca.

O segundo aspecto da consideração socrática é o chamado socratismo estético. A sua expressão está na consciência do filósofo, onde ele assume o objetivo de desmistificar a relação entre homem e arte. Temos aqui um rompimento com os poderes artísticos: se antes tínhamos, com a mediação do apolíneo e do dionisíaco, uma experiência metafísica que visava ao Uno-primordial, agora temos a arte enquanto exercício dialético – as suas criações

³⁷ NIETZSCHE, 2006, p. 71.

não devem mais estimular a alteração dos estados fisiológicos, mas sim a lucidez do pensamento. Nesse ponto, o retorno dos poderes artísticos é impedido pela consciência vigilante, a qual está sempre disposta a afastá-lo com o uso do seu “chicote de silogismos” (NIETZSCHE, 2006, p. 87). É com esse procedimento que Sócrates desperta o grego do “mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca” (NIETZSCHE, 2006, p. 88), concluindo a sua época trágica.

Nietzsche identifica um predomínio da consideração socrática que se estende desde as reformas de Eurípidés até os tempos modernos. Em sua base está a serenojovialidade do homem teórico, definida como um impulso de expansão do conhecimento abstrato que busca continuamente esclarecer o desconhecido e corrigir o contraditório. Apoiado nessa crença, o homem socrático se defende dos abismos da sabedoria dionisíaca e se mantém confiante em sua missão científica: “Quem experimentou em si próprio o prazer de um conhecimento socrático [...] não sentirá daí por diante nenhum agulhão capaz de incitá-lo à existência com maior ímpeto do que o desejo de completar essa conquista e de tecer a rede com firmeza impenetrável” (NIETZSCHE, 2006, p. 92). Nesse ponto, o jovem Nietzsche tem uma abordagem similar à do Wagner feuerbachiano³⁸: primeiro ele reconhece que a ciência otimista terá o seu fim necessário ao se deparar com os seus próprios limites, onde a dialética socrática será superada pela verdade aterrorizante do Uno-primordial. Por último, a ciência deverá recorrer à arte como o único meio de sobrevivência possível, se reconciliando assim com os seus antigos adversários, os poderes artísticos:

Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. [...] Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio (NIETZSCHE, 2006, p. 93).

É nesse contexto que o jovem Nietzsche finalmente inicia a sua discussão sobre a modernidade. Para o filósofo, esse período é uma continuação direta dos eventos que levaram à morte da tragédia. Dessa vez, no entanto, o impulso socrático assume um novo formato, denominado por Nietzsche como a cultura da ópera. Encontramos aqui a mesma tendência

³⁸ Conforme citado anteriormente, Wagner também considera uma relação fatídica entre ciência e arte, vide *A obra de arte do futuro*: “Ela [a ciência] acaba na sua antítese direta, no conhecimento da natureza, no reconhecimento do inconsciente, instintivo e, portanto, real, inevitável e físico. [...] A obra de arte, assim concebida enquanto um ato imediato e vital é, dessa forma, a reconciliação perfeita da ciência com a vida, a coroa de louros que a derrotada, redimida por sua derrota, alcança em jubilosa homenagem à sua reconhecida vencedora” (WAGNER, 1892b, p. 72).

anti-dionisíaca de Eurípides, cujo fim é rebaixar a música de sua tarefa metafísica a uma função distrativa: “O otimismo espreitante na gênese da ópera e na essência da cultura por ela representada logrou, com angustiante rapidez, despir a música de sua destinação universal dionisíaca e imprimir-lhe um caráter divertidor, de jogo de formas” (NIETZSCHE, 2006, p. 115). Devido a essa ânsia por entretenimento, a cultura da ópera pode ser considerada como uma antítese da cultura trágica – enquanto esta representa o apogeu da arte, aquela representa o seu declínio.

É na discussão da ópera, portanto, que encontramos as principais críticas do jovem Nietzsche à modernidade. Já em sua origem³⁹, o filósofo encontra uma anomalia que a afasta dos preceitos da verdadeira arte. Assim, enquanto a tragédia nasceu naturalmente da dinâmica entre os poderes artísticos, a ópera nasceu de forma abstrata, sendo antes planejada por um grupo seletivo de eruditos que privilegiavam a inteligibilidade dos versos no lugar da música. Para Rosa Maria Dias:

Enquanto a tragédia nasce de um cortejo dionisíaco e da canção popular, quando o liame entre palavra e música ainda não havia sido rompido, a ópera surge em um gabinete, das mãos de eruditos florentinos, que pretendiam renovar os efeitos produzidos pela música na antiguidade. Ora, fruto de uma teoria abstrata, a ópera não dá continuidade à magnífica arte dos antigos, que brotara da vida de um povo. Pelo contrário, mutila suas raízes, isto é, altera de tal modo as características dionisíacas da música, que essa se torna escrava do texto e da aparência dos fenômenos (DIAS, 2005, p. 74).

A relação entre palavra e música é uma preocupação central na discussão sobre a ópera. Temos aqui uma discordância entre Nietzsche e o Wagner Feuerbachiano: enquanto este critica a ópera por considerar que ela sobrepõe a música à palavra, aquele a critica pelo motivo oposto: “Pois as palavras são tão mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo” (NIETZSCHE, 2006, p. 112). Essa tendência da ópera a caracteriza como uma radicalização de Eurípides, assim como de seu lema: “O seu princípio estético, ‘tudo deve ser consciente para ser belo’, é, como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: ‘Tudo deve ser consciente para ser bom’” (NIETZSCHE, 2006, p. 80).

³⁹ Rosa Maria Dias sintetiza a interpretação de Nietzsche sobre a origem histórica da ópera: “A ópera surge no final do século XVI, na Itália, quando um grupo de intelectuais e músicos, chamado ‘Camerata Fiorentina’ incentivado pelo conde Giovanni Bardi, reúne-se para discutir a possibilidade do renascimento da arte musical. Esse grupo, atento ao fato de as letras das músicas não serem compreendidas perfeitamente, passa a pesquisar a música grega e a investigar a ligação música e palavra na tragédia. A partir dessa pesquisa, ensaia uma nova forma de canto, onde as palavras, sem destruírem os versos, tornam-se mais inteligíveis” (DIAS, 2005, p. 73).

É na estrutura da ópera que encontramos as suas maiores discrepâncias com o drama trágico. Assim, ao invés da cisão entre o apolíneo e o dionisíaco, temos aqui uma distinção artificial entre o recitativo e a ária. Nesse formato, a música acaba sendo sufocada pelo discurso meio cantado do recitativo, o qual a prende ao libreto. Essa servidão obriga o intérprete a mutilar as suas raízes líricas e a priorizar um misto de cantos e gestos que é essencialmente inartístico: “Segundo essa descrição, cumpre definir o recitativo como a mescla da declamação épica e lírica, [...] uma conglutinação a mais extrínseca, ao modo de mosaico, algo de que não há nenhum modelo prévio e similar no domínio da experiência e da natureza” (NIETZSCHE, 2006, p. 111). Por causa desse domínio do recitativo, o cantor “sente sempre o impulso para a descarga musical e para a apresentação virtuosística de sua voz” (Ibidem). Quando esse momento finalmente chega na ária, ele não vem como um consolo metafísico, mas apenas como um descanso temporário do recitativo. Logo, é a partir dessa alternância entre estilos inconciliáveis que a ópera mantém a música dionisíaca em exílio, realizando o fim último do socratismo estético.

Ainda sobre a música operística, ao afastá-la da metafísica de artista, Nietzsche a aproxima da formulação estética do novo ditirambo: a pintura sonora [*Tonmalerei*]. Para o filósofo, esse conceito tem como proposta a transformação da música numa arte imitativa, onde ela assume como referência criativa a imagem e a palavra. Ora, essa consideração vai contra a natureza soberana da música, sendo ela a única arte capaz de expressar a ideia do mundo. Temos aqui uma concordância decisiva entre Nietzsche, Schopenhauer e Wagner: “No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta ideia” (NIETZSCHE, 2006, p. 126). A partir da pintura sonora, portanto, a ópera acaba empobrecendo a aparência pois não dispõe mais do suporte metafísico para elevá-la. Ao invés de considerar a música como um fim em si mesmo, ela a rebaixa a mero aparato da palavra, invertendo a ordem natural dos elementos dramáticos e rompendo assim com a própria arte.

Para Rosa Maria Dias:

Mas colocar a música a serviço da imagem e da palavra, emprega-la como um meio em vista de um fim, parece a Nietzsche tão ridículo quanto o personagem que quer se elevar no ar com a ajuda de seus próprios braços. A música jamais pode servir de meio. Mesmo em seu estado mais grosseiro, sempre ultrapassa o texto e o rebaixa a ser apenas seu reflexo. [...] Querer ilustrar musicalmente um poema, querer tornar inteligível a palavra pela música é como virar o mundo pelo avesso, “é como se o filho quisesse engendrar o pai” (DIAS, 2005, p. 75).

É no âmago da ópera que Nietzsche encontra o ideal otimista da modernidade. Este tem a sua realização numa visão idílica do mundo, a qual proclama a existência de um “homem em si mesmo” que é eternamente artista e naturalmente bom. A sua linguagem é o recitativo – ele não dialoga como o homem comum, nem se inebria como o dionisíaco; antes, ele formula uma combinação inartística de suas aptidões lógicas e líricas. Nietzsche o associa ao “pastor eternamente a tocar flauta ou a cantar” (NIETZSCHE, 2006, p. 114) – tal pastor é como Papageno⁴⁰, um personagem ingênuo e campestre que, apesar de suas inclinações musicais, é incapaz de alcançar a seriedade metafísica do homem trágico. O propósito dessa visão idílica está em defender o homem moderno de um possível retorno ao pessimismo (assim como, para Wagner, Beethoven o teria feito na *Ode à alegria*): “De modo que se deveria entender a ópera como o dogma de oposição do homem bom, dogma com que se achou um meio de consolação contra aquele pessimismo a que eram mais fortemente atraídos [...] os espíritos sérios daquele tempo” (NIETZSCHE, 2006, p. 112).

Contrário ao pastor idílico, Nietzsche identifica o sátiro. Ambos têm em comum um mesmo “anseio voltado para o primevo e o natural” (NIETZSCHE, 2006, p. 53). A diferença entre eles está, justamente, na sua relação com a arte. Se por um lado a visão idílica teme o conhecimento do Uno-primordial, se protegendo deste com seus artifícios inartísticos; por outro, o sátiro não o teme – ele vai audacioso até os confins da natureza, suportando a dor do seu conhecimento e entoando o fim de sua individuação. Por causa disso, Nietzsche considera o sátiro como a verdadeira proto-imagem do homem [*Urbild des Menschen*] – diferente do homem abstrato, ele suporta a sabedoria dionisíaca com o auxílio do mito, realizando assim o pressuposto de toda arte: o encantamento. Para o filósofo: “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus” (NIETZSCHE, 2006, p. 57).

A partir da discussão sobre o gênero operístico, já encontramos uma síntese da crítica nietzschiana à modernidade. Se antes, na época trágica, era a arte quem guiava os rumos da civilização; agora, é o crítico euripidiano quem o faz. Ele se alia aos diversos agentes socráticos a fim de educar um povo para que este se torne, como ele, inepto à arte: “Enquanto a crítica chegava ao domínio no teatro e no concerto, o jornalista na escola, a imprensa na sociedade, a arte degenerava a ponto de tornar-se um objeto de entretenimento da mais baixa espécie” (NIETZSCHE, 2006, p. 131). Alcançamos assim o fim último da tendência anti-

⁴⁰ Personagem de *A flauta mágica*, ópera de Mozart.

dionisíaca: ela desfaz a educação mítica e formula, no seu lugar, uma educação abstrata. Por conseguinte, o otimismo teórico se torna a justificação da existência de toda a civilização moderna:

Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito (NIETZSCHE, 2006, p. 133).

Ao mesmo tempo em que, na modernidade, o impulso socrático alcança o seu apogeu, ele também enfrenta o seu declínio. É nesse ponto que Nietzsche inicia sua tese do renascimento da tragédia, a qual só tem paralelo na teoria wagneriana do drama. Conforme visto, o filósofo considera que o fim do otimismo teórico está no reconhecimento dos seus limites perante o Uno-primordial. Ora, se o triunfo dessa consideração se deu a partir das reformas antimusicais de Eurípides e da crítica filosófica de Sócrates, é na oposição dionisíaca dessas mesmas vias que Nietzsche identifica os primeiros sinais do renascimento da tragédia.

Para o filósofo, o desenvolvimento da oposição dionisíaca se deu sobre o solo alemão. Assim, no caso de sua música, é no coral de Lutero que encontramos a sua primeira manifestação⁴¹: “Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado soou esse coral de Lutero, como o primeiro chamariz dionisíaco que, ao aproximar-se a primavera, irrompe de uma espessa moita” (NIETZSCHE, 2006, p. 134). Da mesma forma, encontramos na filosofia de Kant e Schopenhauer um reconhecimento inédito dos limites da razão socrática: “Lembremo-nos em seguida como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da filosofia alemã, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites [...]” (NIETZSCHE, 2006, p. 117). Há uma relação estreita, portanto, entre a música e a filosofia alemã. Nesse sentido, tal filosofia assume uma evolução em comum: primeiro, em Kant, ela estabelece os seus próprios limites; logo depois, em Schopenhauer, ela reconhece o privilégio da música de conhecer aquilo que, para a própria razão, é incognoscível; por fim, embora

⁴¹ Outra concordância entre Nietzsche e Wagner – ao abordar a degeneração da linguagem na modernidade, o compositor aponta o coral luterano como um primeiro sinal de regeneração artística: “É preciso lembrar das seitas religiosas do tempo da Reforma, suas discussões e tratados piedosos, para se ter uma ideia da loucura desenfreada que se apoderou daquelas cabeças obcecadas pela letra. Pode-se admitir que somente o magnífico coral de Lutero pode salvar a saúde espiritual da Reforma ao dosar o sentimento e curar, desse modo, os cérebros da doença da letra” (WAGNER, 2010, p. 55).

Nietzsche não atribua a si mesmo algum papel, é nele que encontramos uma exposição desse processo histórico, assim como de seu paralelo com os gregos. Assim, embora a filosofia tenha uma participação fundamental, ela não assume mais a inflação que teve com Sócrates – antes, ela somente explicita o seu próprio destino e possibilita que a música efetue o renascimento da tragédia.

É no desenvolvimento da música alemã que Nietzsche identifica a força motriz de uma nova tendência dionisíaca. Temos aqui uma evolução paralela com aquela da filosofia, onde a música descobre cada vez mais o seu potencial metafísico. Assim, após o seu descobrimento em Lutero, ela segue o “curso solar” que vai “de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (NIETZSCHE, 2006, p. 116). Em Bach encontramos, especialmente nas cantatas, uma continuação espiritual do coral de Lutero. O seu mérito está no desenvolvimento da harmonia e do contraponto. Já em Beethoven, temos o descobrimento da “música em si mesma” – ele a liberta das exigências da moda, elevando-a como ideia do mundo. Finalmente, em Wagner, a música descobre o seu reflexo no drama. É nesse estágio que o compositor, através das reformulações do gênero operístico, dá início ao fatídico renascimento da tragédia. Em toda a discussão desse percurso, Nietzsche concorda com Wagner ao considerar a música alemã como uma força purificadora da modernidade:

Mas que o mentiroso e o hipócrita tomem cuidado com a música alemã: pois justamente ela é, em meio a toda a nossa cultura, o único espírito de fogo limpo, puro e purificador, a partir do qual e para o qual, como na doutrina do grande Heráclito de Éfeso, se movem em dupla órbita circular todas as coisas: tudo o que chamamos agora de cultura, educação, civilização terá algum dia de comparecer perante o infalível juiz Dionísio (NIETZSCHE, 2006, p. 117).

