

## Nietzsche e Wagner: bela música para o fim do mundo

João Wilson Sobral Santos\*

**Resumo:** O artigo procura revisitar a filosofia do trágico e a filosofia da música nietzschianas no que elas se interpenetram. Abordamos as associações e rupturas entre Nietzsche, Wagner e Schopenhauer, tentando mostrar um pouco das suas contradições, com ênfase no percurso nietzschiano em direção a uma compreensão possível do belo enquanto “belo trágico”, em razão da importância do elemento dionisíaco para o filósofo. O fio condutor dessa compreensão estética é a música, sobretudo o prelúdio de *Tristão e Isolda* e sua antítese irônica, *Carmen*. Para disparar, apoiar e oferecer um exemplo de aplicação artística da discussão, recorreremos ao filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier.

**Palavras-chave:** trágico; belo; música; ironia.

### Nietzsche and Wagner: beautiful music for the end of the world

**Abstract:** This article aims to revisit Nietzsche’s philosophy of tragic and philosophy of music inasmuch as they relate to each other. We look at the alliances and divorces between Nietzsche, Wagner and Schopenhauer, trying to show a little about their contradictions and emphasizing Nietzsche’s route towards a possible understanding of the beautiful as “tragic beautiful”. We follow this aesthetical understanding through music, especially the prelude to *Tristan and Isolde* and its ironic antithesis, *Carmen*. To get the discussion started, to support it and to offer an example of artistic work for it, we resort to Lars von Trier’s film, *Melancholia* (2011).

**Key-words:** tragic; beautiful; music; irony.

Minha melancolia quer descansar  
nos esconsos e abismos da *perfeição*:  
para isto necessito de música.<sup>1</sup>

#### I.

Quando o tema principal do filme é a incontornável *tragédia* da colisão devastadora de um planeta errante com a Terra e sua trilha sonora consiste exclusivamente no prelúdio da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, é praticamente impossível não pensar na filosofia da música e do trágico nietzschianas. *Melancholia* (2011), dirigido pelo dinamarquês Lars von Trier, ficou conhecido como “um belo filme sobre o fim do mundo”. O enredo bastante simples se desenrola na

---

\* Doutorando em Filosofia do PPGFIL – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ.

<sup>1</sup> FW/GC §368. Adotaremos as siglas em alemão/português das obras publicadas de Nietzsche, conforme indicadas junto às Referências.

expectativa da colisão vivida por duas irmãs, Claire e Justine, sendo que Justine é extremamente melancólica e arredia a convenções sociais.

Sabemos como em *O Nascimento da Tragédia* a ópera wagneriana é considerada a obra de arte capaz de fazer renascer na modernidade a interação entre as forças artísticas apolínea e dionisíaca (individuação-aniquilamento, aparência-essência), típicas do drama musical grego (ou da tragédia grega), e que Nietzsche viu em *Tristão e Isolda* o marco desse renascimento<sup>2</sup>. Mas também sabemos que ele rompe com Wagner não muito tempo depois e passa a acusa-lo e a quase toda sua obra de decadência. A partir desse pano de fundo, o presente texto busca revisitar a filosofia do trágico nietzschiano em sua íntima relação com a arte, mais especificamente, com a música, tendo o filme de von Trier como ponto de apoio.

De início, é preciso compreender um pouco mais o que motivou a ruptura com a música wagneriana, se ela foi total ou parcial e, no segundo caso, tentar apontar a que elemento(s) da devoção inicial Nietzsche teria permanecido fiel. Isto porque pressupomos que a ruptura não foi mera mudança de gosto ou implicância pessoal. Nesse sentido, Guinsburg nos dá uma primeira dimensão do problema:

Vê-se que, já em *O nascimento da tragédia*, o wagnerismo de Nietzsche não poderia ser o dos deslumbramentos que iriam prevalecer, pouco tempo depois, em Bayreuth. Apesar de ter apoiado calorosamente o projeto artístico e a construção do teatro, de tê-los mesmo discutido com Wagner e sua mulher, não haveria como incluí-lo no rol dos admiradores da teatralidade que marcaria o estilo desse festival e levaria ao delírio a multidão de adictos.<sup>3</sup>

Para Guinsburg, então, é no ponto da teatralidade que está a ruptura. Sabemos que a pior ofensa que Nietzsche crê dirigir a Wagner é chama-lo não de músico, mas de ator. Por quê?

