

## **Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico**

Jair Antunes\*

### **Resumo:**

Este texto divide-se em duas partes principais. Na primeira, mostra-se como Wagner concebe inicialmente a arte trágica grega em sua acepção puramente estética – a arte como afirmação do caráter trágico da vida – e como, em seguida, ele mesmo rompe com esta concepção e assume uma acepção idealista-pessimista schopenhauriana da arte. Na segunda parte, pretende-se mostrar qual concepção de trágico o jovem Nietzsche recebe e aceita de Wagner e como isso determina o posterior rompimento radical de ambos e a nova filosofia nietzschiana.

**Palavras-chave:** Wagner; Trágico; Arte.

## **Nietzsche and Wagner: paths and “mispaths” in the conception of the tragic**

### **Abstract:**

This article is divided in two main parts. In the first, we show how Wagner initially conceives Greek tragic art in its purely esthetical sense – art as the affirmation of the tragic character of life – and how, later on, he moves away from this conception and takes on a schopenhauerian, idealist-pessimist acceptance of art. In the second part, we intend to show which conception of tragic the young Nietzsche receives and accepts from Wagner and how this determines their later radical rupture and the new nietzschean philosophy.

**Key-words:** Wagner; Tragic; Art.

Friedrich Nietzsche e Richard Wagner, como se sabe, mantiveram por aproximadamente uma década intensa relação de amizade e de contribuição artístico-filosófica. Durante este período, Nietzsche considerou Wagner a maior expressão da música européia, a própria expressão da música dionisíaca na Modernidade. O jovem filólogo alemão, em suas aventuras teórico-artísticas juvenis, embalado na proposta artístico-revolucionária do (jovem)-Wagner, ao constatar a crise à qual a cultura européia havia-se enredado, pensou a possibilidade (e ao mesmo tempo a necessidade) de uma mudança radical na cultura européia. Esta mudança teria como via a Arte, a necessidade de (re)fundação de uma nova forma de arte: uma arte *livre*. Desta forma, parece-nos que a grande Arte, nos termos pensados pelo jovem Nietzsche e pelo jovem

---

\* Doutor em Filosofia pela UNICAMP-SP. Professor de Filosofia na UNICENTRO-PR.

Wagner, somente poderia ser pensada em formações culturais onde a ciência instrumentalizada não apareça como princípio norteador da vida humana, pois, para ambos, a Arte Moderna estaria envolvida em um manto de interesses individualistas que destoam totalmente de seus verdadeiros princípios. É assim que eles encontram na arte helena, no período ante-socrático, mais especificamente no gênero artístico *trágico*, o caminho para se pensar novos paradigmas para a cultura ocidental Moderna. Pois, para Nietzsche e Wagner, a arte grega trágica aparecia como a dramatização da realidade bela/feia do cotidiano do povo heleno. E a arte wagneriana aparecia para o jovem filólogo como o caminho, Moderno, para este renascimento do trágico na cultura alemã de então. E é assim que o jovem Nietzsche deposita todas as suas esperanças de um retorno da tragédia na arte revolucionária de Wagner. Este, em meados do século XIX, percebendo a crise de falta de sentido na sociedade européia de então, e, por conseguinte, nas conseqüências da instrumentalização das relações sociais para a Arte, vislumbrou uma saída para a cultura artística nas revoluções operárias de então, onde a transformação político-social abriria também, de forma imanente, a possibilidade do renascimento da arte trágica.

A admiração de Nietzsche por Wagner nesta época era tamanha que o prefácio de sua primeira obra publicada, *O nascimento da tragédia*, de 1872, por exemplo, é dedicado especial e diretamente a Wagner. Para o jovem Nietzsche, a música wagneriana aparecia como o grande renascimento da concepção trágica da arte. O músico alemão aparecia para o jovem filólogo como o artista que revolucionaria a sociedade moderna através da arte, mais especificamente através da música trágica (Cf. LEFRANC, J. *Compreender Nietzsche*).

No entanto, é notório também que tanto esta amizade quanto a admiração de Nietzsche por Wagner findaram-se desde a inauguração do teatro de Bayreuth em 1876. Este moderníssimo teatro havia sido projetado pelo próprio Wagner para encenação de suas próprias peças teatrais e havia criado várias expectativas em Nietzsche quanto à possibilidade de renascimento da música no espírito trágico. Para Nietzsche, Wagner era então o principal músico crítico da decadência dos valores modernos e da submissão da arte (moderna) aos interesses da indústria. Assim sendo, o motivo de tal rompimento brusco e definitivo entre ambos parece ter sido a decepção de Nietzsche quando este teria constatado a submissão de Wagner ao cristianismo nas obras apresentadas em Bayreuth, revelando desta forma o caráter decadente e redentor de sua arte. Wagner,

agora, na década de 1880, representava para Nietzsche não mais a expressão *trágica* do dionisismo na Modernidade, mas sim o grande redentor do cristianismo na arte ocidental e, assim, a principal expressão da decadência da sociedade ocidental.

Porém, como pretendemos mostrar neste trabalho, em seus primeiros anos de relacionamento com o mestre Wagner o jovem Nietzsche não teria percebido – ou pelo menos não teria levado em consideração (ainda) – esta mudança de concepção quanto ao objetivo da arte musical trágica no drama wagneriano.

