

NIETZSCHE E O GESAMTKUNSTWERK WAGNERIANO

Fabiano de Lemos Britto
PUC-Rio/ PNPd/ PRONEX

ANALYTICA

volume 14
número 1
2010

Uma das imagens mais conhecidas entre as inventadas por Nietzsche em seu *Ecce Homo* volta-se, retrospectivamente, ao instante em que sua trajetória e a de Richard Wagner parecem se cruzar uma última vez para depois se afastar. Trata-se da ocasião em que *Humano, demasiado humano* tendo sido concluído, dois exemplares são enviados a Wagner e sua companheira Cosima em Bayreuth. Sublinhando os tons míticos deste acontecimento, Nietzsche nos conta que por um “milagre”, ao mesmo tempo, de Bayreuth lhe era enviado um exemplar do *Parsifal*: “Este cruzamento dos dois livros me pareceu como se tivesse ouvido um som nefasto. Não souo como se duas espadas se cruzassem?”¹ Esta evidente mitificação, contudo, não estaria investida apenas nesta espécie de apocalipse desta relação, mas já se encontrava em sua gênese. A carta que Nietzsche envia a seu amigo Erwin Rhode poucos dias após o primeiro contato pessoal com Wagner, ainda em novembro de 1868, é, neste sentido, exemplar. Todos os detalhes desta “maravilhosa fábula [wundersame Mär]”² são cuidadosamente elaborados sob a forma de uma “comédia [Komödie]” em três atos, sendo que o encontro com o compositor em Leipzig, na residência

1 NIETZSCHE, F., *Kritische Studienausgabe* (doravante citada como *KSA*, seguida do número do volume e da página), vol. VI, p. 327.

2 NIETZSCHE, F., *Sämtliche Briefe – Studienausgabe* (doravante citada como *KSB*, seguida do número do volume e da página), vol. II, p. 340.

do professor orientalista Hermann Brockhaus – caracterizado ao final da carta como “idílico”³ – ocupa o último e paroxístico ato do enredo nietzscheano. Ainda fora de si – ou “ainda fora dos velhos trilhos”, como afirma a Rhode⁴ – a narrativa é trespassada por uma construção messiânica no interior da qual a figura de Richard Wagner, por uma série extensa e difícil de interpretações enviesadas e manipulações equívocas, surge como síntese de uma visão de mundo, de uma *Weltanschauung* com a qual a filosofia da cultura do jovem Nietzsche pretende se comprometer.⁵

A leitura paralela da correspondência trocada entre os dois e das obras escritas por ambos entre os anos em que estiveram mais próximos – entre 1869 e 1876 – nos permite afirmar que essa apropriação equívoca se operou nas duas vias: Nietzsche viu em Wagner o messias da cultura e esboçou uma espécie de metafísica helenizante – romântica – na qual procurou encaixar, ignorando muitas incompatibilidades, as premissas axiomáticas da estética de Wagner. Este, por sua vez, manteve-se frequentemente reticente em relação às posições filosóficas mais heterodoxas do jovem professor de filologia da Universidade de Basileia⁶ justamente porque parecia enxergar nele um elo com o círculo dos eruditos universitários capaz de investí-lo com a legitimidade intelectual que ele sempre desejou. Os equívocos desta relação, portanto, são tão numerosos e tão imbricados que a própria ideia de amizade, usada insistentemente pelos interesses da irmã de Nietzsche ao editar sua correspondência⁷ parece inadequada aqui. Isso não quer dizer que a relação entre ambos e a maneira como eles pretenderam se representar como grandes amigos não tem importância. Antes, se um só pôde enxergar o outro através do filtro de seus interesses ideológicos e intelectuais particulares, os equívocos assumem, então, uma dimensão positiva. No caso da filosofia do jovem Nietzsche, isto se mostra em vários ní-

3 KSB II, 342.

4 KSB II, 340.

5 Recentemente, analisei as características gerais deste messianismo em torno da figura de Wagner em meu artigo “Nietzsche e a construção messiânica do wagnerianismo” (In: *TRANS/FORM/AÇÃO*, vol. 33, n.2, pp. 113-128).

6 Wagner caracterizou, por exemplo, como uma grande “audácia” as posições sustentadas por Nietzsche em sua conferência *Sócrates e a tragédia* e o aconselha a tratar delas apenas quando puderem ser desenvolvidas mais longamente (Cf. a carta de Wagner a Nietzsche de 4 de fevereiro de 1870, em JERGER, W. (ed.), *Wagner-Nietzsches Briefwechsel*, p. 26).

7 É em 1921 que aparece seu *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*.

veis – tanto na emulação da retórica polemista de Wagner, quanto na tradução dos conceitos da estética wagneriana no interior de seu diagnóstico de crise da cultura germânica. Um dos exemplos mais recorrentes deste último caso é, justamente, o uso da ideia de *obra de arte total*, de *Gesamtkunstwerk* e dos elementos conceituais e axiomáticos que dela se avizinham.

1. O conceito wagneriano de Gesamtkunstwerk.

Como boa parte dos termos elaborados na estética de Wagner, este também havia surgido muito cedo em sua carreira como escritor teórico, e ganhou, ao longo dos anos, uma certa autonomia, tanto entre seus defensores como entre seus inimigos, assumindo um significado que freqüentemente não havia sido pensado pelo seu autor inicialmente. Na verdade, tal como ficou conhecida, a expressão foi muito pouco usada por Wagner – que procurou se afastar dela desde *Beethoven* – aparecendo literalmente apenas algumas vezes, muito mais em sua correspondência pessoal que em seus escritos teóricos. Mesmo hoje em dia, o *Gesamtkunstwerk* representa o mais citado dos jargões quando se trata de fazer referência à grandiosidade pretendida pela música de Wagner. Contudo, o termo tem, em sua origem, uma ligação profunda com o projeto de reforma estética da Alemanha, que textos como *Die Kunst und die Revolution* já erguiam com o devido tom de urgência, e é esse tom que permanecerá, associado à idéia de integralidade e totalidade, mesmo após o afastamento do conceito. É em *Die Kunst und die Revolution*, aliás, que a idéia de obra de arte total ou integral surge, apesar do mesmo não ocorrer com a expressão *Gesamtkunstwerk* ou *Gesamt-Kunst*: Wagner fala aí da verdadeira arte como uma “arte indivisível [untheilbare]”.⁸ A integração de todas as artes é proposta como o resgate de uma unidade que os modernos perderam ao adotar as prerrogativas utilitaristas e segmentárias da crescente indústria alemã: quanto à modernidade, portanto, “sua essência verdadeira é a Indústria [Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie], seu fim moral [moralischer Zweck], ganhar dinheiro, seu propósito estético [ihr ästhetisches Vorgeben], o divertimento dos entediados”.⁹ Quando Wagner escreve essas linhas, em 1849, a indústria alemã começa a avançar em seu primeiro grande impulso de desenvolvimento, resultando em um interesse geral – da classe média emergente e

8 WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (doravante citada como *SSuD*, seguida do número do volume e da página), vol. 3, p. 28.