Sem perder de vista a pista dada por Guinsburg, passemos a alguns pontos fornecidos por Safatle para entender melhor o que está em jogo<sup>4</sup>. Safatle contextualiza a filosofia da música ocidental do século XIX em torno da herança kantiana do sublime. O sublime é a sensação estética da qual a razão não dá conta, diferente do que ocorre com o juízo do belo. O fato de esse “não dar conta” ser novamente apanhado em conceitos paradoxais como infinito, incomensurável, indeterminado, absoluto, não

---

<sup>2</sup> GT/NT §21.

<sup>3</sup> NIETZSCHE, 2015, p. 169.

<sup>4</sup> No que se segue, acompanharemos os argumentos de SAFATLE (2006), fazendo os acréscimos e comentários necessários.

impediria, entretanto, a possibilidade de o sublime ser expresso e sentido diretamente à parte de qualquer afinidade mimética codificada racional e socialmente, seja ela afetiva, seja ela discursiva. Na música, isso levou, desde o romantismo, a uma predileção pela emancipação da música instrumental em relação a textos, programas e a quaisquer funções que pudessem ser capturadas mimeticamente, o que ficou conhecido como “música absoluta”. Segundo Safatle, é curioso o encontro de pensadores como August Schlegel, Schopenhauer e Hegel nessa direção. Mas se nos dois primeiros, a música absoluta daria acesso ao “em si” do ser, em Hegel a questão era “a incompatibilidade fundamental entre a racionalidade interna aos procedimentos formais da música e a lógica de produção de sentido própria à exposição conceitual”.<sup>5</sup> Ou seja, o problema hegeliano é mais o caráter evanescente do som do que uma metafísica musical.

Na “metafísica de artista”, que é como Nietzsche depois chamará *O Nascimento da Tragédia*, é evidente que a ideia de música absoluta está presente. A música “em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si”.<sup>6</sup> A música é o “espírito da música” e ele é dionisíaco, isto é, independente e, no limite, hostil a qualquer representação, figuração, apolinização – o que não entra em contradição com a vinculação entre música e mito, desde que o próprio mito, de certo modo, já seja *forma musical*. Porque não se trata de qualquer mito, mas do mito *trágico*, é possível compreender como ele comunga do caráter evanescente da própria música, conjugando seu processo de individuação e de aniquilamento – o que já indica a presença da *ironia trágica*.

Aplicado ao problema musical, podemos dizer que o mito trágico formaliza um processo de posição da forma, que sustenta a aparência da organicidade funcional das obras, mas para negá-la através da posição da imagem do aniquilamento da totalidade funcional. Tal como o mito trágico dá forma ao que insiste para além da forma (a fusão com o Um, o retorno à indiferenciação), a forma musical deve ser capaz de sustentar-se na tensão entre processos construtivos e dissolução.<sup>7</sup>

A partir disso, Safatle chega a uma compreensão fundamental: “é na forma musical, muito mais do que na temática de seus textos e programas, que Wagner aparece à Nietzsche como aquele que traz o retorno da música à sua razão”.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> SAFATLE, 2006, p. 11.

<sup>6</sup> GT/NT §6.

<sup>7</sup> SAFATLE, op. cit., p. 17.

<sup>8</sup> Ibidem.