Nietzsche também identifica, para além da música alemã, uma transformação fundamental no espectador moderno. Ele agora se revela como ouvinte estético, assumindo uma oposição ao crítico: “Assim, com o renascimento da tragédia voltou a nascer também o ouvinte estético, em cujo lugar costumava sentar-se até agora, nas salas de teatro, um estranho *quidproquo* [quiproquó] com pretensões meio morais e meio doudas, o ‘crítico’” (NIETZSCHE, 2006, p. 130). Por conseguinte, esse novo espectador também assume uma oposição ao socratismo estético – ao invés de converter a arte em objeto de conhecimento, ele a considera como uma experiência própria, incapaz de ser reduzida. Ele se aproxima assim do espectador ideal grego, o qual não se distancia da apresentação dramática, mas a considera enquanto realidade efetiva, deixando “o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico” (NIETZSCHE, 2006, p. 50).

Finalmente, com o despertar dionisíaco da filosofia, da música e do ouvinte estético, temos todos os componentes necessários para o renascimento da tragédia. Tal acontecimento, para Nietzsche, tem as suas primeiras realizações nas obras de Wagner, especialmente em *Tristão e Isolda* – é no seu ato final que encontramos uma estética paralela àquela da tragédia ática, onde a imagem e a palavra atuam como uma proteção imprescindível ao sujeito:

A esses músicos autênticos endereço a pergunta se podem imaginar um homem que seja capaz de aperceber o terceiro ato de *Tristão e Isolda* sem o auxílio da palavra e da imagem, apenas como um prodigioso movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar? (NIETZSCHE, 2006, p. 123)

Temos assim, da mesma forma, os efeitos correspondentes do apolíneo e do dionisíaco. Nessa dinâmica, *Tristão* incorpora a imagem do herói trágico prestes a ser sacrificado: “Aqui, no entanto, irrompe a força apolínea, dirigida à restauração do indivíduo quase despedaçado, com o bálsamo terapêutico de um delicioso engano: de súbito cremos enxergar unicamente *Tristão*” (NIETZSCHE, 2006, p. 124). Logo em seguida, é na morte de *Tristão* que alcançamos o apogeu dramático. Diferente da tragédia ática, no entanto, o seu sacrifício não resulta no consolo metafísico, mas na compaixão – é a partir dela que o “sofrimento primordial do mundo”, ao ser contemplado como imagem similiforme, consolida o triunfo apolíneo: “Graças a essa esplêndida ilusão apolínea se nos afigura como se o próprio reino dos sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico, como se também nele somente o destino de *Tristão e Isolda* [...] fosse cunhado e enfermado” (NIETZSCHE, 2006, p. 125). Já na morte de *Isolda*, no momento de sua aria final (a *Liebestod*), Nietzsche identifica um caminho inverso – ao invés da proteção do mito trágico, temos aqui a sua negação e o conseqüente presságio do Uno-primordial:

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como *Isolda*, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico (NIETZSCHE, 2006, p. 129).

Por fim, com o renascimento da tragédia, Nietzsche identifica uma reformulação da obra de arte total. Esta ocorre, justamente, com o entrelaçamento entre “a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado” (NIETZSCHE, 2006, p. 135). É nesse sentido que o filósofo dá importância fundamental a Wagner, pois considera a sua reformulação do mito alemão como o ponto de partida para a restauração da modernidade: “Que ninguém creia que o espírito alemão haja perdido para sempre a sua pátria mítica, posto que continua

compreendendo com tanta clareza as vozes dos pássaros que falam daquela pátria (NIETZSCHE, 2006, p. 140)”.

3.2 – Guerra dos filólogos: a recepção polêmica de *O nascimento da tragédia*

Com a publicação de NT, após alguns meses de desinteresse por parte do público, seguiu-se uma polêmica filológica que foi determinante para a biografia de Nietzsche. Antes mesmo do seu estopim, o filósofo prevê que a mescla teórica entre ciência, arte e filosofia causaria uma reação adversa entre os seus partidários: “Temo que os filólogos, por causa da música, os músicos, por causa da filologia, e os filósofos, por causa da música e da filologia, se recusem a ler o livro” (Apud MACHADO, 2005, p. 17). Mesmo consciente dessa eventual reação, Nietzsche ainda insiste em promover o seu primeiro livro. Podemos destacar dois motivos para isso: primeiro, ele crê firmemente na importância das suas descobertas teóricas, esperando assim um reconhecimento à altura; segundo, ele considera NT como um elemento fundamental de uma revolução cultural. Podemos entender esta a partir do conflito entre as duas considerações do mundo: de um lado está a sua consideração trágica, apoiada pela filosofia schopenhauriana e pela arte wagneriana; do outro está a consideração teórica, apoiada justamente pelos seus opositores socráticos.

A polêmica consequente à publicação de NT pode ser resumida no embate entre duas interpretações opostas sobre a atuação da filologia. A primeira é aquela defendida por Nietzsche e seu fiel amigo, Erwin Rohde⁴². Para eles, a filologia é incapaz de decifrar, com base somente “em um amontado de citações gregas que aparentam erudição” (MACHADO, 2005, p. 91), a essência do povo heleno. Esta só pode ser alcançada no momento em que a filologia abdicar de sua pretensa objetividade científica, aliando-se com a filosofia e com a arte. A partir desse complemento, ela finalmente alcança a liberdade teórica e a referência estética necessária para a realização de sua missão. Para Vladimir Vieira:

O erro da filologia clássica reside na exigência de portar-se ‘cientificamente’, confinando-se ao espaço limitado da lógica e do rigor histórico. Por esta razão, ela jamais fora capaz de colocar adequadamente, que dirá resolver, o problema do nascimento da tragédia [...]. Nietzsche, por seu turno, teria encontrado a solução ao praticar uma outra filologia, na qual a “ciência filológica” cede lugar à filosofia e à estética (VIEIRA, 2009, p. 126).

⁴² Rohde foi um eminente filólogo, tendo estudado ao lado de Nietzsche sob a tutela de Ritschl. No decorrer da polêmica, ele foi o principal porta-voz das teses de NT.

Podemos encontrar essa postura crítica à filologia clássica no próprio decorrer de NT. Já na sua estrutura, descobrimos uma ausência das ferramentas metodológicas daquela disciplina: “Não há notas, nem citações em grego. Não há referências a posições defendidas por outros comentadores de sua área. Não há exegeses de autores clássicos baseadas em considerações etimológicas, morfológicas ou arqueológicas” (VIEIRA, 2009, p. 124). Para além da recusa dessa abordagem, Nietzsche também contraria a opinião comum, difundida entre estetas e filólogos desde Winckelmann, que considera os gregos como um povo eternamente serenojovial⁴³. Nesse ponto, ele critica abertamente as pretensões de historicidade da filologia⁴⁴, antes preferindo uma abordagem filosófica para desvendar a verdadeira natureza grega. Tal submissão de uma disciplina considerada científica seria vista pelos seus adeptos como um insulto:

Pois se [...] *O nascimento da tragédia* é um livro desconcertante para a filologia, é principalmente porque seu autor é, nesse momento, um filólogo que ousou pensar filosoficamente, como um modo de dar vida a sua especialidade ou de torna-la um instrumento a serviço da vida (MACHADO, 2005, p. 34).

Do lado oposto de Nietzsche, temos a interpretação filológica de Wilamowitz-Möllandorff⁴⁵. Com uma postura mais otimista, ele considera essa disciplina como uma ciência autônoma, sendo capaz de compreender os antigos através de uma metodologia estritamente histórica: “Com base em análises críticas das poucas fontes disponíveis, seu objetivo principal era compreender como falavam, pensavam e agiam gregos e romanos levando em conta apenas as condições vigentes no local e no tempo de seu objeto de estudo” (VIEIRA, 2009, p. 125). Ora, essa consideração clássica da filologia contrasta explicitamente com a estrutura de NT: a transposição da filosofia schopenhauriana para explicar a gênese da tragédia, a afinidade entre as reformas de Eurípides e a formulação da ópera e as esperanças de um renascimento da tragédia sobre o palco wagneriano seriam vistos como absurdos que desafiam o método científico. Por causa disso, Wilamowitz se esforçaria, já em seu primeiro texto contra Nietzsche, em denegri-lo como um pensador místico, contrário aos preceitos da filologia que ele mesmo havia professado:

⁴³ NIETZSCHE, 2006, p. 118.

⁴⁴ “Quem naqueles círculos não se exauriu por completo no afã de ser um revisor confiável de velhos textos ou um microscopista histórico-natural da linguagem, este talvez procure apropriar-se ‘historicamente’, ao lado de outras antiguidades, também da antiguidade grega, mas sempre segundo o método e com os ares de superioridade de nossa atual historiografia culta” (NIETZSCHE, 2006, p. 119).

⁴⁵ Na época da polêmica, Wilamowitz havia alcançado recentemente o título de doutor em filologia. Ele ainda construiria uma carreira brilhante, tendo produzido uma bibliografia extensa. Segundo Curt Paul Janz, biógrafo de Nietzsche: “Dotado de uma incrível sensibilidade para a língua grega e de um conhecimento perfeito de toda a literatura antiga, ele realizou um notável trabalho de historiador e exegeta. Em nossos dias, todo estudo sério sobre os textos antigos deve ao menos fazer referência a Wilamowitz [...]” (Apud MACHADO, 2005, p.150).

O *leitmotiv* da “Filologia do futuro” é mostrar que Nietzsche não é um cientista, isto é, um verdadeiro filólogo, pois enquanto a filologia é uma ciência histórica e crítica, o autor de *O nascimento da tragédia* é um místico, o pregador de uma religião dionisíaca, e, portanto, não deveria estar na universidade (MACHADO, 2005, p. 25).

Para além das dissonâncias teóricas entre Nietzsche e Wilamowitz, é possível localizarmos a polêmica no contexto de duas relações distintas com a Grécia: uma que prioriza a estética e outra a ciência filológica. No caso de Nietzsche, ele seria adepto da primeira, assumindo Winckelmann como referência: “É que, seguindo uma tradição que remonta a Winckelmann, Nietzsche vê a Grécia como o modelo a ser imitado da verdadeira humanidade [...]” (MACHADO, 2005, p. 16). Conforme visto, Wagner também compartilha dessa idealização estética dos gregos; a peculiaridade de ambos está na utilização desse ideal como um modelo para a crítica da modernidade. Já Wilamowitz é adepto da outra relação, onde os gregos são considerados apenas objetivamente, recusando qualquer grau de pessoalidade. O seu precursor é Wolf: “Wilamowitz é o representante de uma ciência da Antiguidade, criada por Wolf, no final do século XVIII, que funda científica e sistematicamente os estudos clássicos em uma explicação gramatical exata dos textos [...]” (Ibidem) Logo, de acordo com essa posição, o erro de Nietzsche estaria em tentar assumir, ao mesmo tempo, o papel de filólogo e de esteta, comprometendo a cientificidade de suas próprias teses.

É importante também considerarmos, para o esclarecimento da polêmica, as motivações pessoais por detrás dos ataques. Antes de sua irrupção, houve uma disputa filológica entre Ritschl e Otto Jahn que ficou conhecida como guerra dos filólogos [*Philologenkrieg*]. Ela ocorreu em Bonn, no ano de 1864, quando ambos lecionavam nessa cidade. Na mesma época, Nietzsche e Wilamowitz eram colegas em Pforta, posicionando-se inicialmente ao lado de Otto Jahn: “Wilamowitz tivera formação semelhante à de Nietzsche: os dois haviam sido alunos em Pforta e, como seu antigo colega, ele escolhera em um primeiro momento prosseguir sua carreira acadêmica em Bonn, para onde se mudou em 1868” (VIEIRA, 2009, p. 134). Depois de Pforta, Nietzsche seguiu Ritschl de Bonn a Leipzig onde conseguiu, com o seu apoio, o doutorado *honoris causa*. Para além disso, ele ainda criticaria Otto Jahn abertamente no decorrer de NT⁴⁶. Ora, essa virada acadêmica seria vista

⁴⁶ “É preciso só ver alguma vez de perto e em pessoa esses protetores da música, quando tão infatigavelmente exclamam: Beleza! Beleza!, quer se distingam nisso como os filhos prediletos da natureza, mimados e formados no seio do belo, quer procurem, muito mais, uma forma que encubra mentirosamente sua própria crueza, um pretexto estético para o seu próprio prosaísmo tão pobre de sentimentos: e aqui penso, por exemplo, em Otto Jahn” (NIETZSCHE, 2006, p. 116).

com ressentimento por Wilamowitz. Diferente de Nietzsche, ele se manteve fiel a Otto Jahn até a sua morte em 1869. Assim, posteriormente, ele confirmaria que a oposição do seu antigo colega a Otto Jahn já o teria incomodado antes mesmo da polêmica:

E efetivamente, ao lembrar, em suas memórias, a polêmica a que deu início, Wilamowitz diz que Nietzsche já o havia deixado com raiva por sua afronta a Otto Jahn, ao seguir Ritschl de Bonn a Leipzig, pois ninguém da escola de Pforta, como Nietzsche, que aí tinha estudado, tinha o direito de insultá-lo desta maneira (MACHADO, 2005, p.32).

Após discutirmos o contexto da polêmica, já podemos abordar o seu início. Pouco depois da publicação de NT, no início de janeiro de 1872, Nietzsche envia apressadamente uma cópia do seu livro para Wagner, acompanhado de uma carta onde podemos ler: “Em cada página o senhor descobrirá que eu tento agradecê-lo por tudo o que o senhor me deu” (Apud VIEIRA, 2009, p. 127). A resposta do compositor foi extremamente positiva, chegando a exclamar: “Nunca li um livro mais belo do que o do senhor! Tudo é maravilhoso!” (Apud VIEIRA, 2009, p. 128)⁴⁷. Contrário ao entusiasmo de Wagner, Nietzsche se incomoda com o silêncio do seu então professor. Assim, no fim do mesmo mês, ele o questiona e recebe uma resposta no dia 14 de fevereiro. Apesar de cordial, Ritschl tece críticas pontuais, reforçando a posição da filologia clássica: “Pertença, de acordo com toda a minha natureza, [...] de modo tão decisivo à direção histórica e à abordagem histórica das coisas humanas que a solução do mundo nunca me pareceu encontrada neste ou naquele sistema filosófico” (Ibidem). Por detrás de Nietzsche, no entanto, ele foi muito mais rígido, conforme podemos ver numa carta a Vischer, cerca de um ano depois. Temos aqui um epílogo das críticas que permearam a polêmica:

Mas nosso Nietzsche é realmente um caso aflitivo... É curioso constatar como nele duas almas coabitam. Por um lado, o método mais rigoroso na pesquisa científica... Por outro lado, o entusiasmo religioso por Schopenhauer e pela arte wagneriana, em uma exaltação delirante, nos excessos de um gênio que vai até o incompreensível! Pois quase não é exagero dizer que tanto ele quanto seus adeptos Rohde e Romundt – sob o domínio de uma influência mágica – aspiram a nada menos do que fundar uma nova religião. Deus nos

⁴⁷ Curiosamente, Wagner teria feito um movimento similar em relação a Schopenhauer. Ele relata, em *Mein Leben*: “Enquanto isso, me senti impelido a enviar ao estimado filósofo uma cópia do meu poema Nibelungo; anexei ao título com minha própria mão apenas as palavras ‘Com admiração’, sem nenhuma outra comunicação” (Apud MAGEE, 2001, p. 70). A reação do filósofo, no entanto, foi negativa: “Seu gesto foi aparentemente mal interpretado por Schopenhauer, o qual pareceu ter considerado rude de Wagner não incluir algum tipo de carta. De qualquer modo, Schopenhauer não confirmou o recebimento do libreto, e nem depois ou posteriormente se comunicou com Wagner. Ainda assim ele tomou o libreto e o leu; e ele de fato o anotou. Ele admirou o modo de manuseio que Wagner teve com materiais tão distantes e pouco promissores como os contos sobre os deuses nórdicos da idade das trevas e também como os tornou vivos e significativos para as audiências modernas. E por observações feitas a outros, tanto depois quanto tardiamente, sabemos que ele considerou que Wagner tinha um talento poético genuíno, se menor, apesar de considerar que ele não tinha talento para compor música” (MAGEE, 2001, p. 156).

proteja! ... O que mais me contraria é sua impiedade em relação a sua própria mãe, no seio da qual ele foi criado: a filologia (Apud MACHADO, 2005, p. 18).