Assim, dentro dos limites deste trabalho, vamos organizar nosso texto dividindo-o em duas partes principais. Primeiro vamos procurar entender como Wagner concebe inicialmente a arte trágica grega em sua acepção puramente estética – a arte como afirmação do caráter trágico da vida –, e como, em seguida, ele mesmo rompe com esta concepção estético-artística-afirmativa e assume uma acepção idealista-pessimista schopenhauriana da arte, ou seja, da arte como forma de ascese ao Absoluto. Vamos chamar este primeiro momento de Wagner de “revolucionário”, e o segundo de momento schopenhauriano ou metafísico da concepção e produção artística do músico alemão. Na segunda parte, pretendemos mostrar qual concepção de trágico o jovem Nietzsche recebe e aceita de Wagner e como isso determina o posterior rompimento radical de ambos e a nova filosofia nietzschiana.

### **Richard Wagner: da concepção estética à concepção metafísica da arte trágica**

Richard Wagner (1813 - 1883) era já no final da década de 1840 e início da década de 1850 um célebre e eminente músico de sucesso. Em 1849, em meio à onda revolucionária que toma conta de quase toda a Europa, toma parte do levante operário em Dresden e é obrigado a fugir para o exílio. Influenciado pelas idéias do revolucionário-anarquista russo Mikhail Bakunin e da filosofia “materialista” de Ludwig Feuerbach, empreende em suas obras uma enorme crítica à moderna arte ocidental, colocando o destino da arte no mesmo plano da necessidade da mudança sócio-política. Para o jovem músico alemão, seriam exatamente a negação da vida pelo cristianismo e a consolidação da indústria moderna – a qual transformaria tudo e todos em mera *mercadoria* (*Ware*) de consumo das classes abastadas da sociedade – as raízes da decadência da arte moderna, a qual havia se tornado mera distração para burgueses ricos entediados com a vida. Nesta mercantilização da sociedade nem mesmo a arte – e

os artistas – escapam de seu destino baixo já que tudo se transforma em objeto de troca. O projeto de Wagner nesta época é então promover uma “revolução” completa na concepção da arte ocidental (via revolução social) para promover um renascimento da arte e cultura alemãs através do *espírito da música* tal como se teria dado com a época trágica dos gregos. Este projeto alternativo à decadente arte europeia através da criação de um projeto artístico revolucionário totalmente novo e com uma nova sociedade Wagner havia denominado como projeto de uma *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) (MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época trágica dos gregos*, p.24).

Dos textos deste seu período “revolucionário”, um dos mais importantes (e que muito teria influenciado o jovem Nietzsche) seria um artigo escrito pelo músico ainda no calor do processo revolucionário dos conflitos europeus de meados do século XIX. Wagner, naquela época, teria participado ativamente das jornadas revolucionárias do proletariado contra o capital e assumido sinceramente a causa proletária em favor da destruição da sociedade burguesa e edificação de uma sociedade livre.<sup>1</sup> Este processo revolucionário teria marcado, assim, diretamente, a carreira artística do jovem Wagner, bem como influenciado profundamente sua concepção de *arte* (*Kunst*). Este texto parece resumir, em grande medida, a concepção musical e artística do jovem Wagner, colocando assim, no mesmo plano, arte e existência afirmativa.

Trata-se, pois, do artigo *A Arte e a Revolução* (AR), escrito em 1849, no rescaldo do calor provocado pelos combates revolucionários em Dresden. Neste texto, Wagner apresenta uma síntese do que seria a história da arte ocidental desde os gregos clássicos, passando pelas culturas romana, medieval e renascentista até a Modernidade, bem como seu enorme desagrado com o atual estado da arte apresentada nos palcos europeus.

Em *A Arte e a Revolução* (*Die Kunst und die Revolution*) Wagner faz um estudo comparativo do que teria sido a arte na Grécia clássica e seu atual estado na Modernidade. Desta forma, começa por fazer uma severa crítica ao decadente estado da Arte (*Kunst*) europeia e do que considera hipócritas e reacionários lamentos dos artistas contra o processo revolucionário em si, os quais acusavam a revolução de ser a responsável pela condição de penúria a que agora estariam submetidos todos os

---

<sup>1</sup> Essa transformação revolucionária da sociedade, porém, não se dá na mesma perspectiva que hoje diríamos “marxista”, mas numa perspectiva anarquista e não propriamente comunista. Daí sua grande amizade e concordância política com o anarquista russo Mikhail Bakunin e com os filósofos “hegelianos-de-esquerda”, também anarquistas, Pierre-Joseph Proudhon e Ludwig Feuerbach.

supostos artistas europeus. O jovem Wagner, ao contrário, acredita que só a transformação da sociedade via vitória do operariado poderia ser a salvação para a obra de arte do futuro. Daí justificar-se seu enorme entusiasmo e engajamento político direto nos conflitos revolucionário-anarquistas de então. E é na obra de arte grega, mais especificamente no gênero cênico-musical trágico, que Wagner vai procurar e encontrar o modelo artístico ideal para seu projeto de obra de arte total ou, *obra de arte do futuro*.