Esse faro para separar a música dionisíaca da teatralidade apolínea em Wagner talvez tenha sido treinado a partir da leitura que Nietzsche tinha de Eduard Hanslick. Para este importante crítico musical, a música bela dependia apenas dos seus próprios critérios objetivos de beleza, mas era independente de imagens, conceitos ou sentimentos acessórios. Nietzsche não podia concordar inteiramente com isso, pois vimos que, em *O Nascimento da Tragédia*, apesar da soberania da música, o mito se faz necessário para torna-la tolerável (“o mito nos protege da música”), mesmo que ele seja negado nesse processo. Além disso, e precisamente por causa do seu excesso, a música não se prestaria a uma relação estética de *pura* contemplação do belo, mas implicaria *também* a fusão com o sublime, por meio do trágico. Esse acordo ou equilíbrio precisa ser extraído do ofuscante entusiasmo nietzschiano com a “eterna verdade” supostamente revelada por Wagner no texto que o compositor escreveu em homenagem ao centenário de Beethoven (1870).

Sobre esse reconhecimento, o mais importante de toda a estética, com o qual somente ela começa em um sentido mais sério, Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no *Beethoven* estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errônea, pela mão de uma arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurativo, um efeito parecido ao das obras da arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas*.<sup>9</sup>

De acordo com Nietzsche, Wagner tinha declarado guerra à beleza segundo parâmetros figurativos. Em tese, isso poderia aproximá-lo de Hanslick. Mas assim como Nietzsche, Wagner também buscava princípios estéticos capazes de sustentar algum acordo formal com o aspecto excedente da música. Ambos acreditaram ter encontrado em Schopenhauer tais princípios estéticos e foi no *Beethoven* que Wagner declarou seu alinhamento definitivo a ele. Na verdade, a filosofia schopenhaueriana já vinha influenciando decisivamente suas composições como, por exemplo, *O Anel do Nibelungo*. Na órbita de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner foram mui amigos. No entanto, suas trajetórias não seriam as mesmas, porque Nietzsche percebeu o quanto a metafísica de Schopenhauer ajudou Wagner a perverter aquele acordo, subordinando a música ao drama e se afastando do trágico, como veremos melhor adiante.

---

<sup>9</sup> GT/NT §16.

Em *A genealogia da moral*, mais de 15 anos depois, Nietzsche afirmaria que Schopenhauer teria permanecido na órbita da estética kantiana.<sup>10</sup> Essa leitura aparece circunscrita a uma discussão sobre o belo. Mas o que acontece se adicionarmos o sublime e a música? De fato, Schopenhauer parece acompanhar Kant também na distinção entre o belo e o sublime, mas a diferença entre os filósofos no plano ético tem consequências estéticas. Kant defende uma ética deontológica que confia razoavelmente na prática, enquanto Schopenhauer, uma ética ascética que prefere renunciar a uma ontologia condenada. O ponto é que essa ética ascética encontra lugar na discussão schopenhaueriana da arte e é chamada justamente de “caráter sublime”.<sup>11</sup> O “caráter sublime” é o do asceta ou o do santo que contempla seus impulsos sem tomar parte neles; como um Buda, nega-os.

As *belas-artes*, para Schopenhauer, são maneiras de objetivação da Vontade conforme a mediação das Ideias (platônicas) que promovem um consolo temporário ao homem de gênio que as contempla. A mais inferior seria a arquitetura e a mais superior, a tragédia. Já a música é considerada objetivação imediata da Vontade, daí seu status *hors concours* e privilegiado. Schopenhauer não designa expressamente como sublime a experiência estética da música. Há uma rápida menção sobre a forma como a música é percebida mediante o tempo<sup>12</sup>, o que nos remete àquele aspecto evanescente do som, que se afirma e se nega. Outro possível indício para a hipótese do vínculo entre o sublime e a música talvez seja a afirmação de que para tudo o que é físico no mundo, ela é o metafísico, e ainda, que a música é “exercício metafísico oculto” (parodiando a definição de Leibniz, “exercício aritmético oculto”)<sup>13</sup>. A ideia de exercício (*askésis*) remete ao asceta e a sua “atividade metafísica” de simultaneamente existir e contemplar-negar a existência metafisicamente. Nada disso passou despercebido por Nietzsche que afirmou no Prefácio para Richard Wagner, em *O Nascimento da Tragédia*: “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”.

---

<sup>10</sup> GM/GM III §5.

<sup>11</sup> MVR §39.