Ao compararmos as reações de Wagner e Ritschl, podemos constatar como NT tem muito mais afinidades com os projetos do compositor, ao invés de se alinhar com as expectativas acadêmicas. Isso se comprova, mais uma vez, com a recusa da primeira resenha de Rohde para a *Literarisches Zentralblatt*. Encontramos nesse texto uma tentativa de reconciliação entre o método histórico e o estético em relação aos gregos. Mesmo com essa intenção, Rohde não evita provocações:

Portanto, o caminho da investigação é histórico, mas o é de uma autêntica história da arte, que sabe levar em questão as próprias obras de arte com profundidade em busca da solução definitiva de seu enigma, em vez de jogar infantilmente com as parcas indicações das crônicas e da poética, como fazem as crianças com nozes ocas (MACHADO, 2005, p. 35).

A tentativa de reconciliação proposta por Rohde desmorona no momento em que Wagner é citado como o patrono de uma nova formação cultural: “Sim, já pode sentir os mais elevados encantamentos da mais nobre das artes quem foi capaz de acolher, com a mesma devoção do autor, as criações artísticas do grande mestre a quem esse escrito é dedicado: Richard Wagner” (MACHADO, 2005, p. 40). Ao mesmo tempo, já prevendo uma reação negativa, Rohde distingue os “leitores estéticos” dos “homens inteligentes que estão acostumados a tratar com lamentável gravidade o que é insignificante e efêmero” (MACHADO, 2005, p.41). Ora, a combinação de uma idealização a Wagner e da crítica à erudição filológica seria mal recebida, despertando nos círculos acadêmicos uma reação similar àquela de Ritschl.

Com a recusa da primeira resenha de Rohde, ainda em fevereiro, Nietzsche se reúne com seu amigo para elaborar uma nova abordagem. Ele recomenda, justamente, uma maior aproximação com a filologia, deixando de lado “tudo o que é metafísico, tudo o que é dedutivo: pois precisamente isto [...] simplesmente não tem um efeito atraente para a leitura, mas antes o contrário” (Apud VIEIRA, 2009, p. 129). Pouco depois, no entanto, em resposta a Rohde, Nietzsche parece mudar de ideia, chegando a afirmar que “não devemos temer provocar os filólogos” (Ibidem). De qualquer forma, após se entenderem, Rohde decidiu publicar a sua nova resenha no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, um jornal que mantinha relações muito próximas com Wagner, evidenciando assim, mais uma vez, a afinidade de NT com o compositor.

A nova resenha foi publicada no dia 26 de maio. Encontramos aqui a mesma abordagem da primeira, onde Rohde tenta reconciliar a filologia e a consideração filosófica da arte: “Como uma irmã prestativa, ela [a arte grega] é capaz de relembrar à filologia clássica aquilo que essa disciplina esqueceu há muito tempo: que uma natureza benéfica depositou em suas mãos o mais precioso dos bens presenteados à humanidade [...]” (MACHADO, 2005, p. 44). Apesar de se esforçar em manter um tom acadêmico, Rohde se entrega novamente ao abordar Wagner. Assim, contrariando a impessoalidade do pesquisador científico, ele conclui o texto com uma exortação política a Bayreuth – um movimento que seria considerado imperdoável:

Desse modo, podemos esperar que a obra tenha repercussão junto ao povo alemão, e que sua repercussão cresça junto com a grande influência do mais nobre entusiasmo artístico que, justamente nestes dias, estabelece em Bayreuth o fundamento seguro para um templo em honra da nação alemã (MACHADO, 2005, p. 54).

Três dias depois da publicação de Rohde, Wilamowitz publica a sua réplica a NT. Temos aqui o início oficial da polêmica, assim como uma síntese dos principais ataques direcionados a Nietzsche. Já no título em exclamação, “Filologia do futuro!” [*Zukunftsphilologie!*], temos uma referência irônica ao termo usado, pejorativamente, para designar a música de Wagner (*Zukunftsmusik*). Nesse mesmo teor, Wilamowitz inicia o texto com uma longa citação de Nietzsche, a qual ele constantemente interrompe com deboches, em uma clara tentativa de ridicularizar o seu estilo poético. Ao levarmos em consideração tais provocações, além dos ataques pessoais⁴⁸, podemos constatar como o seu autor contradiz o rigor científico que, no decorrer do texto, ele tanto exige do seu antigo colega.

A réplica se constitui, na maior parte, de objeções filológicas, as quais pouco interessam para a presente discussão. Ao invés de discutir as principais teses de Nietzsche, em toda a sua importância filosófica, o autor prefere contrapor as suas afirmações históricas com o seu próprio conhecimento acadêmico, tencionando assim invalidar todo o seu arcabouço teórico. Por causa dessas supostas falhas de pesquisa, Wilamowitz desqualifica os atributos científicos de Nietzsche, antes o caricaturando como pregador religioso:

De fato, o aspecto mais chocante do livro diz respeito ao seu tom e à sua orientação. O senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora no estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem

⁴⁸ Entre os ataques, podemos destacar: “[...] e é fácil provar que aqui também a genialidade quimérica e a insolência das afirmações são diretamente proporcionais à ignorância e à falta de amor pela verdade” (MACHADO, 2005, p. 57).

parentesco com o dos jornalistas, “escravos da folha do dia” (MACHADO, 2005, p. 56).

A defesa de Wilamowitz, em oposição a Nietzsche, é justamente o método científico. Para ele, enquanto o filósofo prefere considerar os gregos de forma anacrônica, o adequado seria “[...] compreender cada fenômeno histórico somente a partir das condições da época em que eles se desenvolveram e de ver sua justificativa na própria necessidade histórica” (MACHADO, 2005, p. 58). Da mesma forma, o caminho da ciência não é aquele que se baseia em conceitos metafísicos, mas sim o que avança “de conhecimento em conhecimento” (Ibidem), sempre procurando esclarecer um fato a partir das suas condições empíricas. Ora, essa crítica positivista é recorrente em Wilamowitz – ela alcançaria, certamente, um apelo favorável entre os filólogos berlinenses.

É nesse mesmo tom que chegamos à conclusão. Após se estender longamente em críticas de cunho filológico, Wilamowitz reforça aquela que foi a sua principal crítica: a de que Nietzsche é um intruso no meio científico, e de que o seu verdadeiro lugar é entre os apóstolos de uma nova religião. Nesse sentido, é dever da ciência não se deixar levar por preocupações culturais, como aquelas propostas em NT – antes, o seu compromisso deve ser a busca pela verdade, exigindo para isso a renúncia de qualquer expectativa estética ou política:

Só há uma coisa que exijo do senhor Nietzsche: cumpra a palavra, pegue o tirso em suas mãos, vá da Índia para a Grécia à vontade, mas desça da cátedra na qual deveria ensinar ciência. Ele pode reunir a seus pés o tigre e a pantera, mas não os jovens filólogos alemães que, na ascensão de um trabalho de renúncia de si mesmos, devem aprender a procurar em toda a parte apenas a verdade, a emancipar sua capacidade de discernimento por meio de uma entrega voluntária (MACHADO, 2005, p. 78).

Com a publicação e repercussão da réplica, a defesa de Nietzsche não tardaria a se posicionar. Ela o faria, pela primeira vez, numa carta aberta de Wagner, publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, dia 23 de junho. Nela, o compositor se comunica diretamente com Nietzsche, ao mesmo tempo em que comenta o “panfleto” de Wilamowitz. A sua abordagem não é a mais favorável, já que ele reforça as críticas à filologia clássica e termina isolando, ainda mais, o seu amigo. Em um desses casos, Wagner chega a desconsiderar a utilidade dessa disciplina para o público artístico: “A princípio, pareceu-me surpreendente como todos os que, entre nós, apresentam-se como pessoas dependentes da dádiva das Musas, portanto todos os nossos artistas e poetas, passam muito bem sem a filologia” (MACHADO, 2005, p. 81).

Entre as críticas de Wagner, a principal diz respeito ao descaso dos filólogos com a cultura alemã. Assim, para ele, esses pesquisadores vivem alienados das suas raízes coletivas – eles preferem se isolar em círculos acadêmicos sem manter qualquer compromisso externo: “Sendo assim, são os próprios filólogos que se instruem uns aos outros, e é de se supor que façam isso unicamente com o objetivo de adestrar apenas novos filólogos [...]” (Ibidem). Nesse sentido, eles deixam de contribuir não apenas em termos criativos, mas também materiais, levando Wagner a indagar se “vale o esforço de sustentar uma casta tão cara” (MACHADO, 2005, p. 82). Ora, esse é o ponto mais agressivo da sua crítica – ao comparar os filólogos com as profissões mais comuns, ele chega a rebaixá-los como cidadãos inúteis:

Pois é evidente que a filologia atual não exerce influência alguma sobre a situação da cultura alemã em geral: enquanto a faculdade de teologia nos oferece pastores e conselheiros consistoriais, a de direito nos oferece juízes e advogados, a de medicina, médicos, todos eles cidadãos úteis na prática, a filologia nos fornece apenas filólogos, que só tem utilidade entre eles mesmos e para eles mesmos (Ibidem).

Contrário ao descaso dos filólogos, Wagner reconhece Nietzsche. O seu mérito está em, justamente, romper com o isolamento acadêmico, de modo que o seu livro não se dirige somente a especialistas, mas a todos que se interessam pelos problemas abordados: “Logo percebemos que se tratava de um filólogo falando para nós, e não exclusivamente para filólogos: por isso nosso coração começou a bater mais forte, e encontramos no livro um novo ânimo [...]” (MACHADO, 2005, p. 83). Da mesma forma, ao proporcionar essa abertura, Nietzsche se destaca em oposição à tradição filológica – ele inaugura um novo modelo onde ciência, filosofia e arte se entendem mutuamente. É nesse ponto que Wilamowitz interveria com o objetivo de conservar a primazia acadêmica. Por causa disso, Wagner não hesita em atacá-lo, instruindo ao seu amigo: “Saímos do caminho do touro que se soltou e consideramos absurda, como fazia Sócrates, a intenção de responder ao coice de um asno com o chute de um homem” (Ibidem). Logo depois, ele é ainda mais direto: “Um erudito em línguas clássicas que, em seguida a um ‘para mim’, põe mais um ‘para mim’ na mesma frase, parece-nos quase um vagabundo berlinense dos velhos tempos, que passava cambaleando da cerveja ao aguardente” (MACHADO, 2005, p. 84).

Apesar da carta de Wagner ter contribuído para o isolamento de Nietzsche, a sua reação aparentemente foi favorável, conforme podemos acompanhar na resposta: “Com verdadeiros sentimentos de bem estar [*Wohlgefühle*] eu me separo deste dia de São João [24 de junho], que me trouxe a sua maravilhosa carta, que ainda soará em mim por muito tempo” (Apud VIEIRA, 2009, p. 137). Esta ainda não seria, no entanto, a sua defesa mais

contudente. Ela viria de Rohde, cerca de quatro meses depois, e seria projetada como uma resposta definitiva. Assim, no dia 15 de outubro (aniversário de Nietzsche!), após falhar em publicar a carta numa editora especializada em filologia, Rohde finalmente sucede pelo intermédio de Fritsch, um editor de música que já havia publicado a sua outra resenha.

A nova defesa elevaria ainda mais o tom empregado por Wilamowitz. Já no título, *Filologia retrógada*, temos uma inversão irônica da sua provocação: “Rohde respondeu ao ‘*Zukunftphilologie*’ com o título ‘*Afterphilologie*’ – neologismo cunhado por Franz Overbeck a partir de *Afterglaube*, ‘crença retrógrada, atrasada’” (VIEIRA, 2009, p. 137). O texto segue no mesmo tom – enquanto Rohde se estende em longas discussões filológicas para desfazer as críticas, ele também aproveita para atacar o seu opositor. Assim, embora afirme sobre Nietzsche que “o fato de o autor não ter se rebaixado ao nível do ponto de vista de tais criaturas nunca irá ocorrer a elas, que só não tem senso crítico em relação a si mesmas” (MACHADO, 2005, p. 88), no fim, a verdade é que Rohde acabou se rebaixando no seu lugar. Podemos constatar isso pelo uso agressivo de algumas expressões, entre elas: “Ignorância presunçosa do doutor em filologia, ignorância irrefletida, ignorância de má-fé, paródia de uma verdadeira filologia, [...] secundarista mal preparado, [...] caricatura do método crítico, filólogo retrógado” (MACHADO, 2005, p. 28).

Uma crítica importante do texto diz respeito à interpretação de Wilamowitz sobre os gregos. Se voltarmos à sua réplica, vemos como ele reforça a interpretação mais recorrente e otimista: “E quais são suas provas do sofrimento que, naquela época, os gregos, crianças eternas que se alegravam de modo inofensivo e inconsciente com a beleza luz, devem ter experimentado, ou melhor, devem ter gozado, e com uma volúpia impotente?” (MACHADO, 2005, p. 62). Ora, ao retomar esse ponto de vista, ele contradiz a pretensa objetividade da sua investigação, de modo que a natureza lógica das suas afirmações não difere daquela apoiada por Nietzsche. Percebendo isso, Rohde expõe a sua falsa imparcialidade e ridiculariza o seu otimismo:

Justamente eles, que gostariam de se considerar espelhos inteiramente imparciais da verdadeira Antiguidade, na verdade veem ali apenas a pobreza tosca de sua própria sensibilidade, o vazio superficial de seu interior, a parva limitação de sua mentalidade. E a figura do alegre brincalhão, como eles adoram apresentar os gregos da melhor época, na realidade não tem mais semelhança com o protótipo de um contemporâneo de Ésquilo do que um macaco tem com Hércules (MACHADO, 2005, p. 96).