9 *SSuD* 3, 19.

do Estado – pelo investimento em áreas de conhecimento técnico, em detrimento das ciências hoje conhecidas como humanas, incluindo aí as belas-artes. O texto de Wagner pode ser lido, assim, como expressão das primeiras manifestações contra um quadro social que retirava do intelectual e do artista seus privilégios. Esse quadro social se instalará cada vez mais aceleradamente nos primeiros anos da década de 1870, quando o problema da recente conquista da unidade nacional será colocado em termos de uma indústria nacional efetivamente representativa frente à do resto economicamente importante da Europa, que havia antecipado essa industrialização. Quando Nietzsche faz, em 1872, suas conferências sobre a educação intituladas *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*, está atualizando a herança de um diagnóstico levado a cabo, inicialmente, pela geração de Wagner, refletida nos últimos escritos de Schopenhauer, especialmente em *Sobre a filosofia universitária*, publicado em seus *Parerga und Paralipomena*, em 1851. O conceito de *Gesamtkunstwerk* está, desse modo, diretamente condicionado pela perspectiva social em que se inscreve.

A reunião de todas as artes em uma forma superior de experiência artística pretende administrar dois antídotos contra o veneno da industrialização. Contra o utilitarismo e a predominância dos interesses financeiros – portanto, contra a *barbárie* – Wagner opunha a nobreza da verdadeira cultura, capaz de formar os homens como um todo e de libertá-los da escravidão imposta pelo culto moderno da “opulência e extravagância”, que entende como herói o homem voltado para o dinheiro, o “herói da Bolsa”.¹⁰ Contra a segmentarização dos saberes imposta pelo avanço tecnológico, a experiência da arte total, integral, devolve ao homem sua unidade perdida, restitui-lhe sua destinação mais essencial.

Esses dois grandes temas, liberdade e destinação, percorrem toda a base argumentativa das conferências de 1872. De maneira mais irônica, Nietzsche compartilha com Wagner o desprezo pela escravidão da indústria e do comércio. Já na primeira conferência, contrapõe sua época atual, que se “se livra de tudo que é inútil [Unnützen]”, ao tempo ideal de sua formação pessoal, em que se orgulhava de estar sem ocupações práticas: “Não queríamos significar nada, nada representar [vertreten], nada almejar, queríamos ser sem futuro, nada além de boas-vidas [Nichtsnutzen] estirados confortavelmente no leito do presente”.¹¹ Um pouco mais adiante, na

10 *SSuD* 3, 26.

11 *KSA* I, 664

terceira conferência, aponta-se para o modo como a crescente onda de especialização resultou numa espécie de superpopulação de mestres, de grandes especialistas solicitados para “as grandes massas”.¹² Mas a *massa* é o fim da aristocracia, e, portanto, o fim da *Bildung* verdadeira, fundamentalmente aristocrática. O povo é o conglomerado de interesses individuais, de vontades – para utilizarmos o vocabulário de Schopenhauer, que também alimenta a crítica de Nietzsche – que em nada pode formar um *todo*. Eis a importância da idéia de uma experiência integral, que a estética wagneriana anunciava e que os anos da Basileia pretendem estender ao conceito de *Bildung*. É verdade que, ao longo de todo seu texto, Nietzsche lança mão de uma nomenclatura que parece retirada diretamente de Wagner: escravidão, integralidade, indústria, modismo, miséria do presente, esperança no futuro – uma a uma, essas expressões entram em cena para constituir os limites nos quais o projeto de reforma pedagógica – ou ao menos o diagnóstico de sua urgência – é desenvolvido. O fato é que Nietzsche talvez não tenha empreendido exatamente uma *cópia* das prerrogativas do projeto de reforma de Wagner, mas sua *tradução* tornou-se quase inevitável pela permanência dos mesmos limites – um pouco mais estreitos – infligidos à cultura alemã.

Isso se confirma pelo fato de que a crítica de *Die Kunst und die Revolution*, de Wagner, possui, ela mesma, um longo histórico precedente. A idéia de integralidade, veiculada aí pelo conceito de arte indivisa e atualizada nas propostas pedagógicas de Nietzsche conduzem retrospectivamente à sua forte origem romântica, e, ainda um pouco antes, a Schiller. Mesmo que essa não seja a presença mais solicitada pela estética de Wagner, ela demarca as fronteiras mais remotas de uma concepção sobre arte e integralidade que teve um amplo desenvolvimento posterior na Alemanha, chegando, inclusive, até Nietzsche – e ultrapassando-o.

Em *A educação estética do homem*, de 1795, Schiller promoveu uma espécie de deslocamento estético da tarefa que Kant havia formulado para a *Aufklärung*: a educação estética não ergue o homem à sua maioridade senão como um resgate de sua íntima unidade:

“Todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, segundo a disposição e a destinação, um homem ideal puro, e a grande tarefa de sua existência [die große Aufgabe seines Daseins] é concordar com sua unidade imutável, em todas as suas modificações”.¹³

12 KSA I, 697.

13 SCHILLER, F., “Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen” in *Sämtliche*

Mais uma vez, é a tarefa da modernidade, enquanto tal, que se coloca em questão; e aqui Schiller a articula com a necessária recuperação de uma unidade perdida pela segmentação de sua cultura e pelo individualismo dos interesses particulares. É em nome do todo, de uma unidade ideal que faz de cada um sua espécie e que faz de todas as instâncias da sociedade – estado, Igreja, leis, costumes – uma única experiência coletiva, que uma cultura verdadeira se faz ouvir. Os modernos, fragmentados pela razão barbarizante, desencarnada – e mais tarde toda uma geração diria: pela técnica utilitarista – perderam sua própria destinação:

“Esse dilaceramento [Zerrüttung] que arte e erudição introduziram no homem interno, o novo espírito do governo aperfeiçoou e generalizou.(...) Eternamente acorrentado a somente um pequeno fragmento individual do todo [ein einzelnes kleines Bruckstück des Ganzen], o homem se constrói apenas como um fragmento, eternamente apenas com o ruído monótono das rodas que ele aciona em seus ouvidos, nunca desenvolve a harmonia de seu ser e no lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se apenas uma cópia [Abdruck] de seu negócio, de sua ciência”.¹⁴

É claro que Schiller não poderia estar tão preocupado quanto Wagner com o avanço da indústria – seu objetivo declarado era confrontar uma leitura barbarizante de Kant – que reservaria pouco espaço para as belas-artes – com o estabelecimento da estética como disciplina autônoma entre as ciências. Desde muito cedo, Nietzsche se mostrou especialmente sensível a esse problema, sobretudo no contexto de sua tentativa de erguer a estética a uma espécie de *metodologia* filológica, particularmente, e científica, em geral. A segunda *Extemporânea*, de 1874, insiste longamente na idéia de que a ciência de então, ao romper a unidade entre natureza interior e exterior, acabou por aprofundar “o abismo alarmante entre conteúdo e forma [Inhalt und Form]”.¹⁵ Seja como for, essa concepção será singularmente importante no contexto em

Werke, Bd. 5, p. 577 (quarta carta).

14 SCHILLER, F., “Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen” in *Sämtliche Werke*, Bd. 5, pp. 583-584 (sexta carta).