A Arte grega representaria para Wagner o completo oposto da *arte operística* Moderna, submissa a Mercúrio, o deus dos comerciantes e símbolo “estético” característico da sociedade baseada no lucro. Segundo Wagner, os gregos teriam desenvolvido uma cultura onde a arte estaria no centro da vida social. A cultura artística grega ter-se-ia desenvolvido em toda sua plenitude porque teria sido ao mesmo tempo a construção da própria comunidade grega como expressão de uma comunidade livre. A vontade livre dos gregos era a expressão estética do próprio espírito grego, no qual Apolo aparecia, na leitura estético-artística de Wagner sobre os gregos, como o “deus nacional das tribos helênicas”, como “o executor da vontade de Zeus sobre a terra da Grécia” (WAGNER, *A arte e a revolução*, pp.37-38).<sup>2</sup>

Os gregos teriam feito uma *arte verdadeira* porque somente a arte verdadeira poderia apresentar-se como “a mais elevada liberdade”. E arte, para os gregos, era “alegria de viver, era júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que [se] pertence”. E teria sido no gênero artístico *trágico* onde se poderia perceber mais claramente a elevada espiritualidade estético-artística da comunidade helena. A arte dramática grega expressava a própria vivência estético-artística do povo heleno, transformando em arte trágica todas as alegrias e sofrimentos que a vida em comunidade proporciona. Os gregos teriam sido o único povo realmente livre porque teria sido a única nação histórica que teria na afirmação trágica da vida a mais alta expressão estética da liberdade a que o espírito humano poderia alcançar.

A tragédia era o gênero artístico que punha em *arte dramática*...

os feitos dos deuses e dos homens, os seus sofrimentos e alegrias, anunciados de modo grave ou jubiloso na essência superior de Apolo sob a forma do ritmo eterno, da harmonia eterna de todo o movimento

---

<sup>2</sup> Wagner prioriza Apolo frente a Dioniso. Este aparece citado uma única vez nesta obra para afirmar que ele, Dioniso, inspira o autor dramático: “E era assim que este deus magnífico [Apolo] era visto na perspectiva do autor dramático inspirado por Dioniso...”. (Op cit, p.39).

e de todo o existir, tornavam-se coisa palpável, real (WAGNER, Op. Cit., p.40).

Na tragédia grega era representada a própria existência trágica do espectador, pois,

tudo o que nessas ações era movimento e vida – e era idêntico ao movimento e à existência viva no espectador – encontrava aí a mais perfeita expressão; expressão em que os ouvidos e os olhos, a inteligência e o coração, tudo captavam e percebiam como vida e realidade, tudo viam de fato, o físico e o espiritual, que desse modo não eram apenas produto de um trabalho da imaginação (WAGNER, Op. Cit., p.40).

E, mais à frente:

O drama grego, entendido como obra de arte perfeita, era a síntese de tudo o que na essência grega havia de representável. Era a própria nação grega que, em íntima ligação com sua História, se confrontava consigo mesma na apresentação da obra de arte, se apreendia e, por assim dizer, se alimentava de si mesma com o mais elevado prazer durante aquelas escassas horas (Ibidem, p.80).

Como vemos, para Wagner o cidadão grego, no anfiteatro, participava de uma encenação trágica como se ele mesmo estivesse participando de forma real dos próprios fatos ali representados, como se o anfiteatro fosse um local onde, naquele instante, ele estivesse vivenciando a própria tragicidade da vida em sua plenitude. É por isso que Wagner diz que o dia da representação trágica era na verdade o dia da celebração do próprio deus Apolo, porque na representação trágica “era o próprio deus que se exprimia e se dava à apreensão clara dos homens”. E se nessa representação trágica do espírito grego o poeta aparecia como o sumo sacerdote do deus, era no entanto o próprio deus que estava real e corporalmente presente na obra de arte. E Wagner diz que era assim a obra de arte grega: “Apolo transformado em arte real e viva. Era assim o povo grego no aspecto mais elevado da sua verdade e da sua beleza” (WAGNER, Op. Cit., p.41).

Toda esta liberdade da expressão trágico-estética da vida dos belos gregos, porém, segundo Wagner, lamentavelmente teria deixado de ter existência com a decadência do próprio Estado ateniense e com as formações sócio-históricas que a sucederam. O drama trágico teria deixado de ser uma unidade artística desde então e se dispersado em suas partes componentes, tanto quanto o Estado teria deixado de ser uma

unidade civilizacional. A ascensão da Filosofia como expressão da busca pelas “causas” da existência como confirmação da mera transitoriedade da beleza e do vigor humanos teria sido a mais clara expressão da negação da arte grega como afirmação da vida. A arte pós-grega era pois expressão não da afirmação, mas sim da negação da vida, a começar pelo tipo de arte praticada nas arenas de Roma, e em especial com a ascensão do cristianismo como padrão cultural dominante (Ibidem, pp. 44-56).

A sociedade moderna do século XIX, pautada, por um lado, pelos valores cristãos de negação da vida na Terra, e, por outro, pelos interesses do grande capital, eram a expressão máxima da oposição entre a arte verdadeira dos gregos, a arte trágica, com a arte artificial, a arte operística, praticada nos palcos da Europa moderna. O que se encena nos teatros modernos, diz o jovem Wagner, não são representações da arte trágica no sentido grego do termo, mas apenas *ópera*, ou seja, uma forma de encenação artística que objetiva meramente emocionar e divertir um público cansado e estafado tanto do trabalho quanto da vida. A arte operística é uma forma de arte que tem como objetivo meramente ou distração do público ou o lucro dos proprietários de casas de shows, já que os grandes teatros modernos teriam sido também transformados em empresas comerciais. Mercúrio é quem domina a arte moderna. Assim, somente a revolução social poderia acabar com este estado amorfo da arte e abrir o caminho para o nascimento de uma arte que objetivasse não a negação, mas a afirmação da vida, e que aparecesse novamente como a expressão da alegria de viver como na época trágica dos gregos: “Só a grande Revolução da humanidade, cujo longínquo início reduziu a ruínas a tragédia grega, nos pode vir a dar uma tal obra de arte” (Ibidem, pp.82-83).