No decorrer do texto, a estratégia do autor é depreciar os méritos científicos de Wilamowitz a partir de dois movimentos: primeiro, ele contradiz as suas críticas com o uso de

outras fontes que haviam sido ignoradas; segundo, ele desmerece o seu texto como uma “saraivada de citações, recolhidas nas páginas gastas dos manuais mais ordinários” (MACHADO, 2005, p. 92); por não conseguir ir além desses manuais, Wilamowitz acaba agindo como um filólogo retrógado. Ao contrário dele, Nietzsche teria não só um conhecimento mais seguro, como também contaria com o apoio filosófico e artístico necessário para desvendar a essência da arte grega: “[...] Na questão acerca da essência da arte mais misteriosa, além do gênio filosófico, só tem poder de decisão o grande artista criador, voltado para sua arte com a mais profunda e apaixonado compreensão” (MACHADO, 2005, p. 98).

No geral, a conclusão de Rohde é que Nietzsche, diferente do seu crítico, não fica preso a uma visão pseudo-histórica. Antes, ele consegue ampliar o escopo da sua pesquisa ao elaborar, a partir dos dados obtidos, uma investigação filosófica. Desprovida desta, a filologia é incapaz de compreender uma natureza tão distante como a dos gregos. Finalmente, ao se associar a Wagner, Nietzsche também reabilita a contribuição dessa disciplina para a cultura alemã:

Nosso amigo se associa, com prazer, de todo coração, a esses esforços alemães vivos e atuais, realizados por um grande e célebre artista. Ele tem o direito de acreditar que, com isso, não está abandonando sua ciência histórica da Antiguidade grega, mas a assumiu em sua vitalidade mais profunda (MACHADO, 2005, p. 127).

A recepção de *Filologia retrógada* foi favorável entre os partidários de Nietzsche. Wagner chega a elevar esse texto ao lado de NT: “Wagner, que já sabia que o texto estava sendo preparado desde 2 de julho, escreve diretamente a Rohde em 29 de outubro congratulando-o pelo feito, que considera ‘o complemento digno ao próprio ‘Nascimento’ [...]’” (VIEIRA, 2009, p. 140). A reação do filósofo foi igualmente vibrante, apesar de se manter pessimista sobre a recepção do público:

Nietzsche já havia expressado sua gratidão quatro dias antes, em uma carta quase inteiramente dedicada ao tema: “o que você fez por mim hoje, eu não saberia expressar em palavras”. Acrescenta, entretanto, que suas esperanças de que o artigo tenha um efeito positivo no que diz respeito à recepção do livro são pequenas. Recentemente, ele soubera, através de Overbeck, que a opinião corrente em Leipzig confirmava o veredicto que Usener emitira em Bonn durante uma aula: “qualquer um que escreva algo assim estaria cientificamente morto” (Ibidem).

Este ainda não seria, no entanto, o capítulo final da polêmica. Ele viria cerca de quatro meses depois, no dia 21 de fevereiro de 1873, com a publicação da segunda parte da resenha de Wilamowitz: “*Zukunftsphilologie!*”, uma “réplica à tentativa de salvação de *O nascimento*

da tragédia de Friedrich Nietzsche”. Nesse ponto, os ânimos já estavam claramente desgastados. Podemos notar como a estratégia do autor, na maior parte, é a mesma de antes, apesar de não se expressar com a mesma ênfase. Assim, por exemplo, ele debocha de como os “filólogos do futuro” se sentiram ofendidos: “Mas a fúria incontida que tomou conta de tais senhores, sua perturbadora mania de perseguição [...] – tudo isso me dá a satisfação de saber que meus golpes atingiram em cheio o alvo” (MACHADO, 2005, p. 130). O autor também reforça o estigma messiânico de Nietzsche – se o seu livro é o “evangelho”, o texto de Rohde é o seu “suplemento dominical” (Ibidem). Logo, podemos constatar como Wilamowitz se sente mais à vontade com seus leitores. Um exemplo disso é quando ele se refere, na primeira pessoa do plural, a um público que lhe parece próximo:

No entanto, também não penso em ter como público os pássaros dionisíacos, e sim filólogos que de fato estão acostumados a beber da fonte da eterna juventude [...]. Então, se prometo evitar qualquer escala inútil, é porque tenho todo direito de fazê-lo; os filólogos do futuro já providenciaram para nós alguns divertimentos revigorantes (MACHADO, 2005, p. 130)

A maior parte da réplica se constitui em defesas filológicas aos ataques de Rohde. Para além delas, o mais importante para a nossa discussão é a justificação do autor sobre a sua participação na polêmica. Assim, para ele, a extravagância de NT apresentava, por si só, uma ameaça ao progresso científico: “Aqui, derrubou-se a construção resultante de milhares de esforços e de um gênio brilhante para que um sonhador embriagado lançasse um olhar estranhamente profundo em direção aos abismos dionisíacos” (MACHADO, 2005, p. 147). Ao perceber esse ataque vindo de outro filólogo, Wilamowitz se sentiu na obrigação moral de “manter erguida a bandeira sob a qual se lutava” (MACHADO, 2005, p. 148). Nesse sentido, ele agiu como o preservador heroico de uma disciplina ameaçada pelos seguidores de Wagner.

Ao olharmos em retrospectiva, da primeira publicação de Wilamowitz até a última, temos um intervalo de aproximadamente nove meses. Já no fim desse período, apesar do desinteresse pela polêmica, Nietzsche ainda sofreria as suas consequências: “O evento servira de estopim para a ruptura definitiva com Ritschl e esvaziara os seus cursos no inverno de 1872/1873” (VIEIRA, 2009, p. 142). Eventualmente, no entanto, Nietzsche se reabilitaria como professor, e só deixaria o seu cargo por razões de saúde (Ibidem).

Do outro lado, já em sua maturidade, Wilamowitz lembraria a polêmica com uma nova perspectiva: “No fundo eu era um ingênuo, pois Nietzsche não tinha nenhum objetivo científico, e o que ele escrevera não travava nem mesmo da tragédia ática, mas do drama

musical wagneriano” (Apud MACHADO, 2005, p.32). Em certa medida, ele tinha razão – desde a sua concepção, *O nascimento da tragédia* estava intimamente ligado às reformas de Wagner. Posteriormente, com o fim da polêmica, o filósofo e o compositor se aproximariam ainda mais, até o momento fatídico da abertura do teatro de Bayreuth.

4 – NIETZSCHE E WAGNER EM BAYREUTH

4.1 – A ideiação nietzschiana em *Wagner em Bayreuth*

Com o fim da polêmica decorrente da publicação de *O nascimento da tragédia*, a afinidade entre Nietzsche e Wagner se evidenciaria ainda mais. Podemos identificá-la, por exemplo, no aumento das expectativas de ambos sobre a abertura do teatro de Bayreuth. É importante notarmos como tais expectativas são longínquas – mais de um ano antes daquela publicação, numa carta a Rohde (datada em 15/12/1870), Nietzsche já conversava entusiasticamente sobre o projeto wagneriano, chegando a revelar um desejo de romper com a filologia e de inaugurar a sua própria “comunidade artística e monástica”:

Da sua visita a Tribschen você saberá do plano de Wagner sobre Bayreuth. Estive considerando em silêncio se também não deveríamos romper com a filologia conforme foi praticada até hoje, assim como da sua perspectiva educacional. Estou preparando uma grande *adhortatio* [exortação] para todos aqueles que ainda não foram completamente sufocados e engolidos pelo tempo presente. [...] Mesmo que não encontremos muitos que compartilhem as nossas visões, ainda acredito que podemos razoavelmente – não sem perdas, é claro – sair desse córrego e alcançar uma ilha sobre a qual não precisaremos mais tampar nossos ouvidos com cera. Assim seremos professores uns dos outros; nossos livros serão apenas iscas para capturar mais pessoas para a nossa comunidade artística e monástica (NIETZSCHE, 1996, p. 74).

Mais na frente, numa carta a Wagner que acompanhou o exemplar de NT, Nietzsche vai além e prevê a vinda de um novo período cultural inspirado em Bayreuth: “Posteriormente, talvez, eu poderei fazer algumas coisas melhor; e por ‘posteriormente’ eu me refiro ao tempo de ‘realização’, o período cultural de Bayreuth” (NIETZSCHE, 1996, p. 91). Destarte, levando em consideração essas cartas, podemos compreender a esperança do jovem filósofo em relação a Bayreuth como uma esperança de renovação cultural. Da mesma forma, a abertura desse teatro seria vista como a concretização do projeto wagneriano, assim como uma derrota aterradora para o homem moderno. Nesse sentido, os novos espectadores ocupam uma posição fundamental entre as expectativas nietzschianas – assim como Wagner, eles devem ter um espírito crítico e revolucionário. Para Anna Hartmann: “Os participantes do festival não são, desse modo, meros espectadores da nova arte, mas através dela vivem a experiência de ruptura em relação à época moderna” (HARTMANN, 2011, p. 110).

Apesar de as expectativas nietzschianas antecederem NT, é somente em 1876 que ele publica *Wagner em Bayreuth*, um ensaio onde podemos encontrar uma longa discussão sobre os seus maiores ideais wagnerianos. Temos assim um intervalo de quatro anos entre esse livro e NT, onde mudanças fundamentais ocorrem no pensamento do filósofo. Para Hartmann: “[...]”

o que é importante ressaltar, no que diz respeito a Nietzsche, é que este inicia, no final de 1872, uma fase de novas leituras que abrem caminho para direções de pensamento bastante distintas daquelas desenvolvidas anteriormente” (HARTMANN, 2011, p. 111). Assim, no decorrer desse período, ao elaborar textos como *A filosofia na época trágica dos gregos* e *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, Nietzsche já incorpora uma postura crítica em relação aos seus ideais, de modo que as investigações “não deixam de produzir em Nietzsche um movimento de autorreflexão, no qual tudo o que estivera até então em primeiro plano, como a estética musical e dramática, se torna pouco a pouco objeto de reflexão crítica” (Ibidem). Seguindo esse raciocínio, Hartmann identifica uma relação entre esse último texto e as anotações de *Wagner em Bayreuth*, onde encontramos uma das primeiras críticas do filósofo ao compositor:

A investigação sobre a oposição entre verdade e mentira se reflete nas considerações estéticas e gera a suspeita de que a arte vinculada a um ideal corre o risco de ser tornar instrumento, da mesma forma que a música subordinada ao drama se converte em um simples meio de expressão de um conteúdo programático. É no horizonte dessas novas investigações, que serão cada vez mais difíceis de conciliar com as concepções anteriores, que são retomadas as anotações para o ensaio sobre o projeto artístico wagneriano (Ibidem).

De forma similar, no decorrer de *Wagner em Bayreuth*, podemos identificar o desenvolvimento de uma dupla perspectiva: primeiro, Nietzsche eleva Wagner como uma figura ideal, lembrando as suas conquistas e discutindo a sua natureza transformadora; segundo, a fim de fornecer uma base filosófica à sua ideação, ele estabelece um distanciamento crítico que aos poucos manifesta as suas principais suspeitas. Devido a isto, com o propósito de esclarecer as circunstâncias do seu rompimento com Wagner, pretendo primeiro discutir a sua ideação, para então contrapô-la às críticas presentes nas anotações e no ensaio.

Já no início, Nietzsche considera o teatro de Bayreuth como a maior conquista da vida de Wagner. Assim, lembrando o dia em maio de 1872, no sexagésimo aniversário do compositor, em que “sob forte chuva e céu sombrio, a primeira pedra foi colocada na colina de Bayreuth” (NIETZSCHE, 2009, p. 18), Nietzsche conclui: “tudo até então havia sido a preparação para esse momento” (Ibidem). Por conseguinte, enquanto momento teleológico, Bayreuth sintetiza os períodos mais antagônicos na vida de Wagner, como o período feuerbachiano e o schopenhauriano. Da mesma forma, devido à sua proposta de renovação cultural, o seu sentido não é somente estético ou metafísico, mas acima de tudo político. Nesse ponto, Nietzsche atribui um papel revolucionário a Bayreuth que o aproxima muito

mais de Feuerbach, chegando a considerar a abertura desse teatro como uma verdadeira declaração de guerra (algo que certamente incomodaria Wagner, que não mantinha pretensões de desafiar as bases culturais do império alemão):

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 outras 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, 2009, p. 25).

Ao longo do ensaio, ao abordar a natureza de Wagner, Nietzsche a divide em dois impulsos, de forma muito similar à sua consideração do apolíneo e dionisíaco. Assim, no primeiro impulso, está a “esfera sombria, indomável e tirânica” (NIETZSCHE, 2009, p. 20), onde “se agita uma vontade impetuosa que, precipitadamente, quer chegar por todos os caminhos, por todas as cavernas, por todas as gargantas, à luz e aspira ao poder” (NIETZSCHE, 2009, p. 19). Enquanto tal, essa vontade transparece na personalidade dominadora do compositor – ela evoluiu ao longo de sua vida, desde o momento em que se interessou pelo “santuário interno” da filosofia, até o momento em que idealizou a obra de arte total. Podemos identificar a realização estética dessa vontade na própria música, especialmente nos motivos que permeiam os seus enredos dramáticos. Devido a tal domínio, Nietzsche identifica um perigo eminente: “Somente uma força absolutamente pura e livre podia orientar essa vontade para o bem e para a generosidade; atrelada a um espírito estreito, essa vontade poderia, com seu tirânico e ilimitado desejo, ter seguido um curso fatal” (Ibidem). É justamente aqui que o segundo impulso, como o apolíneo remediando o dionisíaco, surge para purificar Wagner. Nele se encontra a “esfera criadora, inocente e luminosa”; o seu maior atributo é moral – assim, ao analisar os personagens wagnerianos, Nietzsche afirma que “uma corrente subterrânea de enobrecimento e amplitude moral, fluindo sempre mais límpida e pura, os atravessa e os liga a todos” (NIETZSCHE, 2009, p. 20). Logo, para além dos aspectos estéticos, esse impulso tem a sua realização num ideal que conduz a vida não só dos personagens, como também do compositor. Nietzsche nomeia esse ideal “fidelidade desinteressada” – a partir da sua contemplação, foi possível a Wagner equilibrar os pilares da sua vida criativa:

Essa é a experiência original mais própria que Wagner viveu e que venerou como um mistério religioso: ele a expressou com a palavra “fidelidade” e jamais cansou de exteriorizá-la, sob centenas de formas distintas, e presenteá-la, na plenitude de sua gratidão, com o mais esplêndido do que tem e pode – esta maravilhosa experiência e conhecimento de que uma esfera de seu ser

permaneceu fiel à outra: por um amor livre e desprovido de todo egoísmo a esfera criadora, inocente e luminosa permaneceu fiel à esfera sombria, indomável e tirânica (Ibidem).

Prosseguindo, Nietzsche considera que a maior grandeza de Wagner está na sua relação com os gregos. Tal consideração só é possível através da sua abordagem de relativização do tempo. A partir desta, ele encontra uma relação entre os gregos e os alemães, reconhecendo-os no mesmo contexto cultural: “Existem assim entre Kant e os Eleatas, entre Schopenhauer e Empédocles, entre Ésquilo e Wagner aproximações e afinidades tais que somos levados a sentir de modo quase tangível a essência muito relativa de todos os conceitos de tempo” (NIETZSCHE, 2009, p. 23). Nesse sentido, os antigos e os modernos também compartilham uma história em comum. Assim, para Nietzsche, Alexandre o Grande foi o responsável por uma ruptura da história antiga. Graças a ele, a “helenização do mundo” só se tornou possível a partir de uma “orientalização do helenismo” (Ibidem) – ou seja, ao transplantar a cultura grega, ele a transformou em algo estranho, desfazendo o nó górdio que a sustentava. Do lado oposto, Nietzsche identifica Wagner – é ele quem refaz o nó górdio da época trágica, se elevando ao mesmo nível de Alexandre: “Em Wagner reconheço um tal contra-Alexandre: ele liga e reúne o que estava isolado, enfraquecido e descuidado; ele tem, se me é permitida uma expressão médica, uma força *adstringente*: nesse ponto ele pertence às grandes forças da cultura” (NIETZSCHE, 2009, p. 24).