15 KSA I, 274. Um pouco antes, na mesma passagem, Nietzsche denuncia “a mais específica característica do homem moderno: a notável contradição de um interior a que não corresponde nenhum exterior, e de um exterior a que não corresponde nenhum interior; uma contradição que os povos antigos não conhecem” (KSA I, 272).

que chega a Wagner, ainda que mais através do romantismo que de Schiller mesmo.¹⁶ Com a grande diferença de que, para este último, uma reconstrução da unidade seria a gigantesca tarefa legada ao século vindouro.¹⁷ Wagner, porta-voz do futuro, viu em si mesmo as forças para empreendê-la imediatamente.

A educação estética de *Die Kunst und die Revolution* e de todos os escritos programáticos wagnerianos é de ordem muito distinta daquela de Schiller: ela é mais específica, e, ao mesmo tempo, mais ampla. Mais específica porque se conecta a um projeto real de reforma, com todas as diretrizes exigidas por ele sendo discutidas e tratadas como questões prementes: a revolução não pode esperar mais um século, tanto quanto Bayreuth será um projeto há muito aguardado. Por outro lado, ela é mais ampla porque atua em todos os níveis da apreciação estética – não apenas no público espectador, mas no autor, e, essencialmente, na obra. Por mais que os textos de Schiller tenham se dedicado a discutir o belo, o trágico, a arte em geral, o artista, os gregos e os modernos, e, enfim, a humanidade, não há neles uma problematização teórica que justifique a educação do artista ou a reestruturação da obra de arte – exceto se entendermos, o que é uma leitura um tanto fora da letra desses textos, que o conceito de humanidade responde a todas essas dimensões.¹⁸

16 A principal referência de Wagner a Schiller em seus escritos teóricos encontra-se em *Oper und Drama*, de 1852, onde o teatro de Schiller é comparado ao de Shakespeare, especificamente quanto ao modo que cada um deles faz uso da forma histórica, e onde se conclui que as peças de Schiller, como peças modernas, se renderam à tentativa de adaptar poeticamente um conteúdo histórico, acabando por mutilar sua exatidão. Somente Shakespeare, nesse sentido, havia sido capaz de conciliar as duas coisas e apresentá-las em sua unidade (cf. *SsuD3*, 23 e ss.). Essa posição vai ao encontro da crítica muito geral presente em algumas breves passagens de outros textos wagnerianos, em que Schiller, normalmente associado a Goethe, é apresentado, um tanto pejorativamente, como *idealista*.

17 Cf. SCHILLER, F., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, p. 589-590: “O caráter da época deve, portanto, primeiro se erguer de sua profunda degradação, furtar-se à cega violência da natureza, e, então, regressar à sua simplicidade, verdade e plenitude [Einfalt, Wahrheit und Fülle]; uma tarefa para mais de *um* século [eine Aufgabe für mehr als *ein* Jahrhundert]”.

18 Talvez, nesse sentido, uma exceção seja o conjunto de passagens de *Poesia ingênua e sentimental* (1795) em que Schiller trata do enobrecimento, *Veredlung*, ou do aperfeiçoamento da disposição da liberdade no artista (cf. SCHILLER, *Sammtliche Werke*, Bd. 5, p. 767). De todo modo, o viés desse processo se aproxima do tratamento psicológico dado por Kant em sua *Antropologia* ao problema do aperfeiçoamento das disposições humanas e, por isso, é devedor do cosmopolitismo e não do individualismo romântico que chegou até Nietzsche.

De todo modo, a abrangência que a idéia de *Gesamtkunstwerk* sustenta foi a via de acesso da leitura de Nietzsche, que quis fazer da integralidade um mote para a nova *Bildung*. George Steiner apontou muito precisamente essa característica: Wagner “não somente iniciou a criação de uma nova forma de arte, mas também de uma nova audiência. Bayreuth representa bem mais que o projeto técnico de um palco inovador e de um espaço acústico. Ele almeja revolucionar o caráter do público, e, por inferência, da sociedade”.¹⁹ Poderíamos acrescentar aí, sem dúvida, a reconstrução do significado do artista. Encontramos, assim, um esquema geral em que a idéia de totalidade afeta três diferentes níveis: o autor, a obra e o público. Nietzsche tentou manter esse mesmo esquema, apenas alargando-o, em sua filosofia da cultura – e isso não sem resultar em sutis, mas profundas transformações.

Wagner constrói sua metafísica do gênio em torno da figura do artista do futuro, notadamente em seu ensaio *Eine Mittheilung an meine Freunde* [Uma comunicação para meus amigos], publicado em 1851, onde aprofunda as considerações que *Oper und Drama*, escrito mais ou menos no mesmo período, procurava compor.²⁰ A idéia de unidade aqui é veiculada por um alargamento considerável das dimensões que caracterizam a genialidade artística, tal como, desde o classicismo de Goethe, elas haviam sido representadas – e especialmente se tomarmos como parâmetro o modo pelo qual Kant as definiu e as limitou. O parágrafo 46 da terceira *Crítica* propõe essa definição de modo bastante conciso: “Gênio é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”.²¹ Ao mesmo tempo, Kant é muito cauteloso em delimitar o campo de atuação do gênio: uma vez que as regras que ele encontra em seu trabalho não podem ser “captadas em uma fórmula”²² – já que nem o belo, nem o sublime são conceitos objetivamente determinados – seu talento está limitado ao domínio da estética – “é um talento para a arte, não para a ciência”.²³

19 STEINER, G., *A morte da tragédia*, p.164.

20 *Oper und Drama* se detém mais em descrever, através de uma reconstituição da história da música européia, as condições de emergência da unidade fundamental na arte a partir da reconciliação dialética entre a dimensão poética do texto dramático e a orquestração. Pouco espaço, portanto, é reservado à metafísica do artista, embora esta lhe seja essencial. Por esses motivos, *Eine Mittheilung an meine Freunde* pode ser lido como uma espécie de complemento de *Oper und Drama*.

21 KANT, I., *Kritik der Urtheilskraft*, B 181.

22 *Idem*, B 185.

23 *Idem*, B 199.

Mas a estética wagneriana só é possível como reconfiguração de todas as esferas de saber da humanidade; ela só pode vir a se realizar no momento em que realiza também a profunda transformação do estado moderno do *humano* e recupera sua essência indivisa. Essa essência permanece intocada, mesmo que subrepticiamente, na figura do gênio – e justamente na medida em que este é um *artista do futuro*. Como Kant, Wagner enraíza a especificidade do artista genial na natureza, e rechaça qualquer hipótese que queira enxergar nele a presença de um dom ou de uma habilidade [Befähigung] especial,²⁴ como um poder oculto qualquer. Também bastante de acordo com o método crítico kantiano, sua metafísica do gênio pretende deduzir a singularidade do artista do futuro da disposição geral de suas faculdades do espírito. Para Wagner, a característica predominante no gênio é sua “força da faculdade da receptividade [Kraft des Empfängnisvermögens]”,²⁵ em outras palavras, sua capacidade de conceber as diferentes impressões fornecidas pela vida, transformando, artisticamente, a própria vida. E é nesse ponto exatamente que se opera aquilo que antes chamamos de *alargamento* e sua insondável distância em relação a Kant: é que para Wagner não interessa tanto determinar *quais* faculdades entram em jogo na disposição genial, mas *com que intensidade* elas passam a funcionar aí. Não se trata de uma arquitetônica que garante o privilégio de um setor do espírito humano, sem contudo expandi-lo, como postulava a terceira *Crítica*, mas de uma *dinâmica* que envolve a unidade originária desse mesmo espírito, sempre através da força que o atravessa e que reúne todos os campos do saber. Há um *excesso* de força no gênio, um excesso de *vida* que o transforma no representante do estado otimizado da natureza humana. Nesse sentido, sua natureza é dialética: ele administra em si mesmo as forças que o ultrapassam: “força da vida [Lebenskraft], força da aquisição do que é afim e do que é necessário”.²⁶ Todo o vocabulário engendrado por Wagner nessas passagens sublinha as dimensões de universalidade e integralidade que o conceito de *Gesamtkunstwerk* reunia objetivamente. Isso garante conseqüências importantes, sobretudo no que diz respeito à passagem do individualismo ao modelo de sociabilidade que tornou interpenetráveis as esferas do público e do privado, do *eu* e do *nós*, aquele dos gregos e do futuro. O gênio é o *si mesmo* e o *todos nós*: e só é o primeiro na medida em que é o segundo. É nesse