E, desta forma, com o triunfo da revolução social e artística ao mesmo tempo, a arte trágica triunfaria também e se tornaria a festa de celebração da vida de toda a humanidade, com suas alegrias e tristezas, felicidades e sofrimentos:

E, uma vez que o conhecimento humano há de encontrar finalmente a sua expressão religiosa num saber ativo de que a humanidade una e livre será a única detentora, o conjunto dessas artes ricamente desenvolvidas encontrará na forma dramática, na humanidade esplendorosa do trágico, um ponto de unificação pleno de sentido. As tragédias serão as festas da humanidade. Nelas, o homem forte, livre e belo, desobrigado de todos os convencionalismos, celebrará as alegrias e as dores da sua entrega total, e poderá, então, digno e sublime, cumprir com a morte o grande sacrifício ditado pelo amor (WAGNER, Op. Cit., p.95).

Vemos aqui expresso todo o otimismo do jovem Wagner, do Wagner ativista político, em nome de uma nova forma de arte, uma arte que afirmasse o fundamento estético da vida, uma arte que tivesse na beleza estética da existência a sua finalidade última, ou seja, em nome de uma *obra de arte do futuro*.

Porém, se vimos até aqui um Wagner otimista e esperançoso da possibilidade de ressurgimento de um período de fertilidade de uma arte trágica, essa não é, no entanto, a sua última palavra em relação ao assunto. Na seqüência de sua trajetória de artista-filósofo, Wagner conheceu, desde 1854, a filosofia idealista de Arthur Schopenhauer. A metafísica de Schopenhauer era uma filosofia de cunho pessimista que via na arte não uma atividade libertadora da modernidade, mas uma atividade redentora da humanidade, como “um meio de emancipação e liberdade em relação à existência social e individualmente corrompida do homem moderno” (MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época trágica dos gregos*, p.37). Desde então, ou seja, desde a leitura de *O mundo com vontade e Representação*, segundo Macedo, Wagner teria passado a ter uma visão não mais estética da arte grega, mas sim uma visão metafísica da arte em geral e em especial da arte helena: “O que muda essencialmente [com a influência da filosofia schopenhauriana] é que ele passa a ter uma visão metafísica da atividade artística e, conseqüentemente, passa a ter uma visão metafísica da Grécia” (MACEDO, Op. Cit., p.36).

Essa mudança radical na finalidade da arte como estética para uma finalidade redentora da mesma aparece especialmente no artigo *Beethovem* publicado em 1870. Nesse artigo, Wagner teria abandonado uma perspectiva da arte como júbilo pela existência presente e afirmação da alegria de viver, e que, para se efetivar na modernidade, deveria perpassar necessariamente pela revolução político-social, como em sua primeira fase teórica, e assumido pois uma perspectiva metafísica e idealista da arte, vista sobretudo como redenção (*Erlösung*). Esta mudança radical de perspectiva com relação à finalidade da tragédia é assim explicada por Macedo:

A possibilidade do renascimento de uma cultura trágica, em contraposição aos valores modernos, foi uma das perspectivas fundamentais do pensamento de Wagner nos tempos em que escreveu *A arte e a revolução*, *A obra de arte do futuro* e *Ópera e drama*. Durante esse período, Wagner cultivava uma visão não-metafísica da atividade artística inspirada no princípio de que a arte deve ser júbilo pela existência presente e afirmação da alegria de viver. Essas idéias, cultivadas a partir de uma visão do mundo grego, estavam também

associadas a um projeto de transformação política e de superação do cristianismo. A partir de 1854, no entanto, inspirado pelas leituras de Schopenhauer, Wagner passou a considerar a arte de um ponto de vista metafísico, como meio de ascese, exercício de resignação e renúncia, possibilidade de acesso a um mundo superior e supra-sensível. Em 1870, o seu ensaio sobre Beethoven registrou, de modo mais definitivo, essa mudança teórica. A arte, que até então tinha se revelado para ele como força política e revolucionária, passa a ser compreendida como uma forma idealista de redenção em relação ao mundo (MACEDO, Op. Cit., p.121).

Isso significa que o “velho” Wagner, o Wagner schopenhauriano, era, agora, no final da década de 1860, período em que se deu seu encontro com Nietzsche, não mais um músico otimista que pensava a arte grega pelo viés estético, mas sim um artista pessimista com uma visão idealista da cultura trágica helena. A metafísica de Schopenhauer teria levado Wagner a pensar não mais a arte como forma de afirmação da liberdade grega frente aos sofrimentos da vida, mas sim como uma forma de relação metafísica com o mundo, como *redenção (Erlösung)* dos sofrimentos e dores que a existência da vida moderna nos impõe.

Quando Nietzsche conhece Wagner em 1868 (o jovem filólogo tinha então apenas trinta e quatro anos de idade), Wagner (agora com 55 anos) já havia rompido com sua concepção afirmativa da arte e promovido uma reconciliação de sua música com o ideal cristão, (re)afirmando assim o caráter supostamente redentor da música, mostrando pois, na prática, sua adesão à filosofia pessimista de Schopenhauer e abandonando de vez seu projeto de uma “obra de arte total”, tal como exposto em seus textos dos tempos de exílio, por uma música idealista e redentora da miserável condição humana.