Finalmente, ao restaurar o nó górdio do helenismo, Wagner revela o atributo filosófico de um “simplificador do mundo”. Enquanto tal, ele condensa a multiplicidade fenomênica em simples verdades musicais⁴⁹, permitindo o conhecimento do passado grego: “Wagner colocou a vida presente e o passado sob o raio de luz de um conhecimento forte o bastante para permitir abarcar com o olhar uma extensão pouco comum: por isso ele é um simplificador do mundo” (NIETZSCHE, 2009, p. 26).

Um outro ponto de destaque na abordagem de Nietzsche sobre Wagner é a sua oposição à modernidade. Em um desses casos, ele observa como o compositor foi o primeiro a perceber uma crise da linguagem na nossa época: “Ele foi o primeiro a perceber uma situação de perigo tão grande quanto a capacidade da civilização de pôr, hoje, os povos em contato: por toda parte a *linguagem* está doente, e o fardo dessa terrível doença pesa sobre todo desenvolvimento humano” (NIETZSCHE, 2009, p. 27). Ao analisar as causas dessa

⁴⁹ Para Nietzsche, Wagner é um “simplificador do mundo” pois encontrou uma relação entre duas realidades que antes era despercebida. Uma delas é, justamente, a música: “Wagner realizou esse feito ao encontrar uma relação entre duas coisas que pareciam viver indiferentes e estranhas uma à outra, como em esferas separadas: entre *música e vida* e, em todo caso, entre *música e drama*” (NIETZSCHE, 2009, p. 27).

crise, Nietzsche elabora uma explicação romântica: para ele, à medida em que a linguagem se esforçava em apreender somente o que se encontra no domínio do pensamento, ela acabou se distanciando do seu oposto, o sentimento, assim como “da viva emoção que na origem ela expressava com toda simplicidade” (Ibidem). É nesse ponto que a música alemã surge para restaurar a linguagem, dando voz ao sentimento e comunicando “justamente a *autêntica sensação*, hostil a toda convenção, a todo distanciamento e incompreensão artificial entre os homens” (Ibidem). Já a música de Wagner, para além de expressar esse *pathos*, também expressa o mundo inanimado da vontade, revelando a natureza como um grande movimento sinfônico:

De Wagner, como *músico*, deve-se em geral dizer que ele conferiu uma linguagem a tudo na natureza que até então não quisera falar: nada deveria ficar mudo. Aurora, floresta, névoa, abismo, cume das montanhas, calafrios noturnos, brilho da lua – ao mergulhar em cada um deles percebe-se um desejo secreto: eles também querem se exteriorizar em sons. Se o filósofo afirma que existe uma única vontade na natureza, animada e inanimada, que tem sede de existir, então cabe à música acrescentar que essa vontade quer, em todos os níveis, uma existência sonora (NIETZSCHE, 2009, p. 42).

Ao longo do texto, Nietzsche segue sustentando uma oposição entre Wagner e a modernidade. Dessa vez, o ponto central é sobre o uso da história e da filosofia, sempre levando em conta o potencial transformador dessas disciplinas. Assim, refletindo sobre a primeira, Nietzsche observa como os alemães se destacaram em seu estudo como uma “força de estabilização, de retardamento, de pacificação” (NIETZSCHE, 2009, p. 22). Ora, ao considerarem a história somente como uma forma de justificar o presente, esses estudiosos abandonaram a ambição por um futuro melhor – eles se isolaram nas conquistas passadas, revelando assim um “sinal de adormecimento, de atraso e de fraqueza” (Ibidem). Por causa disso, aquela disciplina acabou se tornando uma ciência otimista e pacificadora, cujo propósito é “servir de ópio contra toda a transformação e renovação” (NIETZSCHE, 2009, p. 23). Ao contrário desse uso conservador, temos o uso criativo de Wagner – para ele, a história não é um conhecimento abstrato e distante, mas sim um molde que torna possível uma transformação coletiva:

Tão logo a força formadora nele predominou, a história tornou-se uma argila flexível em suas mãos; de imediato, estabelece com a história uma relação diferente daquela do erudito, relação esta que se assemelha aos gregos diante de seus mitos, como algo que formamos e criamos com amor e com uma devoção reverente, mas sobretudo com os direitos soberanos do criador (NIETZSCHE, 2009, p. 22).

É nessa mesma linha que Nietzsche aborda o uso da filosofia. Para ele, a maioria dos modernos a buscam não por amor ao conhecimento, mas para obter consolo e repouso: “O

mesmo ocorre com a filosofia: a maioria gostaria somente de aprender a compreender mais ou menos as coisas – muito mais ou menos! –, a fim de se conformar com elas” (NIETZSCHE, 2009, p. 23). Contrário a essa tendência, Nietzsche propõe um uso ativo: primeiro, a fim de que a filosofia não se torne idealista e utópica, ela deve “saber até que ponto as coisas são de uma natureza e de uma forma inalteráveis” (Ibidem); logo depois, ela deve ser pragmática, combatendo “com uma coragem sem reservas pela *melhora da parte reconhecidamente modificável do mundo*” (Ibidem). É justamente com essa perspectiva que Nietzsche interpreta a relação entre Wagner e a filosofia. Mais uma vez, o compositor ocupa o papel central de agente transformador – diferente dos eruditos, ele transita entre os diferentes sistemas filosóficos, adaptando-os à sua vida criativa. Temos assim um outro paralelo entre a abordagem nietzschiana e o Wagner feuerbachiano (assim como um outro ponto de atrito entre o filósofo e o compositor): “Wagner é tanto mais filósofo quanto mais ativo e heroico se mostra. E é precisamente como filósofo que não somente atravessa o fogo de diferentes sistemas filosóficos, sem temor, mas também o vapor do saber e da erudição” (Ibidem).

Mais adiante, Nietzsche se refere diretamente à contemplação do ideal wagneriano. Desde já, ele demonstra um sentimento ambíguo de atração e de afronta: “Ao sucumbir aparentemente à natureza transbordante e expansiva de Wagner, o observador participa dessa força e se torna de algum modo poderoso *através dele e contra ele*” (NIETZSCHE, 2009, p. 32). Esse ideal é definido pelo filósofo a partir de um dualismo que possui diversas ressonâncias com os dualismos discutidos anteriormente, entre eles: Shakespeare e Beethoven (enquanto as duas metades complementares do drama), o apolíneo e o dionisíaco e os impulsos opostos da personalidade de Wagner. Em todos eles, podemos identificar uma inspiração em comum na interpretação schopenhauriana sobre o dualismo kantiano (isso é, sobre a oposição entre fenômeno e coisa-em-si). É nesse sentido que Nietzsche define a natureza do ideal wagneriano como a união complementar entre o mundo audível e o visível:

Em Wagner todo visível do mundo quer se aprofundar e se interiorizar no que é audível e procurar sua alma perdida; em Wagner todo audível do mundo quer, igualmente, emergir como aparência para os olhos e se expor à luz, quer de algum modo tornar-se corpóreo. Sua arte o conduz sempre por esse duplo caminho, que vai de um mundo da audição a um mundo enigmaticamente aparentado ao drama visual e inversamente: ele é continuamente levado – e o observador com ele – a retraduzir em termos de alma e de vida elementar a movimentação do visível e a considerar, por outro lado, como fenômeno a mais oculta teia da interioridade e a revesti-la de uma aparência corpórea (Ibidem).

A partir daqui, Nietzsche elabora o seu maior elogio ao compositor. Para ele, Wagner é o primeiro tragediógrafo desde a época de “Ésquilo e seus companheiros gregos” (Ibidem).

Já a essência desse tragediógrafo é correlata à do ator-poeta (vide *A obra de arte do futuro*) – isso é, ele é o responsável por reunir todas as artes sobre o mesmo palco, realizando assim o propósito mais elevado do drama. O seu arquétipo é o dramaturgo ditirâmico: “Isso tudo constitui a essência do *dramaturgo ditirâmico*, considerando esse conceito em sua plena acepção, que abarca a um só tempo o ator, o poeta e o músico” (Ibidem). Nesse sentido, o dramaturgo ditirâmico também é aquele que, através da sua obra de arte, eleva o espectador temporariamente do mundo fenomênico ao metafísico: “[...] e precisamos do dramaturgo universal para que ele nos liberte, ao menos por algumas horas, da terrível tensão que o homem capaz de ver sente entre si próprio e as tarefas que lhe foram impostas” (NIETZSCHE, 2009, p. 33).

Enquanto o mais elevado tipo de artista, Wagner também é o responsável pela criação da maior obra de arte. Assim, entre as suas óperas, Nietzsche escolhe *Tristão e Isolda* como a sua obra-prima. O motivo para isso está na metafísica da música – para ele, é no período de gestação dessa ópera que o compositor esteve em seu estado mais elevado: “[...] ele quer apenas uma coisa: se entender consigo próprio, pensar sobre a essência do mundo nos acontecimentos, filosofar em sons: o que restou de *intencional* nele tinha em mira *as apreensões* últimas” (NIETZSCHE, 2009, p. 37). Logo em seguida, Nietzsche analisa *Tristão e Isolda* a partir do seu lema estético: a oposição entre dia e noite. Para ele, o dia representa a vida no seu sentido mais empírico; é nela que o *principium individuationis* mantém a ilusão de nossa aparência, assim como o sofrimento que a sustenta. Já a noite representa o seu oposto, a morte – é ela quem desfaz os enganos da vida, revelando a escuridão do Uno-primordial enquanto a única libertação possível. Finalmente, ao ansiar pelo triunfo da noite através da música, *Tristão e Isolda* estimula o espectador a ter uma experiência metafísica – ela é, nas palavras de Nietzsche, o “*opus metaphysicum* de toda arte”:

Quem é digno o suficiente para saber o que se passava nele naquela época, qual foi o diálogo que travou consigo mesmo na mais sagrada escuridão de sua alma – não são muitos os que são dignos –, que escute, contemple e viva *Tristão e Isolda*, o verdadeiro *opus metaphysicum* de toda arte, obra sobre a qual repousa o olhar alquebrado de um moribundo com sua aspiração muito doce e insaciável aos mistérios da noite e da morte, bem longe da vida que ilumina o mal, o engano e a separação com uma clareza matinal e uma crueza terrível e fantasmagórica: um drama, no mais estrito rigor da forma, arrebatador em sua simples grandeza, única apropriada ao mistério do qual fala: o estar morto em vida, o ser um na dualidade (Ibidem).

Temos assim uma síntese do ideal wagneriano, conforme discutido por Nietzsche. Para ele, o compositor é “o inovador do simples drama, o descobridor do lugar da arte na verdadeira sociedade humana, o intérprete-poeta de concepções passadas da vida, o filósofo, o

historiador, o esteta e crítico Wagner, o mestre da língua, o mitólogo e criador de mitos [...]” (NIETZSCHE, 2009, p. 22). Ao mesmo tempo em que o filósofo mantém essa idealização, ele também manifesta receios teóricos, os quais são fundamentais para compreendermos o seu processo de união e de rompimento com Wagner.

4.2 – O distanciamento crítico: prelúdio do rompimento

Conforme visto, no decorrer de *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche já se esforça em manter um distanciamento crítico em relação ao compositor, manifestando assim os seus primeiros receios. Antes dessa obra, no entanto, nas anotações de 1874, Nietzsche manifesta as suas críticas de forma muito mais ríspida – as mesmas que ainda seriam intensificadas em suas obras tardias, como em *O caso Wagner*. Essa disparidade leva à pergunta: se ele tanto desconfiava de Wagner, o que o levou a publicar um ensaio tão idealista como *Wagner em Bayreuth*? Em resposta, Iracema Macedo fornece três hipóteses: a primeira supõe um reavivamento das suas esperanças em relação aos projetos wagnerianos: “Talvez Nietzsche tivesse esperança de uma transformação, de um reencontro de Wagner com sua própria originalidade, talvez não acreditasse que a causa estivesse totalmente perdida e, por respeito e afeição, não quisesse ferir o amigo” (MACEDO, 2003, p. 174). A segunda hipótese, menos idealista, supõe uma estratégia do filósofo de usar a influência de Wagner para divulgar a sua própria filosofia: “Uma outra possibilidade é a de que ele ainda precisava da máscara de Wagner para dizer o que pensava. Tudo que fosse associado ao nome de Wagner naquela época tinha uma repercussão e um alcance absolutamente garantido” (Ibidem). Finalmente, a última hipótese sugere que o ensaio foi concebido como uma espécie de alerta ao compositor – o seu objetivo seria o de conscientizá-lo das suas tendências inartísticas:

Nietzsche, de uma forma sutil e estratégica, poderia estar fazendo um apelo a Wagner, uma advertência. Se era verdade que, já em 1874, o filósofo tinha consciência de muitos dos perigos a que Wagner estava exposto, tanto pela trajetória pública de sua vida quanto pelos aspectos interiores de sua personalidade, a consideração *Richard Wagner em Bayreuth* não pode ser vista apenas como uma camuflagem, uma hipocrisia gentil de Nietzsche (MACEDO, 2003, p. 175).

Ao abordarmos as anotações de 1874, podemos destacar diferentes críticas abreviadas pelo filósofo. Uma delas diz respeito à tendência a grandiosidade da arte wagneriana. Podemos acompanhar, na tradução de Iracema Macedo, diversos fragmentos que abordam esse questionamento:

Em 1874, Nietzsche já entende que, para Wagner, o que conta é a grandeza, o apoteótico, o aspecto colossal da obra de arte. Ele escreve a esse respeito: “Na grandeza, Wagner é regular e rítmico, no pormenor é frequentemente violento e desritmado”. Diz ser o talento de Wagner “uma floresta exuberante”, e não uma “árvore particular”. A imensurabilidade e a falta de limite valem para Wagner, segundo Nietzsche, como natureza (MACEDO, 2003, p. 189).