24 Cf. *SSuD* 4, 248.

25 *SSuD* 4, 246.

26 *SSuD* 4, 249.

sentido que se fala aqui de um “humano universal [Universal-Menschlichen]”,²⁷ ou ainda de uma força “comunista [kommunistische]”.²⁸

Mas ao mesmo tempo em que representa a humanidade como um todo, o genial artista do futuro apresenta *a si mesmo* integralmente. A dinâmica otimizada de suas faculdades mentais coloca-o no topo da escala de graus da natureza *em todos os seus aspectos*: o artista do futuro, sendo o homem do futuro, deve ser amado em todas as suas manifestações – sua arte é a *sua vida*. A unidade originária que ele guarda em si não apenas reúne as esferas do conhecimento ou as do espaço público. A força “comunista” que dele se desprende é também a força, antes, de sua personalidade: o artista não se anula em nome do todo, ele se expande na direção dele. Sua mensagem se dirige, então, somente aos homens capazes de ouvi-la, aos homens que o amam como um todo; e Wagner, queira ou não, está aqui muito próximo do culto da personalidade que teria um destino sombrio entre os ideólogos do nazismo. Como não ouvir as futuras reverberações desse destino na passagem que abre *Eine Mittheilung an meine Freunde?* –

“Propus dirigir esses esclarecimentos nessa mensagem a meus amigos porque somente posso esperar ser compreendido por aqueles que têm a tendência e a necessidade de me compreender, e somente esses, então, podem ser meus amigos.

Portanto, não posso considerar aqueles que pretendem me amar como artista, enquanto falham em me depositar sua simpatia enquanto homem. A segregação entre o artista e o homem é tão insensata quanto a separação [Scheidung] entre a alma e o corpo, e está provado que nunca um artista foi amado e nunca sua arte pôde tornar-se compreendida [begriffen] sem que – mesmo inconscientemente ou involuntariamente – tenha sido amado como homem, e sua arte tenha sido compreendida tanto quanto sua vida”.²⁹

27 SsuD 4, 237.. Em uma passagem de sua segunda *Extemporânea*, Nietzsche acusa “o homem universal [Universal-Menschen]’ de ser a máscara ou o disfarce tímido que, na cultura alemã de sua época substituíu a força da personalidade e revelava a desonestidade e a fraqueza dos intelectuais alemães – cf. KSA I, 281.

28 SsuD 4, 248.

29 SsuD 4, 230-231.

O “humano universal” do gênio não é um de seus gestos, isolado, por brilhante que seja; é seu rosto mesmo: aquilo sob o que se encontram todos os seus possíveis gestos, reais ou virtuais. Em suma, a identidade do gênio é a completa coincidência de sua personalidade com o universal.

Embora Wagner avise que não pretende criar para si mesmo a “glória do gênio”,³⁰ é sua própria vida que ele oferece como ilustração do modo como este trabalha. Sua comunicação para os amigos comporta, portanto, uma retrospectiva breve de sua história pessoal. Essa reconstituição é a contrapartida pessoal em que se apóia a legitimidade de seu projeto de reforma: ela como que corrige a linha sinuosa e artificial denunciada pela genealogia dos erros da arte moderna, estruturada em *Oper und Drama*. Aqui, o gênio assume o comando de seu destino – e aí está sua maior arte. A narrativa de suas memórias nos mostra como a tendência primitiva de sua personalidade pôde se desenvolver subterraneamente, apesar dos interesses externos – políticos, financeiros;³¹ como esse “impulso comunicativo artístico [künstlerischer Mittheilungstrieb]”³² sempre acabara por transformar sua vida em uma experiência artística. Há traços indiscutíveis da tão alardeada megalomania de Wagner presentes nessas passagens, mas o mais importante é que este foi justamente o modo pelo qual elas vincularam a grandiosidade do projeto de recuperação da unidade originária do homem e o personalismo, que garantiu todas as suas dimensões, que sustentou sua metafísica do gênio e sua proposta estética em geral, não nos importando aqui se sua origem é de ordem psicológica ou não. É difícil, se não impossível, demarcar até que ponto essas duas instâncias – suas idiossincrasias e suas formulações teóricas – estavam implicadas mutuamente. E essa indiscernibilidade foi responsável, em grande parte, pela insistência com que Nietzsche se mostrou favorável à figura de Wagner. Especialmente se levarmos em conta o fato de que, no começo da década de 1870, a identidade universal do gênio é atualizada pelos problemas imediatos de ordem social: o rosto do artista do futuro, no presente, é menos o da humanidade inteira que o da Alemanha unificada.

30 *SsuD* 4, 248.

31 *SsuD* 4, 251 e ss.

32 *SsuD* 4, 253. Wagner narra o caso de uma experiência romântica de sua juventude cujo resultado lógico, diante desse instinto ou dessa pulsão, só poderia ser uma obra arte: a ópera *Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo*, encenada pela primeira vez em 1836.

2. O conceito nietzscheano de unidade da obra de arte.

A forma com que Nietzsche se apropriou da idéia de gênio foi mais cautelosa que a de Wagner, muito embora este tenha sido a sua representação mais perfeita. Ao mesmo tempo, ela constituiu um dos fios condutores de sua primeira filosofia da cultura. Por mais que seu projeto de reforma da *Bildung* tenha se alimentado da abrangência que a idéia de unidade inerente ao gênio – como figura real – trazia consigo, essa integralidade foi construída por Nietzsche segundo um outro equilíbrio, que pretendeu substituir, em alguma medida, o artista pelo filósofo. Isso não significou, é claro, relegar Wagner a um segundo plano – mais radical que esse gesto, a mudança implicou a *transformação do artista em filósofo*; o que também pode ser dito de forma mais maliciosa: a sobreposição entre Wagner e Schopenhauer. O modo como a terceira *Extemporânea*, dedicada a este último, encontra como contraponto inevitável o nome do primeiro – e, como na quarta, dedicada a Wagner, a situação se inverte – já aponta para essa direção.