<sup>12</sup> “Teria ainda muito a adicionar sobre a forma como a música é percebida, a saber, única e exclusivamente por meio do tempo, com total exclusão do espaço, também sem influência do conhecimento da causalidade, portanto do entendimento: // pois os tons já provocam como efeito a sua impressão estética, sem que retornemos a sua causa, como seria o caso na intuição” (MVR 52). Essa afirmação parece problemática se lembrarmos que, em *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer estabelece que a contemplação estética precisa ser a de uma representação independente do princípio de razão (tempo, espaço, causalidade), conforme o subtítulo do Livro III. Ademais, não era apenas Nietzsche que achava extremamente curioso um pessimista que amava tocar flauta (JBM/BM §186). José Thomaz Brum destaca como Clement Rosset via uma profunda contradição entre a teoria da música de Schopenhauer e seu sistema pessimista (BRUM, 1998, p. 94).

<sup>13</sup> MVR §52.

O importante aqui, contudo, é a maneira como o trágico preencherá a equivocidade em que Schopenhauer deixou a música.

## II.

Nem Nietzsche nem Wagner seguiram Schopenhauer sem suas próprias seleções, acréscimos e correções, o que também explica a divergência crescente entre eles, e apesar dela, aquilo de dionisíaco em Wagner que Nietzsche sempre insistiria em preservar. Nietzsche cada vez mais se convenceria de que aquela atividade artística bastava por si mesma e trataria de afirma-la e emancipá-la da metafísica, rejeitando veementemente a negação da vida. Essa tendência já está presente mesmo em *O Nascimento da Tragédia* e justamente numa polêmica musical a respeito da poesia cantada ou lírica. Na seção cinco, Nietzsche respeitosamente discorda de como Schopenhauer compreende o estado lírico enquanto um impasse no sujeito, ora possuído pela Vontade que se objetiva no cantar, ora subjetividade consciente que contempla tal possessão, e continua:

Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente... Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador.<sup>14</sup>

Para Nietzsche, quando o homem “aceita” que já é aparência ou obra de arte, esse é o passe para a fusão com o “princípio de atividade” que o levará à vontade de poder. Essa *afirmação*, no desdobramento do pensamento nietzschiano, não terá um estatuto metafísico-dogmático, mas imanente-interpretativo, o que também significa

---

<sup>14</sup> GT/NT §5.

estar sempre suscetível à derrisão. Por isso não estranha a ideia de *comédia* aparecer já então, apesar de que, presa a uma metafísica trágica, a arte ainda tinha o papel de redenção, livramento e justiça. Mas compare-se o adágio central de *O Nascimento da Tragédia*, “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se eternamente*”<sup>15</sup>, com sua reformulação em *A Gaia Ciência*, “como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno”<sup>16</sup>, e já não se encontrará “libertar” (*erlösen*), mas “suportar” (*ertragen*), isto é, afirmar e, de preferência, alegremente.

Quanto a Wagner, por mais que tenha declarado fidelidade à estética schopenhaueriana da soberania da música, demonstrou-o a seu modo, isto é, contraditoriamente mantendo a música como serva do drama. Sabe-se que o próprio Schopenhauer desautorizou a associação e rejeitou as tentativas de aproximação feitas pelo compositor. Recusou um convite para encontra-lo em Zurique, e após receber uma cópia de *O Anel do Nibelungo* pelas mãos de um intermediário, mandou agradecer-lo, com a sugestão de que abandonasse a música, pois tinha gênio maior para a poesia.<sup>17</sup> Coincidentemente, isso antecipava uma das críticas de Nietzsche: “Wagner precisava de literatura para convencer todo o mundo a levar seriamente, levar profundamente a sua música, ‘porque *significava coisas infinitas*’”.<sup>18</sup>

Nietzsche fez vários comentários sobre a “conversão” de Wagner a Schopenhauer. Mais de uma vez ele relembra que Wagner era um revolucionário e fugia dos alemães, referindo-se ao período mais audacioso do compositor, no qual se envolveu com socialistas, anarquistas e outros movimentos sociais revolucionários na agitada década de 1840. *O Anel* começou a ser composto no calor desse período e Siegfried, o herói da saga, seria o protótipo do revolucionário. Desde sua ascendência adúltera e incestuosa, Siegfried encarna a “guerra aos contratos” (à tradição, à moral), “lança por terra tudo recebido, toda reverência, todo *temor*”<sup>19</sup>. A valquíria Brunilda é outra figura revolucionária. Juntos, Siegfried e Brunilda celebrariam “o sacramento do amor livre” e “o crepúsculo dos ídolos da velha moral”<sup>20</sup>. Mas então Wagner conheceu

---

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> FW/GC §107.