### **Friedrich Nietzsche: da concepção metafísica à concepção estético-artística da música trágica**

Nietzsche (1844 -1900), na condição de professor de filologia greco-romana na Universidade da Basileia (Suíça) entre 1869 e a década seguinte, encontrava-se já bastante decepcionado com os rumos que a arte de seu tempo havia tomado, submetida que estava aos interesses do júbilo popular e do capital. E é no contexto de crítica à cultura moderna e na esperança de encontrar uma saída para a arte que representasse um ideal de liberdade frente ao pessimismo cristão que Nietzsche teria travado seus primeiros contatos artístico-filológicos com o mestre moderno da música trágica.

Nos tempos em que teria conhecido e convivido com Wagner, Nietzsche, um jovem filólogo em início de carreira, teria ficado encantado pela proposta artística do músico alemão. Essa relação de encantamento e amizade pode ser atestada, segundo SOCHODOLAK (*O jovem Nietzsche e a leitura*), pela enorme correspondência (*Briefe*) travada entre ambos desde 1868, ano em que se conheceram, até finais da década seguinte, quando de seu rompimento, bem como entre a correspondência entre Nietzsche e Cosima Liszt, esposa do músico. Cosima sempre teria estado ao lado de ambos nesta sincera relação de amizade e troca recíproca de conhecimentos filosóficos e artísticos, fazendo constantemente o papel de elo entre a concepção artística do marido e a concepção filológica da arte grega do amigo.<sup>3</sup>

Na época em que conheceu o artista alemão, segundo Macedo, porém, Nietzsche não teria percebido aquela profunda mudança na concepção artística de Wagner à qual nos referimos acima, ou seja, entre sua concepção estética da arte (período revolucionário) e de sua concepção metafísica da arte (período schopenhauriano). Como explica Macedo: “Nietzsche [...] irá entender, na época de *O nascimento da tragédia*, que não há incompatibilidade entre uma visão redentora e metafísica da arte e uma atividade artística como manifestação de um pacto entre a intensificação dionisíaca da vida e a medida apolínea” (MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época trágica dos gregos*, p.36-37). Teria sido esta tentativa de junção entre a concepção estética da arte trágica grega do jovem Wagner com a concepção idealista da arte de Schopenhauer que teria permitido Nietzsche propor em sua primeira obra publicada a possibilidade de pensar a arte trágica como uma “metafísica de artista”.

Em *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo (Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus)*, publicada em 1872, aparecem, conciliadas, tanto a concepção schopenhauriana do mundo como *Vontade* e como *Representação* quanto a concepção estética da Grécia pré-socrática do jovem Wagner. Nesta obra, Nietzsche apresenta uma concepção da arte trágica grega que, segundo Macedo, poderia ser considerada uma síntese do pensamento do filósofo pessimista e do artista revolucionário-idealista (Cf. MACEDO, Op. Cit., pp.121-122).

---

<sup>3</sup> No capítulo IV de sua Tese de doutoramento, intitulada “O jovem Nietzsche leitor de Wagner”, Hélio Sochodolak faz uma análise bastante minuciosa e precisa da correspondência entre Nietzsche e o casal Wagner e o papel de “fio de Ariadne” representado por Cosima nesta relação de amizade e cumplicidade teórico-artística entre o jovem filólogo trágico e o músico dionisíaco.

Para o jovem Nietzsche, segundo Machado, a tragédia grega está marcada pela oposição inicial, e sua necessária reconciliação subsequente, de dois princípios estéticos: o *apolíneo* e o *dionisíaco* (Cf. MACHADO, *O nascimento do trágico*, p.202). O princípio apolíneo está ligado ao conceito de beleza, de justa medida. Apolo é o deus que imprime limites e medida às coisas no tempo e no espaço (MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época trágica dos gregos*, p.133). Ele se manifestaria sobretudo nas artes plásticas, onde a preocupação com a beleza e a justa medida imprimem ao mundo a noção de *bela aparência*, como explica Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o 'resplendente', a divindade da luz, reina sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia [...] 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, NT, p.26).

A singularidade da bela arte apolínea, como diz Machado, está na "criação de um véu de beleza que encubra o sofrimento" da vida enquanto manifestação da dor e da alegria (MACHADO, *O nascimento do trágico*, p.209). Nietzsche diz que o apolíneo pode ser mais claramente compreendido através do conceito de princípio de individuação de Schopenhauer. Esta noção de princípio de individuação está ligada ao que é visível no mundo, à beleza, posta sobretudo nas artes plásticas. A imagem do herói grego, tal como apresentadas nas epopéias homéricas, segundo Machado, representaria o modelo ideal de indivíduo apolíneo, pois na epopéia o herói desafia os perigos da vida em nome da glória individual, da imortalidade poética, atingindo assim a perfeição, mesmo que para tal tenha que morrer em combate (Ibidem, p.204). Desta forma o princípio apolíneo deixaria transparecer o lado alegre da vida e encobriria ao mesmo tempo seu lado obscuro, sofrido. Criaria, portanto, uma ilusão, um mundo de aparência bela, um mundo de representação no sentido schopenhauriano do termo.

Já o princípio dionisíaco está ligado ao desmesurado, à violência primordial da natureza. O dionisismo representa a embriaguez, a falta de medida a que o homem está submetido quando mergulhado na natureza, quando desapegado da racionalidade apolíneo-socrática a que os homens civilizados estão submetidos. Ele está ligado à idéia de *Uno-primordial*, ou seja, ao exato oposto ao princípio de individuação caracterizador do apolíneo, como explica Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

Na mesma passagem Schopenhauer [ao descrever em forma de metáfora o princípio de individuação] nos descreveu o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisismo*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez* (NIETZSCHE, NT, p.27).