Nietzsche, obviamente, não poderá operar essa transformação e essa sobreposição sem levantar o problema da tradutibilidade, e nesse caso, essa questão surge explicitamente. No projeto de prefácio a *Sócrates e a tragédia grega*, citado anteriormente, a tarefa do cientista – como filólogo ou como filósofo – é precisamente a de “traduzir em conceitos [in Begriffe zu übertragen]”³³ o que ele e o compositor compartilham em sentimento. E, mais adiante, no mesmo texto, a pergunta retorna, dirigindo-se a Wagner, mas também àquele que a faz: “Meu nobre amigo, se eu consegui até aqui me expressar em seu sentido?”³⁴ Questão que deverá perseguir durante todo o período da amizade entre os dois. Wagner é para Nietzsche, no momento em que *O nascimento da tragédia* é redigido, um “sublime precursor”,³⁵ mas o que o professor faz ao tomar das mãos do artista as rédeas do problema, substituindo-o no combate, vai além da mera continuidade. Ao entrar em luta, é a sua hermenêutica que Nietzsche deverá fazer valer, e não a de Wagner.

33 KSA VII, 351.

34 KSA VII, 353-354.

35 KSA I, 24. A expressão utilizada por Nietzsche é “erhabenen Vorkämpfer”, em que o substantivo pode traduzir também “iniciador”, “predecessor”, “pioneiro”. O que não se deve perder de vista é sua raiz, *kämpfer*, *combatente*, representando a idéia geral de um lutador que antecede outro.

Em grande parte das passagens em que o filólogo apresenta o compositor como mestre da humanidade, isso se dá como a transposição teórica de sua obra artística: tradução em conceitos, insistirá. Nietzsche não considerou que Wagner não compreendesse os fundamentos de sua própria obra, mas que era sua tarefa fazê-lo, da melhor forma, diante de um público de eruditos. Afinal, não era essa sua função como *Professor*, como *Lehrer*? Não havia sido essa a intenção do livro sobre a tragédia, confessada quando fora escrito, e mesmo muito depois? A princípio, Wagner pode ter apreciado a possibilidade de ter um jovem e reconhecido professor de filologia como divulgador de suas idéias, mas no momento em que as distâncias da tradução passaram a se revelar, suas reticências não pararam, proporcionalmente, de crescer. As críticas de Wagner sobre o desrespeito de Nietzsche com os antigos são um grande índice desse descontentamento. Enquanto filólogo e professor, Nietzsche poderia servir à causa wagneriana sem grandes riscos, mas ao entrar no terreno da filosofia, esses riscos aumentaram. À parte toda a defesa pública que Wagner pôde empreender a favor de Nietzsche, é notável que suas censuras tenham se voltado sempre contra o filósofo e seus incentivos, na direção do erudito. Talvez tenha percebido que não poderia representar aquilo que o primeiro queria fazer dele.

Mas o gênio para Nietzsche só é artista na medida em que é filósofo. Não o filósofo como *autor de livros* – integrante de uma das “castas de eruditos [gelehrten Kasten]”³⁶ – mas como *exemplo vivo*. Se pensarmos no modo como Nietzsche descreve as condições de sua admiração por Schopenhauer, fica clara a tentativa de sua transposição para a figura tangível de Wagner:

“Tenho em tão alta conta um filósofo na medida em que ele está em condições de dar um exemplo. (...) Mas o exemplo deve ser dado através da vida visível [sichtbar Leben], e não, absolutamente, através dos livros; ou seja, da mesma maneira que os filósofos gregos ensinaram mais através de suas expressões, atitude, vestimentas, alimentação e moral que do discurso ou mesmo da escrita”.³⁷

No ponto de encontro entre Schopenhauer e os gregos, Nietzsche encontrará, portanto, o artista. Mas aqui como em todo o lugar é de filosofia que se trata – a dos pré-socráticos, a

36 KSA I, 351.

37 KSA I, 350.

de Schopenhauer e, conseqüentemente, a de Wagner. Sua perspectiva, que parece limitar a autonomia do artista – e substituir o culto da personalidade pelo culto dos costumes, diferença sutil, muitas vezes confundida pelo uso de uma mesma retórica – aproxima-se muito mais da metafísica do gênio definida em *O mundo como vontade e representação* que daquela elaborada em *Eine Mittheilung an meine Freunde*.

Schopenhauer procurou preservar parcialmente em seu conceito de gênio a estrutura argumentativa desenvolvida por Kant. Por um lado, concorda com este no que diz respeito à inadequação do gênio no campo das ciências: “Podemos assim definir a arte: a contemplação [Betrachtungsart] das coisas independente do princípio de razão; ela se opõe, assim, ao modo de conhecimento descrito antes, que conduz à experiência e à ciência”.³⁸ Contudo, o que Kant chama de conhecimento científico – no âmbito de sua definição do gênio – diz respeito aos conceitos do entendimento, uma vez que *idéias* não são conceitos teóricos, mas práticos.³⁹ Para Schopenhauer, por sua vez, a Idéia não apenas é cognoscível, mas seu conhecimento é o da objetivação da coisa em si⁴⁰, com a reserva a ser feita de que se trata aqui de um tipo de conhecimento muito diverso – o conhecimento do gênio, precisamente, que por um excesso de acuidade em seu intelecto é capaz de apreender o mundo em sua forma mais geral: “O gênio consiste, portanto, em um excesso anormal do intelecto [einem abnormen Übermass des Intellekts] cujo único emprego possível é a dedicação ao conhecimento do que há de geral na existência [ou unoversal na existência: Allgemeine des Daseins]”.⁴¹ Essa disposição do conhecimento vai de

38 SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, p. 218. Entretanto, Schopenhauer observa nessa e em outras passagens de sua obra que o gênio não está apto para a ciência *somente enquanto gênio*; mas como não se é genial o tempo inteiro, é possível que ele possa desenvolver habilidades científicas em outros momentos de sua vida. Cf., por exemplo, a sexta preleção de seu curso sobre a estética, pronunciado em Berlim em 1820 (*Metafísica do belo*, pp. 61-81).

39 Cf. KANT, I., *Prolegômenos*, § 40.

40 Cf. SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, p. 206: “Ela <a Idéia> é também, portanto, a única possível objetividade adequada da vontade ou coisa-em-si”.

41 *Idem*, Zweiter Band, p. 431. Compare-se esta passagem com outra, extraída do curso de estética: “Digo: a essência do gênio é a capacidade de apreender nas coisas efetivamente sua Idéia, e, visto que isso só pode ocorrer numa contemplação puramente objetiva, na qual todas as relações desaparecem (...) então o gênio pode ser definido como a *objetividade* mais perfeita do espírito, isto é, a capacidade (...) de permanecer como *puro sujeito que conhece*, claro olho cósmico” (*Metafísica do belo*, p. 66). É importante também lembrar que Scho-

encontro a qualquer uso pragmático do intelecto e denuncia uma tendência que encontramos freqüentemente nos artistas, mas que se manifesta extraordinariamente – em todos os sentidos desse advérbio – no filósofo. É assim, portanto, que Schopenhauer redimensiona Kant: por um lado preserva sua oposição entre gênio e cientificidade; por outro, através de uma ampliação do significado do *conhecimento* permite a transferência da filosofia para o âmbito da contemplação das idéias. Tal redimensionamento, e a aproximação entre o artista e o filósofo que dele resulta, está muito mais afinada com a idéia de *Lehrer* que Nietzsche desenvolverá na filosofia da cultura de seus anos de Basileia, a partir de seu conceito de gênio, que o coroamento universal do artista pretendido por Wagner em sua estética.