<sup>17</sup> SAFRANSKI, 1990, p. 433.

<sup>18</sup> WA/CW §10.

<sup>19</sup> Ibidem, §4.

<sup>20</sup> Ibidem.

Schopenhauer, se envergonhou do seu otimismo e passou a necessitar de redenção. Por isso, teve de traduzir o *Anel* para o idioma pessimista schopenhaueriano:

Brunilda, que segundo a antiga intenção se despediria com uma canção de louvor ao amor livre, deixando ao mundo esperanças de uma utopia socialista, com a qual “tudo fica bom”, agora tem outra coisa a fazer. Deve estudar Schopenhauer, tem de pôr em versos o quarto livro do *Mundo como vontade e representação*. *Wagner estava redimido...* Em toda seriedade, esta *foi* uma redenção.<sup>21</sup>

Segundo Nietzsche, a redenção (*Erlösung*) é o tema central da ópera de Wagner. Ele acreditou que seguindo Schopenhauer “podia-se fazer mais *in majorem musicae gloriam* [para maior glória da música]”<sup>22</sup> e assim alcançar a redenção. Porém, a maior glória da música para Wagner era ser “*ancilla dramaturgica* [criada da dramaturgia]”<sup>23</sup>, e isso contrariava tanto Schopenhauer, quanto Nietzsche. Era como se a própria música necessitasse de redenção, tornando-se meio para excitar os nervos, semiótica de sons para os gestos, retórica teatral, expressão a todo custo, em suma, redenção pelo *efeito*.<sup>24</sup>

Daí Wagner ser considerado ator e não músico, devido à sua paixão desenfreada pelo “efeito de verdade”, que nunca é verdadeiro, mas é tido por verdadeiro; devido a seu “talento para mentir”. Parece contraditório, à primeira vista, um filósofo que ama a máscara, que opõe à vontade de verdade a vontade de ilusão ou de arte, que simboliza, para Deleuze, a “potência do falso”, assumir a promotoria do *caso* Wagner para acusá-lo de *inautenticidade*. Porém, observando Prólogo e Epílogo da peça de acusação, percebemos que Nietzsche não só o condena como também o agradece. Wagner é um caso de sorte, porque permite “um balanço sobre o *valor* do moderno”<sup>25</sup>, “um *diagnóstico da alma moderna*”, qual seja: “Esta *inocência* entre opostos, esta “boa consciência” na mentira é algo *moderno* por excelência, a modernidade é quase definida por isso. O homem moderno constitui, biologicamente, *uma contradição de valores*, ele está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego”. Para Nietzsche, a única e arriscada posição efetivamente autêntica na modernidade é “uma resoluta incisão nesta contradição instintiva”, sua afirmação, com todas as consequências (tragicômicas) que isso possa ter, ao invés da falsa e mentirosa regressão

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> GM/GM III §5.

<sup>23</sup> WA/CW §8.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> WA/CW Prólogo. As outras citações deste parágrafo pertencem ao Epílogo da mesma obra.

de Wagner à verdade *sub specie effectum*, ainda que simultaneamente ele pisque o olho para a moral nobre “(– de que a saga islandesa é talvez o mais importante documento)”.