Embora Nietzsche não se estenda nessa crítica, podemos entendê-la como um alerta de que Wagner, ao invés de priorizar a simplicidade artística, prioriza um estilo onde o apelo à grandiosidade tende perigosamente ao apelo de entretenimento, no qual os sentidos são constantemente inundados com informações visuais e sonoras. Esse seria o estilo da ópera francesa, a qual, ironicamente, foi duramente combatida pelo compositor durante toda a sua vida⁵⁰. Assim, sobre esse tipo de ópera, diz Magee: “Ela baseava o seu apelo em cantores famosos e em espetáculo de palco, usando de forma peculiar assuntos históricos que ofereciam oportunidades para cenários panorâmicos, cenas lotadas, desfiles de exército, procissões de igreja e afins” (MAGEE, 2001, p. 20)

Em outros fragmentos ainda mais reveladores, Nietzsche questiona se Wagner realmente possui uma disposição musical. De acordo com Iracema Macedo: “[Nietzsche] diz que nenhum dos grandes músicos alemães era, ‘em seus 28 anos, tão mal músico quanto Wagner’ e, na sequência dessa argumentação, escreve: ‘Eu tenho frequentemente duvidado se Wagner tem um talento musical’” (MACEDO, 2003, p. 189). Nesse ponto, podemos ver como um desacordo entre Nietzsche e o Wagner feuerbachiano evoluiu para uma crítica crucial. Esse desacordo diz respeito à observação de ambos sobre um desequilíbrio estético presente no âmago da ópera: enquanto o primeiro a critica por considerar que ela prioriza mais a letra do que a música, o segundo a critica pelo motivo oposto. Ora, a partir disso, Nietzsche observa uma desvalorização da música da parte de Wagner, o qual prioriza os aspectos narrativos e teatrais do drama operístico. É nesse sentido que o filósofo cogita se a música realmente era um dom inato do compositor, ou se ele apenas a utilizou a fim de prover efeitos ao seu verdadeiro dom, o de ator: “Nietzsche pensa que assim como Goethe ‘substituiu’ seu talento de pintor, Schiller ‘substituiu’ seu talento de retórico, Wagner também teria substituído seu talento de ator pela música. ‘Ele (Wagner) suporta [*hinnehmen*] particularmente a música’” (Ibidem).

⁵⁰ Nietzsche faz justamente essa crítica em *O caso Wagner*, apontando uma decaída de Wagner no estilo francês da grand opera: “Bayreuth é grand opera – e nem mesmo uma boa opera... o palco é uma forma de demonolatria no reino do gosto, o palco é uma insurreição da plebe, um *plebiscite* contra o bom gosto... O caso Wagner prova esse fato: ele cativava as massas – ele depravava o gosto, ele até mesmo perverteu o nosso gosto por opera!” (NIETZSCHE, 2008, p. 47).

Prosseguindo, Nietzsche considera que essa desvalorização da música tem relação com a ideia da obra de arte total. Isso porque, de acordo com essa ideia, as artes possuem pouco valor quando tomadas individualmente – ou seja, o seu verdadeiro valor estaria somente em sua união sobre o mesmo palco: “Segundo Nietzsche, Wagner não atribuía muito valor à música, nem à poesia, nem mesmo ao drama, mas, tomadas em conjunto, consideradas como uma unidade, essas artes atingiam uma grandeza incomparável” (MACEDO, 2003, p. 190). A fim de assegurar essa união entre as artes, foi necessário ao compositor invadir domínios estranhos às suas inclinações naturais. Nesse processo, ao tentar reformular as artes a fim de adequá-las ao drama, ele acabou formando uma personalidade tirânica: “Wagner teria sido considerado pelos outros músicos como um intruso, um ilegítimo e teria feito um esforço enorme para alcançar a legitimidade. Esse esforço fez com que Wagner desenvolvesse qualquer coisa de tirânico em sua personalidade” (Ibidem). Ora, esse aspecto tirânico é o mesmo a que, no ensaio de 1876, Nietzsche se refere pelo eufemismo de “natureza transbordante e expansiva”. Já no decorrer das anotações, ele é muito mais áspero, chegando a considerar a disposição bélica do compositor em relação aos seus artistas adversos como um perigo eminente: “O tirano não deixa valer nenhuma outra individualidade senão a sua e a de seus representantes: o perigo para Wagner é grande se ele não deixa valer Brahms ou os judeus” (Ibidem).

A crítica mais importante de Nietzsche no decorrer das anotações diz respeito à consideração da arte como um meio de produzir efeitos. Assim, ele assinala que em Wagner “todas as artes se convertem em um instrumento para realizar o seu grande ideal, a música se torna o meio de expressão de uma finalidade, o drama como pintura de sentimentos, a encenação dos fortes contrastes, a tendência à exaltação” (HARTMANN, 2011, p. 111). Em contraposição, se voltarmos para NT, vemos como o filósofo considera a arte como um fim em si mesmo, “pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 2006, p. 44). Era com essa perspectiva que os gregos, diante da tragédia, visavam somente à realização metafísica da sua existência. Já no caso de Wagner, Nietzsche começa a desconfiar que o compositor, com seus motivos e fórmulas, está desfazendo a autonomia da música e arriscando rebaixá-la a um mero aparato político ou ideológico. Percebendo esse risco, o filósofo se esforça por resguardar a finalidade original dessa arte:

Wagner assinala como um erro no gênero de arte da ópera, que um meio de expressão, a música, seja tomada como um fim e o fim como um meio de expressão. Muito característico para um ator. Agora o que se diria sobre uma

sinfonia: Se aqui a música é um meio. O que é o fim? (Apud MACEDO, 2003, p. 191)

Com a publicação de *Wagner em Bayreuth*, podemos perceber uma continuação dessas críticas que permearam as anotações. Assim, apesar de o filósofo adotar um tom mais cauteloso, ele ainda mantém as maiores preocupações daquela época. Para Iracema Macedo: “A consideração extemporânea de 1876 não está tão deslocada em relação aos escritos de 1874, ela representa, em parte, uma versão mais publicável desses escritos; uma versão mais amena, menos incisiva quanto aos aspectos decadentes de Wagner” (Ibidem). Deste modo, diferente das anotações, não encontramos no ensaio aquelas mesmas observações incisivas. Antes, a crítica de Nietzsche se manifesta de uma forma mais distante e ambígua. Um exemplo é quando, ao abordar a juventude do compositor, ele afirma que as suas qualidades são a de “um espírito suscetível, agitado, de uma pressa febril na realização de centenas de coisas ao mesmo tempo, um gosto apaixonado por estados de alma extremos e doentios [...]” (NIETZSCHE, 2009, p. 19). Apesar de afirmar que Wagner teria superado esses desequilíbrios, é notável o fato de que, posteriormente, ele atribuiria essas mesmas qualidades à natureza do compositor – isso é, elas estariam presentes tanto em sua juventude quanto em sua maturidade:

Na época de Bayreuth, Nietzsche apresenta esses aspectos da juventude de Wagner como dificuldades que foram vencidas na idade adulta. Posteriormente, esses aspectos mórbidos são compreendidos pelo filósofo como a própria natureza wagneriana, um artista disperso, ambíguo, extremista, suscetível a uma agitação doentia, um artista sem disciplina e profundamente tomado pela desmesura. (MACEDO, 2003, p. 173)

Uma constante nas discussões do ensaio é uma insegurança de Nietzsche sobre um possível desequilíbrio de Wagner. Esse desequilíbrio se manifesta em oposição aos estímulos da sua “esfera criadora” – ele é a infidelidade entre as esferas, um retorno àquela “pressa febril” que dominou a sua juventude. Isso explica a insistência de Wagner no tema da fidelidade desinteressada, de modo que ela “era no fundo um modo que o compositor encontrara de tentar dominar a si próprio, de tentar manter-se fiel a si mesmo, fiel a suas ideias originais, aos seus sonhos” (MACEDO, 2003, p. 176). A tentação da infidelidade, no entanto, se mantinha sempre presente; caso cedesse, os resultados seriam fatais – Wagner seria dominado por uma anarquia criativa, se tornando incapaz de gerar uma obra de arte harmônica:

Na relação entre essas duas forças mais profundas, na devoção de uma a outra, residiu a grande necessidade através da qual Wagner podia permanecer inteiramente ele próprio: era, ao mesmo tempo, a única coisa que ele não tinha em seu poder, que tinha de observar e aceitar, ao passo que era a

sedução para a infidelidade e seus terríveis perigos que ele sempre via de novo aproximar-se de si. Aqui corria uma abundante fonte de sofrimento para o homem que está em devir: a incerteza. Cada um de seus impulsos aspirava à desmedida, todos os seus dons generosos queriam se soltar uns dos outros e buscar sua própria satisfação; quanto maior sua plenitude, tanto maior eram o tumulto e a hostilidade a um encontro (NIETZSCHE, 2009, p. 20).

Essa instabilidade criativa de Wagner tem origem na sua descoberta dos efeitos teatrais: “Quando surgiu nele o *pensamento dominante* de sua vida, o de que o teatro poderia exercer um incomparável efeito, o maior efeito de todas as artes, seu ser foi lançado no mais violento estado de efervescência.” (NIETZSCHE, 2009, p. 35). Assim, de acordo com essa descoberta, o teatro seria a única arte capaz de reunir o efeito conjunto das outras artes sobre o mesmo palco. Foi a partir desse pensamento que Wagner cogitou dominar todo o espectro de efeitos artísticos: “Ele queria triunfar e conquistar como nenhum artista jamais havia feito e, se possível, alcançar de uma só vez aquele poder tirânico para o qual o impelia um obscuro impulso” (Ibidem). Temos assim um paralelo com a crítica das anotações, onde Nietzsche identificou uma inclinação wagneriana de rebaixar as artes num meio de produzir efeitos. No entanto, assim como no caso de sua juventude, ele considera que o compositor superou esse desequilíbrio ao passar por um momento de autocrítica. Nesse ponto, a estratégia do filósofo é a de resgatar a sua natureza musical:

Ao se tornar crítico do “efeito”, vibrava diante do pressentimento de sua própria purificação. Era como se a partir de agora o espírito da música falasse a ele com uma magia de alma inteiramente nova. Como se retornasse à luz após uma longa doença e tivesse dificuldade de confiar em suas mãos e em seus olhos, tateando em seu caminho; e então sentiu, como uma maravilhosa descoberta, que ainda era músico, que ainda era artista e chegara a sê-lo somente agora (Ibidem).

Finalmente, no decorrer do ensaio, podemos identificar a maior insegurança de Nietzsche na discussão sobre Wagner e a modernidade. Para ele, o compositor estava constantemente exposto às tentações da sua época – se não resistisse, poderia romper com a sua própria natureza, se transformando naquilo que sempre criticou: “Quanto mais o acaso e a vida estimulavam a conquistar poder, brilho, prazer intenso, tanto mais a impiedosa necessidade o atormentava a ter de viver; por toda parte grilhões e armadilhas. Como é possível manter-se fiel, permanecer inteiro?” (NIETZSCHE, 2009, p. 21). Foi com essa insegurança que Nietzsche acompanhou a construção de Bayreuth, onde tudo lhe despertava suspeitas: desde os novos círculos de amizade do compositor até as suas novas tendências criativas. Após a publicação de *Wagner em Bayreuth*, o dia da abertura desse teatro seria decisivo: ou haveria uma verdadeira revolução artística, ou Wagner cederia às tentações da modernidade.

4.3 – Nietzsche e Wagner em Bayreuth

Acompanhamos, ao longo da dissertação, as posições individuais de Wagner e Nietzsche sobre os maiores problemas culturais da modernidade. Ao mesmo tempo, foi possível acompanharmos como ambos convergem em diversos pontos, entre eles: a ideiação do passado grego, a crítica ao drama operístico e a expectativa por uma revolução artística. Assim sendo, pretendo agora discutir como as suas fissuras evoluíram ao ponto de causar um rompimento definitivo. Para isso, é de extrema importância observarmos dois aspectos distintos: primeiro, os aspectos de ordem teórica, os quais já foram extensamente discutidos e que manifestam, desde já, distanciamentos significativos; segundo, os aspectos de ordem pessoal, os quais também contribuíram para o rompimento e que pretendo, por isso, discutir com a mesma atenção.

Um ponto fundamental para a nossa discussão está na distinção entre o Wagner feuerbachiano e o schopenhauriano. Tal transformação na vida do compositor leva a diversas perguntas: teria ela ocorrido naturalmente? Até que ponto Wagner foi verdadeiro consigo mesmo? Qual dessas fases mais corresponde, afinal, à sua verdadeira natureza? Em resposta a essas perguntas, Magee cogita que Wagner, em sua juventude, teria enganado a si próprio. Nesse sentido, a sua natureza tendia, desde o início, a Schopenhauer⁵¹:

Ele viveu a sua juventude em um tempo de fervor revolucionário sem igual na Europa central; as ondas radicais que estavam na moda e as forças que o rodeavam o arrastaram exaltadamente consigo; ele se entusiasmou com tudo isso, e acabou acreditando que acreditava. Mas no fundo, abaixo do nível do pensamento autoconsciente, não era verdadeiramente ele. Ele não foi, cada vez mais (apesar de inconscientemente) verdadeiro consigo mesmo (MAGEE, 2001, p. 183).

Para comprovar essa hipótese, Magee relata como as óperas de Wagner eram schopenhaurianas antes mesmo de ele conhecer o filósofo. Assim, em *O holandês voador*, o seu protagonista é “motivado principalmente pelo desejo de escapar de uma existência prolongada e acorrentada. [...] Para ele a paz significa não-existência, pois ele pensa que a existência é algo intolerável em si mesmo” (MAGEE, 2001, p. 184). Logo depois, em *Tannhäuser*, “o personagem central novamente repudia a vida desse mundo. [...] Assim como

⁵¹ Em *Mein Leben*, Wagner confirma essa tendência schopenhauriana ao relatar a sua descoberta do filósofo: “Eu olhei para os meus poemas do Nibelungo [o libreto das quatro operas de *O anel*], e reconheci para a minha surpresa que essas mesmas coisas que eu agora achava tão intragáveis [*unpalatable*] na teoria já eram há muito familiares a mim em minha própria concepção poética. Apenas agora entendi o meu próprio Wotan e, muito comovido, prossegui a um estudo mais íntimo do livro de Schopenhauer” (Apud MAGEE, 2001, p. 142).

no caso de *O holandês*, a mulher que o ama morre por ele, e isso torna possível a sua libertação derradeira na morte” (Ibidem). Já em *Lohengrin* “o personagem central mais uma vez rejeita o mundo, o qual também acaba o rejeitando. No fim, ele se encontra em um estado de desespero resignado não apenas com o mundo, mas também com o amor que falhou com ele” (Ibidem). Finalmente, todos esses paralelos contrariam os ideais revolucionários do jovem Wagner, assim como a sua filosofia feuerbachiana⁵². Nesse sentido, se o seu primeiro período foi de fato uma falsidade, podemos estipular que Nietzsche tenha desentendido a sua verdadeira natureza. Ele pode ter confundido o seu passado político com as suas tendências metafísicas, criando expectativas assim de um Wagner que nunca existiu.

A principal diferença teórica entre Nietzsche e Wagner diz respeito à interpretação de Bayreuth. Assim, conforme vimos, as expectativas do filósofo eram as de que, já na abertura desse teatro, seria iniciada uma reforma cultural que se espalharia por toda a Alemanha. Nesse esquema, Wagner ocuparia a posição heroica de um contra-Alexandre, tornando-se responsável por iniciar uma nova época trágica. Embora não possamos afirmar até que ponto o compositor concordou ou não com essa ideiação, é fato que ele também cultivou expectativas de uma transformação cultural advinda de Bayreuth. Isso se comprova por uma série de inovações características do seu teatro, conforme explicitado por Anna Hartmann:

Nele [em Bayreuth] introduziu uma série de inovações, como por exemplo, a de apagar as luzes ao longo do espetáculo, o que impedia os espectadores de ler o libreto, e desestimular o aplauso durante os atos. O objetivo de tais mudanças era tornar possível uma experiência imediata e mais completa do mundo musical e visual, não mediada pelo entendimento da palavra escrita. Bayreuth era um verdadeiro teatro experimental: a arquitetura do edifício, a plateia em plano inclinado, a dissimulação da orquestra, que dava a impressão que a música nascia do silêncio, contribuía para criar uma atmosfera de recolhimento próxima a um ritual sagrado (HARTMANN, 2011, p. 105).