É sob a condição de se apresentar também como filósofo que o artista atinge sua destinação fundamental de educador, de mestre da humanidade. Algo de semelhante poderia se dizer do filósofo: somente enquanto artista ele pode avançar além dos limites do eruditismo estéril das ciências acadêmicas. Seja como for, essas duas prerrogativas deixam em desvantagem o artista que se pretendia absolutamente independente. A primeira conferência de Nietzsche em Basileia, *Über Persönlichkeit Homers* [Sobre a personalidade de Homero], já compreendia o artista como um assistente ou, no máximo, como um advogado do filólogo como cientista.⁴² A unidade que sustenta o gênio é a força da vida, mas não sob a forma ainda muito restrita da personalidade: ela provém da capacidade de se refletir sobre essa força. Sem o auxílio da reflexão e da disciplina impostas pela filosofia, a força da unidade se transforma em exagero farsesco, ou mero histrionismo.⁴³ Em sua conferência inaugural esse problema surge tomando como referência o filólogo – mas se aplica claramente a qualquer outro círculo onde o individualismo está masca-

penhauer, como Kant – e diferentemente de Wagner – deduzirá a disposição mental do gênio da tópica de suas faculdades mentais e não de sua dinâmica.

42 Cf. NIETZSCHE, F., *Werke in drei Bänden* (doravante citada como *WdB*, seguida do número do volume e da página), vol. I, p. 158: “Contra esses inimigos, nós filólogos devemos sempre contar com a assistência [Beistand] do artista e da singular natureza artística (...)”. A conferência foi pronunciada em 28 de maio de 1869 e constitui a primeira atividade de Nietzsche como professor de filologia clássica na Basileia. Neste mesmo ano, Nietzsche mandou imprimir uma versão do texto como edição privada sob o título *Homer und die klassische Philologie* [Homero e a filologia clássica].

43 Cf. KSA VII, 790: “Uma das particularidades de Wagner é indocilidade e excesso [Unbändigkeit und Masslosigkeit]. Ele sobe sempre até os últimos degraus de sua força, seus sentimentos, e acredita estar somente aí na livre natureza (...)”.

rado pelas forças predominantemente pessoais: o motivo pelo qual a filologia desperta tantos inimigos reside precisamente no fato de que ela não encontra sua harmonia enquanto ciência e uma “acentuada separação [Verschiedenheit]” é causada pela “luta de filólogo contra filólogo”.⁴⁴ Sem a reflexão adequada – científica – sua unidade se torna apenas uma medida egoísta de comparação. O déficit de Wagner nesse sentido é o de sua “natureza de ator [Schauspieler-Natur]”: “de seus modelos [Vorbildern] não compreende nada além daquilo que também pode imitar”. E o resultado dessa sua natureza se mostra já em 1874, quando Nietzsche é obrigado a concluir, nada elogiosamente:

“A música não vale grande coisa, a poesia também <não>, o drama também não, a arte dramática é freqüentemente apenas retórica – mas tudo está na grande unidade e a uma mesma altura. Wagner como pensador está na mesma altura que Wagner como músico e poeta”.⁴⁵

Marcando o ponto crítico dos anos de convivência, esse diagnóstico traz à luz aquilo que o mecanismo que lhe permitia ver em Wagner um pensador – sua associação com Schopenhauer fazendo parte dele – escamoteava insistentemente. Contudo, desde o começo, a estética wagneriana sofreu inúmeras tentativas de correções filosóficas por parte de Nietzsche – o que, evidentemente, foi visto com muita desconfiança pelo compositor. Um outro fragmento, de 1872, constata essa tendência retificadora: nele, o artista do futuro cede lugar ao filósofo do futuro – “O filósofo do futuro? Ele precisa se tornar o supremo tribunal de uma cultura artística, como que a garantia oficial [Sicherheitsbehörde] contra todas as desordens”.⁴⁶

Essa distinção fundamental entre a metafísica do gênio de Nietzsche e a de Wagner é responsável pela concepção filosófica do projeto de reforma da *Bildung* sustentado pelo pri-

44 *WdB* III, 159.

45 *KSA* VII, 756-757. Esse fragmento integra um conjunto bastante importante, em que Nietzsche se coloca, pela primeira vez, profunda e sistematicamente, a questão sobre as causas da impotência de Wagner como mestre, músico e filósofo. Escritas em janeiro e fevereiro de 1874, elas antecederam em quase dois anos a publicação da quarta *Extemporânea.*, que retoma o tom de defesa do wagnerianismo. Todos os fragmentos desse período insistem nessa *Schauspieler-Natur* do músico.

46 *KSA* VII, 443, fr. 19 [73].

meiro. Ela nos ensina especialmente sobre os limites da devoção do primeiro pelo segundo. Ela pode indicar, também, por que, apesar de toda a importância da arte no horizonte filosófico de Nietzsche – durante e após seu professorado em Basileia – seu projeto nunca concebeu uma *educação estética* – nem à maneira de Schiller, nem àquela de Wagner, mas uma *educação filosófico-artística*, com o peso necessário sobre a prioridade do primeiro termo. A reforma exigida por textos como *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino* é essencialmente filosófica, e isso em grande parte porque, nela, o artista precisa se converter em filósofo tanto quanto todo o resto da aristocracia cultural – sem isso, não será capaz de administrar sua *unidade* no sentido que ela realmente interessa.

A mesma distância entre ambas as concepções se aplica aos outros dois níveis em que a reforma de Wagner pretendia se estabelecer, o da obra e o do público. Mais uma vez se trata aqui de uma *diferença de ênfase* entre os elementos envolvidos no equilíbrio da totalidade imposta pelo *Gesamtkunstwerk*. Wagner, como Nietzsche, acredita na necessária reconciliação da arte com a ciência: “A obra de arte nesse sentido, como imediato ato da vida [Lebensakt] é, portanto, a completa reconciliação [Versöhnung] da ciência com a vida, os louros da vitória com que os vencidos, salvos pela sua derrota, rendem alegre homenagem a seus reconhecidos vencedores”.⁴⁷ Esse *Lebensakt*, concebido como pulsão, *Trieb*, está muito mais próximo daquilo que *O nascimento da tragédia* havia concebido como dionisíaco que como apolíneo. E, ao se impor como princípio de unidade na equação que o conjuga com a ciência, deve, necessariamente, submetê-la a essa espécie de entrega, mais mística que científica, onde a verdade se manifesta em toda sua potência. A veia do romantismo se expõe completamente:

“Se a natureza atinge, em sua ligação com o homem, o homem em sua consciência, e se a atividade dessa consciência deve ser a própria vida humana – como se fosse a apresentação, a imagem da natureza – então a própria vida humana atinge sua compreensão através da ciência, que, por sua vez, faz desta <da vida humana> um objeto da experiência; mas a atividade através da qual a ciência atingiu a consciência, a apresentação através da qual ela conheceu a vida, o modelo [Abbild] de sua necessidade [Nothwendigkeit] e verdade é – a arte”.⁴⁸

47 *SSuD* 3, 46.