Enquanto psicólogo, Nietzsche quer perceber essa piscada como ato falho a ponto de isentar Wagner, em certa medida, por sua própria autoincompreensão. O que aconteceu foi menos uma ruptura do que o amadurecimento do perspectivismo nietzschiano: “acho que frequentemente os artistas não sabem o que podem fazer melhor, porque são vaidosos demais...”<sup>26</sup>; “é raro que um gênio da sua espécie tenha a prerrogativa de se compreender”<sup>27</sup>; “não esqueçamos que os queridos artistas são e têm de ser todos eles um pouco atores, e que sem atuar dificilmente aguentariam por muito tempo”<sup>28</sup>. Talvez o ápice da crítica perspectivista de Nietzsche a Wagner esteja em *A Genealogia da Moral*, quando ele simplesmente inventa uma interpretação cômica para o *Parsifal*, obra que considerava a mais cristã e redentorista do compositor:

– como? Este Parsifal foi *a sério*? Pois seríamos tentados a supor e mesmo desejar o contrário – que o Parsifal de Wagner tenha sido brincadeira, como que epílogo e drama satírico, com o qual o trágico Wagner quis despedir-se de nós, de si mesmo, sobretudo *da tragédia*, de um modo para ele apropriado e digno, ou seja, com um excesso da mais elevada e deliberada paródia do trágico mesmo, de toda a horrível seriedade e desolação terrena de outrora, da *mais crua forma* da antinatureza do ideal ascético, enfim superada. Isto, como disse, teria sido propriamente digno de um grande trágico: o qual, como todo artista, somente então chega ao cume de sua grandeza, ao ver a si mesmo e à sua arte como *abaixo* de si – ao *rir* de si mesmo.<sup>29</sup>

Essa interpretação certamente apócrifa e improvável não é meramente ociosa, pois ela contém uma amostra da autenticidade que Nietzsche exige como resposta à altura da modernidade, a autoironia, a paródia de si mesmo. Para ele, um artista inteiro e consumado é congenitamente divorciado do seu “real”, congenitamente falso.<sup>30</sup> O problema está quando ele se cansa da sua autêntica falsidade e tenta ser real por meio do efeito, quer ser “tido por verdadeiro”.

A autenticidade e o efeito são as perspectivas principais utilizadas por Nietzsche para avaliar a música wagneriana, apesar de Wagner. Essa avaliação tem um duplo registro, música e drama. No drama, trata-se de discernir a influência pessimista schopenhaueriana (e cristã-budista<sup>31</sup>) da opulência afirmativa propriamente wagneriana,

---

<sup>26</sup> FW/GC §87.

<sup>27</sup> JBM/BM §256.

<sup>28</sup> FW/GC §99.

<sup>29</sup> GM/GM III §3.

<sup>30</sup> Ibidem, §4.

<sup>31</sup> Para compreender esta associação cf. O Anticristo.

conforme a crítica às transformações ao longo da composição do *Anel*, por exemplo. Na música, trata-se de discernir entre os elementos autenticamente dionisíacos e os pateticamente teatrais. O detalhe é que estes registros estão vinculados. Como vimos, quanto mais Wagner se alinhava filosoficamente à resignação e à redenção da vida, mais submetia o registro musical ao dramático, ou seja, mais teatralizava a própria música, fazendo com que Nietzsche considerasse seus recursos composicionais cada vez mais sob a perspectiva do efeito em detrimento da perspectiva da autenticidade. Visto razoavelmente o problema do drama wagneriano, é tempo de nos voltarmos para essa crítica aparentemente ambígua da música wagneriana.

### III.

A música absoluta, a tendência crescente da autonomização da música ao longo do século XIX – mencionada no início deste texto – foi pioneira no sentido de apontar para a arte em geral o caminho da *forma crítica* típica das vanguardas modernas do século XX. Segundo Safatle, a *forma crítica* teve por princípio racional-formal a transparência de seus próprios métodos construtivos artísticos e a independência de conteúdos e funções miméticos, isto é, aqueles vinculados ao modo de *reprodução* social e estético vigente<sup>32</sup>. No caso da música, isso significou o distanciamento cada vez maior do tonalismo, mas também de todos os conteúdos e funções miméticas que insistiam em manipular e dublar a música. O papel de Wagner nesse processo foi absolutamente crucial e *Tristão e Isolde* costuma ser considerado o ponto de inflexão que fecundou a música com um futuro pleno de possibilidades pós-tonais.