Se Nietzsche e Wagner concordavam que a abertura do teatro de Bayreuth seria transformadora, a diferença está no conteúdo dessa transformação. Da parte do último, podemos identificar a sua posição teórica mais coerente no seu último livro, publicado quatro anos depois da abertura do festival, intitulado *Religião e arte*. Nessa obra, Wagner revela a sua maior preocupação, a de salvaguardar a sabedoria alegórica das religiões através da arte: “Pode-se dizer que quando a religião se torna artificial, é dever da arte salvar a sua essência através da construção dos símbolos míticos, os quais a religião pretende ser uma verdade

⁵² Posteriormente, Nietzsche desconsideraria a veracidade dos escritos wagnerianos: “É muito difícil delinear o curso do desenvolvimento interno de Wagner – não se pode pôr confiança alguma na sua própria descrição das experiências de sua alma. Ele escreve panfletos de partido para os seus seguidores” (NIETZSCHE, 2008, p. 89).

literal, nos termos do seu valor figurativo [...]” (Apud MAGEE, 2001, p. 284). Tal ideia, por sua vez, não é uma inovação de Wagner – ela tem origem em Schopenhauer, o qual atribui esse mesmo dever aos filósofos. Já no caso do compositor, ao atribuir esse dever à arte, ele está dando prosseguimento à ideia, também compartilhada pelo jovem Nietzsche, de que as imagens mitológicas condensam um conhecimento metafísico inacessível à razão. A partir dessa conclusão, Wagner assumiu a missão de conservar esse conhecimento – e foi nisso que ele se empenhou, conscientemente ou não, ao menos desde a concepção musical de *O anel dos nibelungos*.

Já podemos, desde então, identificar a interpretação de Wagner sobre o teatro de Bayreuth. Diferente de Nietzsche, ele não se inspirava mais pelo espírito revolucionário que dominou a sua juventude. Antes, em sua fase mais tardia, ele idealizou o teatro como a instituição artística que conservaria o conhecimento atemporal das religiões e dos mitos. Nesse sentido, *Parsifal* seria a obra que mais corresponderia às suas expectativas:

Assim como em sua fase política ele acreditou com toda sinceridade que *O anel* iria desencadear a revolução, assim em sua fase metafísica final ele acreditou com a mesma sinceridade que o teatro, ao menos o seu teatro, iria suplantar a Igreja enquanto o provedor da mais profunda de todas as intuições metafísicas. [...] E assim como, até aqui, os edifícios da igreja foram consagrados para a propagação do evangelho, assim agora, com um gesto que era típico do homem, ele decidiu que iria consagrar o palco que iria repor a igreja, o palco que ele construiu especialmente para a apresentação das suas obras, e faria isso com o único drama que criou especialmente para ser realizado em condições de festival sobre esse palco. Ele chamou *Parsifal*, na sua folha de rosto, um ‘drama-festival de consagração de palco’: *Ein Bühnenweih-festspiel* (MAGEE, 2001, p. 287).

Até aqui já foram discutidas as principais convergências e divergências teóricas entre Nietzsche e Wagner. Antes de rerepresentar esses aspectos resumidamente, pretendo abordar determinados aspectos das suas vidas pessoais que são fundamentais para a compreensão do seu rompimento. Para isso irei me basear no capítulo 17 da obra de Magee, intitulado *Wagner e Nietzsche*, onde são discutidos os seus principais desentendimentos. Devido a um certo grau de aporia deixado pelo rompimento, é importante reforçar a natureza interpretativa de algumas das propostas do autor.

Prosseguindo, as referências sobre o que Nietzsche pensava de Wagner são fartas, mas o caminho oposto é escasso. Para Magee, enquanto o primeiro manteve a mais alta idealização sobre o segundo, este apenas viu nele um aliado útil para a sua própria divulgação:

Wagner, embora perfeitamente acostumado em conhecer gênios, não parece ter visto um em Nietzsche. Ele parece tê-lo visto como um jovem estudante excepcionalmente brilhante, uma estrela acadêmica somando lustre em sua corte, mas não como uma pessoa potencialmente possuída de grandeza. [...] O papel público de Nietzsche era o de ganhar respeitabilidade para as suas ideias em quarteirões que ele próprio não tinha acesso. O seu papel no privado era o de prover o compositor com um companheiro apreciativo, munido de um conhecimento de especialista nos assuntos que Wagner mais queria falar (MAGEE, 2001, p. 307 e 308).

Apesar desse lado oportunista da parte de Wagner, é importante notar que a amizade entre os dois envolveu uma combinação rara de interesses e aptidões, combinação tal que dificilmente se repetiria em suas vidas. Entre os interesses mais significativos, devemos destacar o dos gregos, considerados por eles como uma referência civilizatória ideal; e o de Schopenhauer, tomado como o descobridor dos princípios que unem a vida e a arte. Já entre as suas aptidões estão as suas próprias atividades como artista e filósofo, as quais permitiram um intercâmbio raro de conhecimentos que complementavam a atuação de ambos (vale lembrar que Wagner sempre teve uma inclinação filosófica, assim como Nietzsche sempre se arriscou no mundo da composição. Ou seja, ambos tinham um talento que era desejado pelo outro). Todas essas sintonias indicam que a amizade foi igualmente importante para Wagner. Isso seria atestado quando, posteriormente, Wagner relataria à irmã de Nietzsche um sentimento de falta:

Wagner diria posteriormente para a irmã de Nietzsche, provavelmente no festival de Bayreuth de 1882: “Diga ao seu irmão que estive bem solitário desde que ele partiu e me deixou”. Isso permite vislumbrar a profundidade do sentimento que a amizade gerou também do lado de Wagner, e após muitos anos. Nietzsche supriu as necessidades de Wagner, e a sua deserção foi uma perda emocional (MAGEE, 2001, p. 308).

Ainda que Nietzsche e Wagner conversassem de igual para igual sobre os assuntos que mais os interessavam, era na posição de influenciador que o compositor se sentia mais à vontade. Assim, para Magee, a amizade esfriou no momento em que Nietzsche começou a buscar a sua independência: “Mas assim que ficou claro que Nietzsche não ficaria contente em ser somente uma estrela na corte de Wagner, mas que estava inclinado a alcançar realização pessoal e a achar o seu próprio caminho na vida, a amizade acabou esfriando da parte de Wagner” (Ibidem). Finalmente, o momento decisivo para o rompimento veio ainda antes da abertura de Bayreuth. Ele veio com a publicação de *Wagner em Bayreuth*, o qual provocou um distanciamento visível da parte do compositor. Foi nesse instante que ele percebeu como o jovem filósofo não mais o admirava como um ídolo incondicional. Antes, ele teve o desprazer de ver a si mesmo como um objeto de reflexão crítica – os seus maiores defeitos estavam ali expostos, no meio de elogios, para todos verem. Era só uma questão de

tempo até esse distanciamento se tornar intransponível: “Partes do que Nietzsche apresentava como se fossem um *encomium* eram na verdade afiadamente ambíguas [*stingingly back-handed*], e Wagner nunca mais sentiu o mesmo sobre ele. A rachadura apareceu – e dos dois lados” (MAGEE, 2001, p. 312).

Da parte de Nietzsche, temos muito mais informações sobre a sua relação pessoal com Wagner. Antes de comentá-las, é importante lembrar a diferença de idade entre eles. Quando se conheceram, Wagner já havia atravessado os seus maiores reveses, estando inteiramente decidido sobre os caminhos filosóficos e artísticos que seguiria até a morte. O mesmo não aconteceu com Nietzsche que, contrariamente, estava sendo completamente influenciado pela personalidade do compositor. Não podemos ignorar, nessa disparidade da relação, uma espécie de influência paterna da parte de Wagner. Sobre esse lado psicológico, Magee faz observações contundentes:

A atitude de Nietzsche com Wagner até o começo dos seus trinta era inconfundivelmente filial. Wagner retribuiu assumindo o papel de pai com perfeição: ele parecia com o seu pai, havia nascido no mesmo ano e o tratava como filho. É notável que, enquanto Nietzsche faz referências frequentes ao seu pai até o tempo do seu encontro com Wagner, daí pra frente ele raramente o faz: psicologicamente, Wagner assume o lugar do seu pai (MAGEE, 2001, p. 305).

Devido ao tamanho da influência de Wagner, a resistência aos seus efeitos se tornaria necessária para que Nietzsche alcançasse a sua independência intelectual: “Então era inevitável que cedo ou tarde ele iria se rebelar, do mesmo jeito que adolescentes tem de jogar fora a autoridade dos pais se pretendem se tornar adultos completamente independentes” (MAGEE, 2001, p. 306). Parte dessa resistência também se explica pela diferença de personalidade dos dois. Enquanto Wagner era comunicativo e dominador, tendo ao seu redor personagens de grande influência histórica, Nietzsche era mais solitário e reservado, possuindo um campo de influência muito mais humilde (um exemplo claro das suas primeiras influências é Rohde; nesse caso, podemos destacar uma hierarquia de influências: de Schopenhauer a Wagner, de Wagner a Nietzsche e de Nietzsche a Rohde). Logo, a fim de não ser anulado pela personalidade do compositor, foi necessário ao filósofo reagir à sua influência cada vez com mais veemência e assertividade.

Os primeiros sinais de um comportamento conflituoso de Nietzsche na presença dos Wagners datam de pelo menos 1871. De acordo com Magee:

A incapacidade de Nietzsche de ser ele mesmo na presença de Wagner despertou nele uma duplicidade de atitude. Apesar de sua adulação declarada

a Wagner ter seguido por anos, havia dentro dela, ao mesmo tempo, um tipo de ressentimento, o qual ele poderia não ter reconhecido completamente para si mesmo. Tão cedo quanto 1871, Cosima notou que Nietzsche era “sem sombra de dúvidas o mais talentoso dos nossos jovens amigos, mas também o mais desagradável em muitos sentidos, por causa da sua reticência que não soa inteiramente natural. É como se ele estivesse resistindo ao efeito avassalador da personalidade de Wagner (MAGEE, 2001, p. 309).

Com o passar do tempo, esse comportamento conflituoso evoluiu: “Ele começou a fugir dos convites. Ele reforçou o hábito de falar de Wagner com afeição irônica, e então, imperceptivelmente, a ironia se tornou mais áspera. Ele começou a se empenhar em evitar de ser usado” (Ibidem). Daí pra frente, já sabemos o caminho tomado: Nietzsche se afastou do seu ídolo a fim de encará-lo de um ponto de vista crítico e filosófico, conforme acompanhamos nas anotações de 1874. Já dois anos depois, ele teve o seu ultimato com um evento duplo: primeiro, a publicação de *Wagner em Bayreuth*; segundo, a abertura do festival wagneriano. Esse último evento foi, de fato, o ato final da amizade entre o artista e o filósofo. Da parte deste, o que mais despertou o seu desgosto foi o público e os patronos que, ainda antes do festival, eram recebidos na casa de Wagner: “Ele ficou horrorizado pelo o que viu: a alta burguesia do novo *Reich* alemão com toda a pompa, irradiando triunfalismo chauvinista após a vitória sobre a França na guerra de 1870-1871. Visitantes de outros países pareciam ser da mesma classe” (MAGEE, 2001, p. 313). Somado a esse espanto ainda surgiu outro: Nietzsche se sentiu completamente ignorado pelo compositor, o qual privilegiou a atenção de um público que, de acordo com os seus preceitos, deveria ser antagonizado. Como indica Magee,

o maior horror de todos foi que Wagner, na frente dos olhos de Nietzsche, estava respondendo a tudo isso, cultivando os seus patronos ricos, compensando [*making up*] as pessoas que estavam pagando para ver a sua obra como se fossem importantes para ele, e mal conseguindo tempo para uma palavra com tipos como Nietzsche – se comportando para todo o mundo como se nada importasse a não ser ter as suas próprias obras executadas e conseguir uma audiência para vê-las (Ibidem).

Essa experiência anterior à própria abertura do festival já confirmava os maiores receios de Nietzsche. O seu ideal de um Wagner revolucionário, ao encarar a realidade, entrou bruscamente em colapso: “A reação de Nietzsche ao que pareciam ser essas revelações anteriores ao festival de Bayreuth foi violenta. Ele ficou doente. Ele se arrastou até alguns ensaios mas mal conseguiu acompanhá-los” (MAGEE, 2001, p. 314). À vista disso, a apresentação do festival perdeu todo o sentido, de modo que Nietzsche “voltou para as apresentações do primeiro ciclo, mas se livrou dos ingressos para o segundo e saiu” (Ibidem). Essa diferença de reação em relação aos bastidores do festival e à sua própria apresentação

indica, desde já, que as preocupações do filósofo eram muito mais políticas do que artísticas. Isso porque foi nesses bastidores que ele percebeu que Wagner não tinha interesse algum em liderar uma transformação coletiva – pelo contrário, ele pretendia reforçar os seus laços com o poder vigente com o único propósito de promover a si mesmo e a sua obra. A partir de então, não havia mais qualquer possibilidade de uma aliança entre os dois. Já a amizade se arrastou até o momento do corte final, que foi quando Wagner se recusou a ler uma cópia de *Humano, demasiado humano* enviada por Nietzsche.

Mesmo após o rompimento, é um fato notável como a presença de Wagner se manteve forte nas obras de Nietzsche. Como esse vínculo foi insuperável para o filósofo, ele teve de recorrer a uma estratégia – a de transformar o ídolo em antípoda:

A sua obsessão com Wagner faz dele uma presença em literalmente todos os seus livros, mesmo quando não nomeado – em *Humano, demasiado humano* ele é ‘o artista’, em *Assim falou Zaratustra* ele é ‘o feiticeiro’. Em outros livros seções inteiras são abertamente dedicadas a ele – por exemplo, ‘Wagner é ao todo o principal nome de *Ecce Homo*’ (Nietzsche em uma carta de 31 de dezembro de 1888). Dois livros são especificamente sobre ele. Outro é intitulado com um trocadilho baseado em uma das suas óperas. Outro consiste largamente das suas ideias. Não há nada remotamente comparável com essa situação a ser encontrado em toda a literatura filosófica, se deixarmos de lado a obsessão não incomum com os fundadores das religiões (MAGEE, 2001, p. 343).

Apesar dessa oposição de Nietzsche a Wagner ter ocorrido ao longo dos anos com uma certa naturalidade, também é um fato notável como ela se intensificou no seu período mais tardio. Sobre essa escalada repentina, Magee apresenta uma hipótese baseada em acontecimentos no mínimo cômicos⁵³. O seu relato começa em 1877, cerca de um ano antes da publicação de *Humano, demasiado humano*. Nietzsche estava em Frankfurt, prestes a ser examinado por um médico chamado Otto Eiser, um wagneriano convicto. No decorrer da consulta, Eiser se espantou com a condição do paciente, em especial com o estado precário das suas retinas. Após os diagnósticos, Nietzsche enviou uma carta aos Wagners, que estavam em Bayreuth, avisando-os das más notícias. Acompanhado da carta, ele enviou uma cópia de um ensaio de Eiser sobre *O anel*. Wagner respondeu através de um recém-contratado factótum, Hans von Wolzogen, agradecendo ao médico e pedindo por mais notícias sobre o estado de saúde do seu amigo. A fim de agradar ao ídolo, Eiser deu detalhes sobre a consulta, reforçando a possibilidade de o paciente tornar-se cego. A partir de então, uma série de cartas se seguiram onde o médico claramente rompeu com a sua ética profissional. No centro dessas

⁵³ Para o relato completo desses acontecimentos, ver: MAGEE, 2001, p. 337-340.

cartas está uma hipótese de Wagner, baseada em preconceitos da época – a de que Nietzsche estaria ficando cego devido ao excesso de masturbação:

Avaliando a condição de Nietzsche eu me lembrei de experiências idênticas ou muito similares com jovens de grande habilidade intelectual. Vendo-os abatidos por sintomas similares, eu descobri muito certamente que esses eram efeitos da masturbação. Desde que observei Nietzsche mais de perto, guiado por tais experiências, todos os seus traços de temperamento e hábitos característicos transformaram o meu temor em convicção (Apud MAGEE, 2001, p. 337).