48 *SSuD* 3, 43-44. Wagner acrescenta nesse ponto a seguinte nota de rodapé: “Isto é, da arte em geral ou da arte do futuro em particular”.

Ora, em Nietzsche esse equilíbrio se inverte de maneira análoga àquele entre o artista e o cientista – talvez como sua consequência. É claro que a filosofia deverá abandonar suas pretensões de se tornar uma “ciência pura”, mas com isso não devemos encontrar imediatamente Wagner, mas Schopenhauer.⁴⁹ A conferência sobre a personalidade de Homero repetia o mesmo, bem antes, sobre a filologia. Nela, o *Gesamtkunstwerk* não é a vitória do impulso de vida wagneriano, mas sua domesticação, ou, ao menos, sua limitação. O *centauro*, signo que mais tarde será usado para definir o projeto global de *O nascimento da tragédia*⁵⁰, aparece aí segundo esse princípio harmônico em que a pulsão se submete à organização, integrada através da filologia:

“O movimento conjunto, artístico-científico, desse estranho centauro segue com assombrosa força, mesmo que com lentidão ciclópica, a fim de fazer uma ponte entre a antiguidade ideal – que talvez seja apenas o desejo amoroso do mais belo sangue germânico pelo sul – e a real; e assim a filologia clássica não aspira como conclusão final [endliche Vollendung] nada senão seu ser mais específico, a completa unificação e unidade das inimidades iniciais e apenas o impulso fundamental <até então> violentamente amarrado [gewaltsam zusammengebrachten Grundtriebe]”.⁵¹

Domesticar sem violência esse impulso fundamental é a tarefa do cientista apaixonado pela arte. O gênio de Nietzsche é, portanto, o gênio da forma harmônica, é Apolo, e não Dioniso. Em um importante ensaio, Gérard Lebrun mostrou que toda a primeira filosofia de Nietzsche se desenvolve no limite desse controle apolíneo, como contraposição necessária a seu elogio a Dioniso – presente sobretudo no livro sobre a tragédia: “Acontece mesmo a Nietzsche,

49 Como nos afirma a seguinte passagem de *Schopenhauer como educador*: “(...) quero dizer que a filosofia tem de cada vez mais, desaprender a ser ‘ciência pura’: eis aí justamente o exemplo do homem Schopenhauer” (KSA I, 351).

50 Referindo-se aos primeiros estudos que resultarão em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche escreve, em uma carta a Rhode, bastante conhecida, do começo de fevereiro de 1870: “Ciência, arte e filosofia crescem tão juntas em mim agora que eu, pelo menos, um dia darei à luz a um centauro” (KSB II, 95). A figura do centauro aparece ainda, sob um equilíbrio completamente diferente, negativo, no segundo dos cinco prefácios que Nietzsche redige para Cosima no Natal de 1872, onde, ao lado das “anormalidades [Abnormitäten]” ele representa o “amalgama não-natural [unnatürlichen Verschmelzung]” que caracteriza a modernidade, uma vez comparada aos antigos (KSA I, 765).

51 WdB III, 160-161.

na época, apresentar a tragédia como o triunfo de Apolo: “Tragédia: aqui, o mundo apolíneo recolhe em si a metafísica de Dioniso”⁵². Ao nível da obra, portanto, o *Gesamtkunstwerk* impõe a idéia de uma unidade obtida através do esforço contínuo, da observação cuidadosa do cientista, que conta com o artista ao seu lado. A verdadeira originalidade de uma obra – artística, mas igualmente a filosófica ou a filológica – advém do trabalho da *disciplina*. É bem verdade que Wagner também usou esse termo para expressar o modo de trabalho do gênio, mas aquilo que ele concebia como “disciplina artística”⁵³ esteve sempre muito mais próximo de uma entrega obsessiva do artista à sua obra que do trabalho cuidadoso e refletido sobre si mesmo. Wagner elogiou freqüentemente a concepção de disciplina sustentada por Nietzsche em seu comportamento pessoal e em seus trabalhos como professor e intelectual, mas o modo como definiu sua própria atitude como sendo orientada por essa distinta “*künstlerischen Disziplin*” leva a crer que entendia esse princípio primordialmente no âmbito da atividade criativa do artista, e não tanto na esfera de sua vida como um todo, âmbito que serviria de modelo para a revolução cultural. Sua recusa do militarismo ia de encontro à posição de Nietzsche no período em torno da guerra de 1871, que acreditava no modelo do exército da Prússia, aristocrática, como modelo de rigor ideal.⁵⁴ A segunda conferência sobre os estabelecimentos de ensino insiste sobre essa última idéia – e é esse o sentido mais fundamental de sua rejeição ao culto de uma “livre personalidade”⁵⁵ falsificada por uma cultura científica materialista – tecnicista – que exclui o artístico, e de sua contraposição a uma “severa auto-educação lingüística [*strenge sprachliche Selbsterziehung*]”⁵⁶.

52 LEBRUN, G., “Quem era Dioniso?” in *A filosofia e sua história*, p. 359. A tese de Lebrun é a de que, enquanto houve uma contraposição e uma conseqüente necessidade de reconciliação dialética entre Apolo e Dioniso, Nietzsche não pôde pensar fora do esquema que colocava este sob a direção daquele. Somente quando essa contraposição é superada de forma não-dialética, mas sim unívoca – quando a forma se transforma ela mesma no conteúdo – Dioniso poderá tomar para si o lugar de prevalência que ocupará nos últimos escritos, deixando Apolo cair no esquecimento.

53 Cf. *SSuD* 8, 265.

54 Em uma passagem de sua autobiografia, Wagner contrapõe essa disciplina na esfera artística, afetiva, ao militarismo: “Devido a um preciso apelo, de minha parte, por uma disciplina em uma bem ordenada orquestra, eu compreendi que não se tratavam de quaisquer soldados prussianos, mas de homens livres” (WAGNER, R., *Mein Leben*, dritter Teil, pp. 616-617).

55 *KSA* I, 683 e ss.