Dioniso é o deus da desmesura, o deus do desregramento, é a natureza se manifestando da forma mais selvagem, em toda sua originalidade primordial. Como diz Macedo: “Dioniso [...] é ainda a expressão da vontade na sua unidade mais imediata, é o elemento musical do mundo que fala do ser ainda não alienado nas formas do tempo, do espaço e da causalidade. É a natureza despojada do véu da individuação, reconciliada consigo mesma, com sua verdade mais profunda” (MACEDO, *Nietzsche, Wagner e a Época trágica dos gregos*, p.133).

O princípio dionisíaco, para o jovem Nietzsche, não está ligado à noção de beleza, como no caso do princípio apolíneo, mas sim à noção de sublime. O sublime seria este caráter desmesurado da natureza, que se manifesta na embriaguez e desregramento primordiais. A estética dionisíaca representaria o caráter metafísico da arte. E seria a música, uma forma de arte não-plástica, que representaria este caráter metafísico da estética dionisíaca. E, para Nietzsche, seria no culto às bacantes onde melhor estaria representado este caráter desmesurado e desregrado, ou seja, sublime do princípio dionisíaco. Como diz Machado, o culto às bacantes representaria “o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos” (MACHADO, *O nascimento do trágico*, p.211). O dionisíaco representaria assim, pois, “a negação dos valores principais da cultura apolínea. Em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação entre as pessoas e das pessoas com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade” (Ibidem, p.212).

E a tragédia seria o momento de reconciliação destes dois princípios aparentemente antagônicos e irreconciliáveis. “A tragédia – diz Machado – é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea

da arte.” Na tragédia, os princípios dionisíaco e apolíneo se reconciliam em forma de arte. A tragédia é assim “a transformação de um ‘fenômeno natural’ em um ‘fenômeno artístico’”, representado no anfiteatro (Ibidem, p.224).

Desta forma, a finalidade da tragédia para Nietzsche, segundo Machado, ao promover a transformação do mito épico em mito trágico, reconciliando desta maneira Apolo e Dioniso, é “de fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo, da vontade” (Ibidem, p.238). E o efeito trágico, a sublimação, que é o elemento dionisíaco da arte trágica possibilitado pela música, seria exatamente a “consolação metafísica” schopenhauriana, da qual Wagner estava já embebido e que havia influenciado sua produção artística e “filosófica” da década de 1860 em diante, em especial no seu *Beethoven*, do qual Nietzsche havia já lido antes de escrever *O nascimento da tragédia*.

E é nesta admiração sem limites da época trágica dos gregos, onde a tragédia representava para ele a mais alta forma de arte, em especial pela importância do coro musical como parte mais importante da encenação trágica, que o jovem Nietzsche aposta todas as suas fichas no drama musical wagneriano como a maior esperança do renascimento da música trágica na modernidade. E a esperança deste renascimento da tragédia no espírito da música wagneriana nesta época era tanta que ele havia intitulado o prefácio desta sua obra inaugural – *O nascimento da tragédia* – homenageando diretamente o músico que havia dado significado novo à arte moderna: “O nascimento da tragédia a partir do espírito da música: prefácio para Richard Wagner” (NIETZSCHE, NT, “Prefácio”). Nietzsche expressa, nesta época, a importância de Wagner para o projeto de refundação, na modernidade, do drama musical trágico como contraposição direta aos valores decadentes do cristianismo, em nome de uma arte que afirme a alegria de viver. Por isso Nietzsche apostava tão alto na inauguração do teatro de Bayreuth: ali, o público presente (um público seletivo e já educado na concepção trágica da arte) – disposto no anfiteatro de forma que todos pudessem ver o palco em toda sua plenitude – assistiria à encenação trágica não como meros espectadores que se sentem exteriores ao ato cênico em si, mas sim como elementos que participariam de forma ativa da encenação e atingiriam o êxtase da arte trágica como se estivessem possuídos pelo próprio deus. O público sentir-se-ia em Bayreuth, acreditava Nietzsche,

na mesma situação em que se encontrariam os cidadãos gregos ao participarem da encenação da tragédia: como num culto trágico ao próprio deus Dioniso.

Posteriormente, porém, dezesseis anos após a publicação de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche – já rompido tanto com a filosofia de Schopenhauer quanto com a metafísica de artista wagneriana – escreve uma “Tentativa de autocrítica”, uma espécie de posfácio a *O nascimento da tragédia*, onde faz uma reflexão sobre aquele seu período jovial de filósofo “wagneriano”. Nesta autocrítica Nietzsche afirma o caráter problemático e deveras bizarro desta sua obra inaugural. Afirma o quão era jovem e que a exaltação à concepção da arte como metafísica devia-se à imaturidade e a certa arrogância jovial.