Apesar de expor essas preocupações, elas ainda ficaram privadas entre ele e o médico. E a situação permaneceu assim, até o festival de Bayreuth de 1882, quando elas acabaram vazando, provavelmente através de Wolzogen, o factótum de Wagner. As cartas estão até hoje armazenadas nos acervos de Bayreuth. As fofocas se espalharam, afirmando que Nietzsche “estava ficando cego por masturbação excessiva, que ele tinha o hábito de pegar prostitutas na Itália, que ele teve doença venérea quando era estudante [...]” (MAGEE, 2001, p. 338). Elas acabaram chegando aos seus ouvidos (provavelmente através da sua irmã ou de Lou Salomé) e a sua reação foi extrema – afinal, essa série de difamações e de invasões à sua privacidade era algo ainda mais sensível para a moralidade da época. Por causa disso, penso que não seja exagero afirmar que tal episódio biográfico explique, em grande parte, o ódio repentino que o filósofo sentiu por Wagner já no seu período mais tardio. Esse ódio foi, de fato, desproporcional a uma simples disparidade filosófica – ele poderia ter evoluído em uma verdadeira fatalidade⁵⁴: “Ela [a fofoca] abalou Nietzsche ao ponto do desequilíbrio; e, como já vimos, a documentação sugere que em seu estado enlouquecido ele começou a contemplar uma terrível injúria a Wagner como vingança – e que isso foi obviado pela morte de Wagner” (MAGEE, 2001, p. 339).

A conclusão de Magee sobre o desentendimento entre Nietzsche e Wagner leva em conta, justamente, os aspectos psicológicos que permearam essa relação⁵⁵. Para ele, a dependência do primeiro em relação ao segundo o levou a caminhos que não correspondiam à

⁵⁴ Numa carta a um amigo, nove dias depois da morte de Wagner, Nietzsche chegou a afirmar: “Mas algo como uma ofensa mortal veio entre nós; e algo terrível poderia ter acontecido se ele tivesse vivido por mais tempo” (Apud MAGEE, 2001, p. 336).

⁵⁵ Magee também nota uma espécie de rivalidade cultivada por Nietzsche em relação a Wagner, chegando a considerá-la como o estopim para o seu colapso mental: “Suspeito que, através do seu relacionamento, Wagner infligiu em Nietzsche não uma ferida que nunca sarou, mas duas. Devemos lembrar que Nietzsche, já no fim, clamava para si mesmo tal nível de importância histórica que no futuro todo o tempo seria dividido em referência a ele, e que isso iria trocar a divisão entre DC e DD – Dionísio iria suplantar o Crucificado. No entanto, em Wagner ele encontrou alguém cujo calibre ele sabia, em seu coração, que era maior. [...] Ele foi incapaz de lidar com isso, e para ele o problema foi resolvido apenas pela loucura” (MAGEE, 2001, p. 343).

sua verdadeira natureza. Isso o levou, por sua vez, a acumular ressentimento, e a sua libertação viria somente com a conquista da sua independência intelectual:

Após estudar a relação entre esses dois homens eu me encontro chegando às conclusões que quase todos os pesquisadores parecem chegar, a de que por um período de cerca de oito anos Nietzsche esteve em servidão a Wagner, e que durante esse tempo [...] ele acompanhou Wagner em caminhos que não correspondiam com o que, no fundo, eram os seus verdadeiros sentimentos; que isso envolvia repressão, e o levou a acumular ressentimentos poderosos que por um longo tempo não eram completamente conscientes; e que quando ele finalmente assegurou a sua independência esses ressentimentos vieram à tona, e acabaram no que se tornou as suas objeções sem reservas a Wagner; mas que a razão para o rompimento não era essa ou aquela objeção a Wagner ou às suas óperas [...], mas a inevitável necessidade de independência do próprio Nietzsche, tanto pessoal quanto intelectual [...] (MAGÉE, 2001, p. 334).

Finalmente, após levarmos em conta tanto os aspectos teóricos quanto os aspectos biográficos da relação entre Nietzsche e Wagner, podemos destacar os principais pontos que caracterizaram a sua aliança e o seu rompimento. Em relação à primeira, podemos identificar no seu âmago preocupações de natureza política. Entre elas está o desconforto com a modernidade, a qual é criticada pelos seus aspectos artísticos e culturais. Assim, para o filósofo e o compositor, a ópera representa uma síntese dos maiores defeitos dessa época, entre eles: a desconsideração da arte em prol do entretenimento, o desequilíbrio na atuação dramática das diferentes artes e a inaptidão do público em cultivar uma experiência estética. Ao lado desse desconforto está a expectativa de uma revolução artística, a qual se expressa correlatamente: em Wagner ela se manifesta, primeiro, na expectativa da obra de arte do futuro e, segundo, na própria edificação do teatro de Bayreuth; já em Nietzsche ela se manifesta na sua tese sobre o renascimento da tragédia, onde Wagner ocupa a posição central de dramaturgo ditirâmico.

Seguido aos paralelos políticos estão os paralelos teóricos. Entre eles, a ideiação da antiguidade grega ocupa uma posição central. Assim, tanto Nietzsche quanto Wagner viam no povo grego uma referência civilizatória essencial para a transformação do presente. Da mesma forma, ambos consideravam a tragédia ática como uma antítese da ópera. Esse pensamento os levou à formulação da obra de arte total, a qual também se expressa correlatamente: em Wagner ela ocorre, primeiro, com a teoria do drama, a qual idealiza um equilíbrio dramático entre todas as artes e, segundo, com a consideração de que Beethoven e Shakespeare representam as duas metades complementares do drama; já em Nietzsche ela ocorre com a sua interpretação da tragédia, onde ele identifica o apolíneo e o dionisíaco como os poderes que fundamentam a totalidade da própria natureza. Ao lado dessa consideração dos

gregos está a filosofia schopenhauriana, sobretudo a metafísica da música, a qual foi fundamental para a interpretação nietzschiana dos gregos e para a evolução artística de Wagner. Nesse sentido, a atuação do primeiro como filósofo e a do segundo como compositor permitiram a sustentação de uma aliança única, cujo objetivo final era a transformação cultural da modernidade.

Já em relação ao rompimento, penso que os maiores pontos de dissonância dizem respeito aos atritos das duas personalidades. Assim, conforme vimos em Magee, a influência de Wagner sobre Nietzsche se tornou cada vez mais opressora, transformando a aliança em uma espécie de servidão intelectual. Na medida em que o filósofo foi se distanciando, ele também foi se conscientizando das suas diferenças, até chegar ao ponto de elas se tornarem insustentáveis. Entre essas diferenças, podemos destacar as formas em que se deram os seus desconfortos com a modernidade. Enquanto Nietzsche reagia a esse desconforto com uma postura mais ativa, pretendendo iniciar uma transformação cultural em toda a Alemanha, Wagner já não mantinha mais essa expectativa – antes, a sua pretensão era somente a de restaurar a espiritualidade da arte, afastando-a das suas tendências ao entretenimento e transformando-a em um repositório da sabedoria religiosa. À vista disso, é importante considerarmos que Nietzsche pode ter interpretado Wagner à luz do seu período feuerbachiano, que foi quando ele realmente compartilhou as suas mesmas expectativas revolucionárias.

Por último, penso que a maior dissonância teórica entre Nietzsche e Wagner diz respeito às suas considerações sobre a música e o teatro. Conforme vimos, desde a sua juventude, Wagner sempre nutriu um interesse especial pelo teatro. Mesmo após a sua conversão à metafísica da música schopenhauriana, ele ainda sustentou a crença no teatro como a única arte capaz de reunir os efeitos mais distintos de todas as artes. Por outro lado, Nietzsche valorizava muito mais a música, e via com desconfiança a tentativa do teatro de subjugar-la. Essa dissonância se manteve oculta até a abertura do festival de Bayreuth, onde o filósofo percebeu, já nos ensaios, que o verdadeiro talento de Wagner era de fato a atuação, e que a sua tentativa de balancear as artes, entre elas a música, estava destinada ao fracasso. A partir de então, não havia mais retorno – o rompimento veio rapidamente, levando consigo uma das amizades mais notáveis da história moderna.

5 – CONCLUSÃO

Acompanhamos, ao longo da dissertação, como as posições individuais de Wagner e do jovem Nietzsche coincidiram em diversos pontos, formando a base de uma aliança que tinha em vista a transformação cultural da modernidade. Ao mesmo tempo, também acompanhamos como uma série de discrepâncias entre eles, conscientemente ou não, acabaram se tornando cada vez mais contraditórias, chegando ao ponto de leva-los ao rompimento. Assim sendo, pretendo relembrar como as nossas discussões contribuíram para a proposta central da pesquisa.

No primeiro capítulo, *Wagner e a filosofia*, acompanhamos toda a trajetória filosófica do compositor, discutindo textos que até então não receberam uma atenção significativa por parte da filosofia, especialmente no Brasil. Assim, após chamar atenção para a interdependência entre biografia, arte e filosofia na vida de Wagner, discutimos a evolução do seu pensamento a partir de dois períodos: o período feuerbachiano e o período schopenhauriano. No primeiro, as preocupações de Wagner eram essencialmente políticas, indo da crítica à modernidade à formulação de uma revolução artística. Destarte, em *Arte e revolução*, encontramos os seus principais ataques à cultura moderna, assim como a elaboração dos seus ideais helênicos. Já em *A obra de arte do futuro* encontramos uma maior articulação filosófica, especialmente na discussão da teoria do drama, a qual ocupou todos os esforços do compositor. Já no segundo período, acompanhamos a virada metafísica de Wagner. A partir desta, ocorre uma sublevação dos seus antigos ideais (de modo similar à “virada fisiológica” na filosofia nietzschiana) – as preocupações políticas dão lugar a um desconforto passivo, e a teoria do drama dá lugar à metafísica da música.

Se no primeiro capítulo discutimos as posições individuais de Wagner, no segundo, *O jovem Nietzsche e O nascimento da tragédia*, foi a vez de discutirmos as posições individuais do filósofo. Assim, em *O nascimento da tragédia*, encontramos uma confluência das influências de Schopenhauer e Wagner. Na base da sua filosofia está a metafísica de artista, caracterizada pela dialética dos poderes apolíneo e dionisíaco ante o abismo ontológico do Uno-primordial. A partir dessa dialética, Nietzsche elabora a sua própria interpretação da época trágica dos gregos, considerando-a como um apogeu artístico e cultural de toda a história humana. Em oposição aos gregos está a era moderna, considerada como uma consequência da tendência anti-dionisíaca de Sócrates. É nesse ponto que Nietzsche adota uma

estratégia similar à de Wagner: após fundamentar a sua crítica da modernidade, ele defende a tese do renascimento da tragédia, onde o compositor ocuparia a posição central de revolucionário cultural. Ora, devido à idiosincrasia da filosofia nietzschiana, acompanhamos também como a publicação de NT acarretou consigo uma polêmica envolvendo a comunidade filológica. Levando em conta o desenvolvimento dessa polêmica, assim como a participação de Wagner, penso que devemos considerá-la como um momento sintomático na vida de Nietzsche, o qual renegou a filologia como uma disciplina contaminada pelo otimismo socrático, preferindo assumir a posição libertadora de filósofo ao lado dos projetos wagnerianos.

Finalmente, no terceiro capítulo, *Nietzsche e Wagner em Bayreuth*, acompanhamos como a abertura da *Bayreuth Festspielhaus* marcou o ato final da aliança entre Nietzsche e Wagner. Antes mesmo desse evento, o filósofo publica *Wagner em Bayreuth*, um ensaio que revelaria a sua disposição ambígua em relação ao compositor. Assim, ao mesmo tempo em que ele eleva Wagner à posição suprema de dramaturgo ditirâmico, ele também chama a atenção para uma instabilidade constante em seu espírito que poderia levá-lo ao fracasso. Ora, já nos bastidores da abertura do festival de Bayreuth, os piores temores de Nietzsche são comprovados, levando-o à frustração. As contradições entre ele e Wagner ficam evidentes, impossibilitando a continuação da aliança.

Em conclusão, a partir das discussões acima, alcançamos a proposta central da pesquisa: compreender os fundamentos filosóficos da aliança entre Nietzsche e Wagner, assim como as discrepâncias teóricas que os levaram ao rompimento. Para isso foi necessário discutirmos essa aliança em todos os seus aspectos, sejam eles teóricos, artísticos ou biográficos. Somente assim entendemos como uma amizade histórica, entre dois titãs da cultura alemã, marcou e representou toda uma época com críticas que ainda ressoam em nosso tempo.

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURNETT, Henry. *O Beethoven-Schrift: Richard Wagner teórico*. In: *Trans/Form/Ação* (São Paulo), v. 32, n. 1 (2009), p. 159-173.
- DIAS, Rosa Maria. *Amizade estelar – Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Editora Imago, 2009.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.
- HARTMANN, Anna. *Nietzsche e Wagner - arte e renovação da cultura*. In: *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 9, n. 2 (2011), p. 101-116.
- JAIR, Antunes. *Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico*. In: *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, v. 1, n. 2 (2008), p. 53-70.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. 2003. 211 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universal Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e o Renascimento do Trágico*. In: *Kriterion* (Belo Horizonte), n. 112 (2005), p. 174-182.
- MAGEE, Bryan. *Wagner and Philosophy*. Penguin Books, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Schopenhauer como educador*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Selected letters of Friedrich Nietzsche*. Hackett Publishing Company, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *The case of Wagner, Nietzsche contra Wagner and selected aphorisms*. Edimburgo e Londres: T.N. Foulis, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

- OLIVEIRA, Sidnei. *Schopenhauer, Wagner e Nietzsche; a música em diferentes graus filosóficos*. In: Revista Lampejo, n. 9 (2016), p. 135-150.
- PEREIRA, Natália de Andrade. *Richard Wagner: a esperança no ressurgimento da cultura alemã*. In: Multi-Science Journal, v. 1, n. 2 (2015), p. 13-25.
- SOCHODOLAK, Hélio. *O jovem Nietzsche leitor de Wagner*. In: História (São Paulo), v. 30, n. 2 (2011), p. 4-28.
- VIEIRA, V. M. Nietzsche e a estética metafísica. In: *Entre a razão e a sensibilidade: a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supra-sensível*. 2003. 222 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universal Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, p. 75-143.
- WAGNER, Cosima. *Cosima Wagner's Diaries*, v. 1. Nova York e Londres: R. Piper & Co., 1978.
- WAGNER, Richard. Art and Revolution. In: *Richard Wagner's Prose Works*, v. 1. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1892a, p. 21-68.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- WAGNER, Richard. The Artwork of the Future. In: *Richard Wagner's Prose Works*, v. 1. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1892b, p. 69-214.