56 *KSA* I, 677. Em *KSA* I, 683 a exigência se repete: a “verdadeira formação [*Bildung*]” começa por um “se-

De fato, ao longo de todas as conferências, o rigor de uma ciência reconciliada com a arte é a única forma de garantir a correta unidade das obras capazes de refletir o espírito alemão. Se a medida de um povo é o conjunto de suas obras, o projeto de reforma pedagógica de Nietzsche não poderá deixar de insistir sobre sua adequada propedêutica – e quem a legitima não é a arte pulsional ou instintiva de Wagner, mas a ciência atravessada pela idéia de unidade harmônica. Pois é preciso, de alguma forma, ensinar o centauro a marchar, e não somente a galopar.⁵⁷

Por fim, a idéia de unidade do público é a que revela mais explicitamente a diferença entre Nietzsche e Wagner. Ela diz respeito, diretamente, a uma distinção fundamental entre o significado de aristocracia cultural tal como o primeiro a entendia e o outro havia levado a cabo, mas só pode se tornar explícita o suficiente quando o festival de Bayreuth foi inaugurado, após inúmeros atrasos, em 1876. Desde o final de 1873 ou o começo de 1874, os cadernos pessoais de Nietzsche testemunham uma desconfiança crescente, embora em surdina, acerca dos valores de Wagner e de sua estética. Mas foi preciso presenciar em Bayreuth a grandiloqüência exagerada e confrontar seus espectadores nada afinados com uma cultura aristocrática para que qualquer tentativa de mascarar essa iminente ruptura se tornasse impossível. As últimas tentativas de Wagner de garantir o sucesso comercial de seu empreendimento⁵⁸ resultaram, sobretudo, em sua redenção ao caráter popular – em seu sentido mais pejorativo – da música. Se *A obra de arte do futuro* prometia a realização do espírito uno de todos os artistas na verdadeira “fraternidade [Genossenschaft]”⁵⁹, o que o festival havia despertado era a massa curiosa e atraída pelo luxo do evento: “Aparentemente, Wagner deseja criar uma *arte para todos*, o que explica o seu emprego de meios grosseiros e refinados”.⁶⁰ É pela identificação entre a massa e Wagner que o caráter fal-

vero, artístico e cuidadoso treinamento [Zucht] lingüístico”.

57 A metáfora militar está presente em Nietzsche, também na segunda conferência de *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*: “Aqui todos os que levam a sério seus esforços devem experimentar a mesma impressão que aquele que, enquanto adulto, e quando soldado, é forçado a aprender a marchar, enquanto, até então, era um vulgar diletante e um empirista quanto à marcha”. Retorno a esse ponto mais adiante.

58 Que, a julgar pelo seu déficit, estimado em cerca de 160.000 marcos, não foi bem-sucedida (cf. JANZ, C. P., *op. cit.*, Bd. 1, p. 725).

59 Cf. *SSuD* 3, 161.

60 Fragmento póstumo citado sem referência em FÖRSTER-NIETZSCHE, E., *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihr Freundschaft*, p. 250.

sificador de sua estética se revela. O público – os “wagnerianos” – só é capaz de ser afetado pelo *Gesamtkunstwerk* naquilo que este possui de *aparente*. Sua unidade é a unidade dessa falsificação, que é a mesma de Wagner e de todas as suas propostas: a verdadeira música, a verdadeira obra de arte, poderíamos dizer, é aristocrática. O que o público de Wagner revela é que toda a defesa de uma cultura alemã empreendida por este até então não era senão a defesa da *massa*, “os imaturos!, os *blasés!*, os doentios!, os idiotas!, os *wagnerianos!*”.⁶¹

À época de Bayreuth, as grandes diferenças entre Nietzsche e Wagner enfim se revelam; as margens da tradução já não podem ser recobertas. Enfim, as três dimensões em que se aplicariam a idéia de *unidade* sustentada pela *obra de arte total* revelam-se fundamentalmente distintas para ambos.

Bayreuth desenhou o retrato daquilo que a Alemanha *era* e daquilo que a Alemanha *queria* para sua cultura. E o fato de que a Alemanha *queria* Wagner se apresenta, nesse momento, como o testemunho de que ela não desejava nenhuma verdadeira reforma de sua *Bildung*. A sociedade que vai à abertura do primeiro festival está bem longe de representar uma verdadeira aristocracia da cultura; a música executada já não faz soar a Grécia nem o universal, e o futuro se revela, enfim, como a repetição escandalosa do presente. Nenhuma mitificação é suficientemente tenaz para resistir a essas desilusões. Wagner e Bayreuth são, enfim, a farsa que Nietzsche, ao tentar transformá-los em representações de uma cultura por vir – como cultura que sempre estivera aí – não podia enxergar. O teatro de festivais não anuncia nem inaugura nada novo: antes, ele dá voz, ampla, alta e extremamente adornada, ao presente com que deveria se confrontar. Ele confirma a desconfiança que Nietzsche já alimentava secretamente em 1874: “Wagner não é um reformador [Reformator], já que até agora tudo permanece como antes”.⁶² É esse o motivo pelo qual o acontecimento que significou Bayreuth demarca o fim da primeira filosofia da cultura de Nietzsche. Não tanto porque ele é o símbolo maior do fim de sua amizade com Wagner, mas porque reconduz o conceito de *Bildung* projetado nesses anos, a partir também de Wagner e apesar dele, à sua intangibilidade – à impossibilidade de sua realização.

61 *Nietzsche contra Wagner*, 2 (KSA VI, 423).

62 KSA VII, 763, fr. 32 [28].

RESUMO

A ideia de obra de arte total, de Gesamtkunstwerk, tal como elaborada por Richard Wagner em suas obras estéticas, é apropriada por Nietzsche em seu projeto de renovação da cultura alemã durante os primeiros anos de seu professorado na Universidade de Basileia. Esta apropriação, no entanto, logo se mostra problemática, uma vez que os conceitos e valores que ela pressupõe parecem, muitas vezes, contrapor a filosofia de Nietzsche à estética de Wagner. O objetivo deste texto é descrever e discutir os esforços operados nesta interpretação e seus impasses – que culminaram na ruptura mesmo da relação entre ambos.

Palavras-chave: Nietzsche, Wagner, Gesamtkunstwerk.

ABSTRACT

The idea of a unified work of art, a Gesamtkunstwerk, as it was worked out in Richard Wagner's aesthetics, is appropriated by Nietzsche within his project of recasting German Culture during his first years as Professor in Basel University. This appropriation, however, soon revealed itself as problematic, inasmuch as concepts and values it presupposes seem to sometimes oppose Nietzsche's philosophy and Wagner's aesthetics. The aim of this paper is to describe and discuss the efforts that were taken in this interpretation and its dilemmas – that, all in all, ended up in their mutual break up.

Keywords: Nietzsche, Wagner, Gesamtkunstwerk.

Bibliografia

- FÖRSTER-NIETZSCHE, E., *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihr Freundschaft*, München: s/ed., 1915.
- JERGER, W. (hrsg.), *Wagner-Nietzsches Briefwechsel*, Bern: Alfred Scherz Verlag, 1951.
- KANT, I., *Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- LEBRUN, G., "Quem era Dioniso?" in *A filosofia e sua história*, São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LEMOS, F., "Nietzsche e a construção messiânica do wagnerianismo" In: *TRANS/FORM/AÇÃO*, vol. 33, n.2, 2010.
- NIETZSCHE, F., *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Munchen, Berlin und New York: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1986.
- _____, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Munchen, Berlin und New York: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980.
- _____, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von K. Schlechta, München: C. Hanser, 1956.
- SCHILLER, F., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, München: Hanser, 1962.
- SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Auflage, Leipzig: Brockhaus, 1877.
- _____, *Metafísica do belo*, trad. Jair Barboza, São Paulo: Unesp, 2003.
- STEINER, G., *A morte da tragédia*, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- WAGNER, R., *Briefe in Originalausgabe*, 2 Folge, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
- _____, *Mein Leben*, München: List, 1963
- _____, *Sämtliche Schriften und Dichtungen - Volksausgabe*, 16 Bände, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.