E em *O caso Wagner*, de 1888, uma de suas últimas obras, Nietzsche explica que Wagner havia “encalhado” (*saß fest*) em um “recife” (*Riff*). Ele havia ido de encontro ao “recife schopenhauriano”. A filosofia de Schopenhauer havia mostrado ao músico alemão que ele “encalhado” em uma *visão de mundo contrária* (*conträren Weltansicht*), pois ele havia posto em música o *otimismo* (*Optimismus*) de uma época que, na verdade, era *décadant* (NIETZSCHE, CW, §4). Schopenhauer teria definido esse otimismo na arte como “otimismo infame” (*ruchlosen Optimismus*), deixando clara a visão idealista da música wagneriana. Com esse idealismo na música Nietzsche diz que Wagner teria se tornado “*herdeiro de Hegel... A música como idéia (Idee)*” (Ibidem, §10). Wagner, então, ao ver-se “encalhado” na filosofia schopenhauriana, sentiu-se “envergonhado” (*schänte*), por ter percebido que havia caído, com esta filosofia metafísica de Schopenhauer, num abismo sem possibilidade de retorno. Porém, ele necessitava de uma “saída” para seu objetivo, enquanto “revolucionário”, Nietzsche diz que o músico-cristão teria então vislumbrado a grande saída: “o recife no qual naufragara, e se o interpretasse como *objetivo (Ziel)*, como intenção oculta (*Hinterabsicht*), como verdadeiro sentido (*eigentlichen Sinn*) de sua viagem?”. Wagner teria encontrado, assim, como saída de seu “encalhamento”, do “encalhamento” de sua ópera na metafísica schopenhauriana, o próprio naufrágio (*Scheitern*): “isso [o ‘naufrágio’ de seu otimismo revolucionário] era também uma meta (*Ziel*)”.<sup>4</sup> Tudo vai torto, tudo afunda, o

---

<sup>4</sup> Interessante observar aqui que *scheitern* pode ter tanto o sentido de *naufragar* como também o sentido de *fracassar*. Parece talvez que Nietzsche quisesse dizer aqui que a “saída” objetivada por Wagner tenha sido, no fundo, um “fracasso”, uma saída para tentar fugir ao seu fracasso enquanto músico produtor de “tragédias”, por ter conseguido produzir apenas ópera e daí a necessidade de convencer o grande público de que sentir fortes emoções era mais importante do que conhecer o *belo* na tragédia. E isso, parece-nos, era a grande decepção de Nietzsche com relação a Wagner: música apenas como ópera.

novo é tão ruim quanto o velho: “Wagner estava redimido [...] Sua ópera é a ópera da redenção (*Oper der Erlösung*)”. Schopenhauer o redimiui: “Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence* a si mesmo...” (NIETZSCHE, CW, §4).

E é nesta obra, *Der Fall Wagner*, que Nietzsche enfatiza seu rompimento com a concepção metafísica do “último Wagner”, ao apresentar seu próprio rompimento com a concepção de *sublime*. Para Nietzsche, redenção e sublimidade estão ambas no plano da metafísica, no plano da música como redenção. É por isso que Nietzsche afirma que, agora, Wagner “foge” do *belo*, pois prefere a facilidade da música ruim à música boa, a música como redenção que a música como afirmação da dor da vida: “é mais fácil ser gigantesco do que belo (*schön*)”. Ser “gigante” é levar a paixão à massa: “paixão (*Leidenschaft*) sempre se Sabe! A beleza (*Schönheit*) é difícil (*schwierig*): cuidado com a beleza!... Mais ainda com a *melodia*!” (NIETZSCHE, CW, §6). Wagner veria na arte agora mera sublimidade, não mais beleza; ele foge da beleza, pois a beleza é afirmação estética da vida e o compositor do *Parsifal* via agora na arte mera redenção, fuga de uma existência que não mais valeria a pena tentar transformar.

Nietzsche, pois, teria rompido com Wagner porque teria percebido que o sucesso de público da música wagneriana em Bayreuth expressava, ao mesmo tempo, pois, o poder econômico e militar do império Bismarckiano. Ou seja, Nietzsche, agora, associava a música de Wagner ao novo *Reich* militarizado e imperialista alemão, pois a sociedade moderna estaria se tornando cada vez mais decadente, e a música cristianizada do músico alemão expressava esta decadência: “Wagner é o artista moderno *par excellence*... Ele pertence a ela: é seu protagonista, seu maior nome...”. (Ibidem, §5). Para Nietzsche, Wagner não teria resistido ao feitiço do mercado, à glória, à riqueza material: “Hoje se faz dinheiro apenas com música doente (*kranker Musik*); nossos grandes teatros vivem de Wagner” (Ibidem, §6). Nietzsche assim associa o sucesso de mercado wagneriano ao sucesso de mercado do próprio *Reich* alemão, em seu projeto de uma grande nação alemã, uma grande nação da qual os semitas/judeus (odiados por Wagner em seus textos de juventude) estariam fisicamente excluídos (Cf. HOBBSAWM, *A era dos impérios*). Por isso ele define o que é o alemão contemporâneo: “Definição do teutão: obediência e pernas longas...” (NIETZSCHE, CW, §11). O velho Wagner estaria inserido neste grande projeto de construção de uma nação alemã “para alemães”, e suas músicas, que têm como temas principais exaltar um suposto passado mítico do povo germânico, estaria se tornando a própria música do

Estado alemão. Cantar as glórias do passado grandioso dos povos pan-germânicos aparecia como uma grande forma de engrandecer o projeto bismarckiano da grande nação germânica.

E Nietzsche havia percebido que esta grande guinada ao cristianismo e à exaltação da alma alemã tinha como fundo o apoio do Estado à sua arte nacionalista-cristã. Por isso é que Nietzsche afirma que Wagner teria deixado de ser um músico trágico para se tornar um ator: “O grande sucesso, o sucesso de massa, não está mais com os autênticos – é preciso ser ator para obtê-lo” (Ibidem, §11). E aqui Nietzsche iguala Wagner a Victor Hugo, o mais inautêntico dos teóricos da modernidade: “eles significam a mesma coisa: que em culturas em declínio (*Niedergangs-Culturen*), onde quer que as massas tenham a decisão, a autenticidade (*Echtheit*) se torna supérflua (*überflüssig*), desvantajosa, inconveniente” (Ibidem, §11). Nietzsche afirma que, a partir de então, só o ator ainda despertaria o “grande entusiasmo” do público inculto, pois, quanto mais falso for o ator, mais real apareceria para as massas, pois a realidade representada pelo ator era agora uma *falsa-realidade, uma realidade de mera ilusão* (Ibidem, §11).

Wagner seria agora, pois, antes de tudo, um ator. E o termo “ator” (*Schauspieler*) aqui poder-se-ia entender tanto no sentido de ele ter-se tornado mero criador de óperas para um público sentimentalista (entediado com a vida) e ao mesmo tempo no sentido de ele ter-se tornado um grande ator do Estado, um ator no palco do grande teatro que seria a Alemanha bismarckiana dona do mundo. Wagner estaria garantindo seu lugar de ator imortal no novo Estado imperialista alemão.

Assim, na década de 1880, segundo Macedo, após o rompimento definitivo com Wagner e com sua concepção metafísica da arte (com uma “metafísica de artista”), Nietzsche rompe, de forma simultânea, com sua concepção anterior do dionisismo como sendo uma “estética do sublime” e assume uma perspectiva de Dioniso como o deus de uma estética da beleza e da afirmação da vida sensível. E em *A gaia ciência*, de 1882, no aforismo 276, apareceriam então os princípios fundamentais de sua nova estética, fundada a partir da idéia de *amor fati*, amor ao destino, amor à beleza do mundo simplesmente como ele é:

Eu quero aprender cada vez mais a considerar a necessidade das coisas como beleza – assim, eu serei um daqueles que tornam as coisas belas, *amor fati*: que seja este de agora em diante o meu amor! Eu não vou fazer guerra contra o feio, eu não o acusarei mais, eu não acusarei nem mesmo os acusadores. Suspende o olhar, que esta seja

minha única forma de negar. Eu não quero, a partir desse momento, ser outra coisa senão pura afirmação (NIETZSCHE, GC, §276).

Agora, nesta nova fase da vida filosófica de Nietzsche, após o rompimento com a filosofia metafísica, com a concepção metafísica da arte, ou seja, após o rompimento tanto com Wagner quanto com Schopenhauer, percebe-se um Nietzsche mais maduro, mais independente. Nietzsche agora teria percebido que pensar o renascimento da arte trágica na modernidade teria sido um de seus principais erros teóricos de juventude, inebriado que estava pela metafísica de artista schopenhauriana e wagneriana. Por isso, ele assume a perspectiva do amor à realidade como ela simplesmente é: sem odiar, nem julgar, um simples *amor fati*, amor à vida como ela realmente é, e tendo a arte como a expressão estética desta vida bela e afirmativa.

Esta idéia de *amor fati*, de amor à existência afirmativa, está ligada, para Nietzsche ao que denomina como “moral dos senhores” (*Herren-Moral*). Esta moral dos senhores é a moral *clássica*, greco-romana, a moral pagã, a moral da Renascença. Esta moral é a “linguagem simbólica da vida que vingou”, é a moral que *ascende* (*aufsteigenden*), é a moral da *vontade de poder* (*Willens zur Macht*) como princípio da vida. Esta moral Antiga *transfigura* (*verklärt*), embeleza, *traz razão* ao mundo. Ela é a contraposição mais forte à moral da negação da vida, à moral dos “conceitos de valor *cristãos*”. Nietzsche explica que a moral cristã aparece num solo inteiramente mórbido, é empobrecida, pálida. Esta moral cristã *enfeia* (*verhässlicht*) o valor das coisas, ao contrário da moral greco-romana, que embeleza a vida tal qual ela é: “a moral dos senhores *afirma* (*bejaht*) tão instintivamente como a cristã *nega* (*verneint*) [a vida]”, pois está ligada à afirmação dos conceitos de “Deus”, “além”, “abnegação”, ou seja, a puras negações (CW, “Epílogo”, p.43-44).

E é por isso que ele termina *O caso Wagner* apelando em favor da arte trágica, da autenticidade (*Echtheit*) na música, contra o que ele chamou de “teatrocracia” (*Theatrokratie*), ou seja, contra o “desvario de uma fé na *preeminência* do teatro, num direito à *supremacia* do teatro sobre a arte”:

Que o teatro não se torne senhor das artes, que o ator não se torne sedutor dos autênticos e que a música não se torne uma arte da mentira (*Kunst zu lügen*) (CW, §12).

**Referências Bibliográficas:**

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*. Deutscher Taschenbuch Verlag. Berlin, 1980.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio

de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *O caso Wagner*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. Tradução de Paulo César Lima de Sousa.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução Marcelo Backes.

Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WAGNER, R. *A Arte e a Revolução*. 2ª edição. Tradução de José M. Justo. Introdução de Carlos da Fonseca. Lisboa: Edições Antígona, 2000.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

LEFRANC, J. *Compreender Nietzsche*. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.

ROSENFELD, K. H. (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ALVES JUNIOR, D. G. (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

SOCHODOLAK, H. *O jovem Nietzsche e a leitura*. Tese de Doutorado. UNESP-Assis-São Paulo, 2005.

HOBSBAWM, E. *A era dos Impérios (1875 – 1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.