Dentre os primeiros herdeiros deste legado, podemos citar Schoenberg e Stravinsky. O primeiro representa o desenvolvimento do princípio da transparência do tratamento dos materiais composicionais, a “emancipação da dissonância” influenciada pelo cromatismo wagneriano, o que resultaria no serialismo e no dodecafonismo. O segundo, que recebe de Adorno o epíteto de “Wagner voltado a si mesmo”<sup>33</sup>, herdou um *autêntico talento para o efeito*, contribuindo tanto para a independência musical em relação aos conteúdos miméticos hegemônicos, quanto para a ironia e a paródia dos mesmos, como mencionado à frente.

É essa fecundidade da música wagneriana, não imune a deturpações, o que compreendemos como seu teor verdadeiramente dionisíaco e trágico jamais ignorado

---

<sup>32</sup> SAFATLE, 2015.

<sup>33</sup> ADORNO, 1974, p. 146.

por Nietzsche, nem mesmo na sua virulenta fase final. Tanto que, no meio de sua biografia megalomaniaca, ele cede uma comovente homenagem a Wagner, invocando justamente *Tristão e Isolda*:

A partir do instante em que houve uma partitura para piano do Tristão — meus cumprimentos, sr. von Bülow! — eu fui wagneriano. As obras mais antigas de Wagner eu via como abaixo de mim — ainda muito comuns, muito “alemãs”... Mas ainda hoje procuro uma obra de fascínio tão perigoso, de uma infinitude tão doce e assustadora como o Tristão — procuro em vão em todas as artes. Todas as extravagâncias de Leonardo da Vinci perdem sua magia aos primeiros acordes do Tristão. Esta obra é em absoluto o *non plus ultra* [o insuperável] de Wagner. Ele descansou dela com os Mestres cantores e o Anel.<sup>34</sup>

Ao citar os “primeiros acordes”, Nietzsche certamente pensa naquele que é a marca do cromatismo melódico-harmônico empregado por Wagner nessa ópera e ficou conhecido precisamente como “acorde Tristão”. Nietzsche, que tocava piano, também faz uma referência um pouco inusitada, talvez maliciosa, a Hans von Bulow, parabenizando-o pelo arranjo em tom de compensação, já que ele perdera a esposa, Cosima, para Wagner. O acorde em si é símbolo do amor frustrado: o repouso para suas dissonâncias é constantemente adiado. A sonoridade equivalente ao meio-diminuto gera mais tensão do que o acorde supostamente dominante da – completamente instabilizada – tonalidade, pervertendo a harmonia funcional tradicional. Em seu *Tratado de Harmonia*, Schoenberg apelidou esse tipo de acorde de *errante* (*vagierender akkord*) devido a sua total liberdade e adaptabilidade.<sup>35</sup>

Também sobre o cromatismo wagneriano, Safatle pontua que

...não estamos mais falando de dissonâncias preparadas que servem apenas para justificar e assegurar o centro tonal, mas dissonâncias *sem telos* que abrem o desenvolvimento para uma multiplicidade aparentemente infinita de desdobramentos cromáticos. Há longas passagens de Tristão e Isolda nas quais temos dificuldades em encontrar uma tonalidade definida, o que embaralha a partilha segura entre consonância e dissonância, abrindo, com isto, o espaço para uma melodia infinita que se assemelha ao “lúdico construir e destruir do mundo individual”.<sup>36</sup>

O prelúdio de *Tristão e Isolda* parece se encaixar perfeitamente na descrição acima devido à multiplicidade de desdobramentos cromáticos que vão lentamente se esfumando como uma névoa sonora, ora mais rarefeita, ora mais espessa, ou ainda

---

<sup>34</sup> EH/EH, Por que eu sou tão inteligente, §6.

<sup>35</sup> SCHOENBERG, 1979, p. 305.

<sup>36</sup> SAFATLE, 2006, p. 18.

inundando o ambiente como uma subida de maré na medida em que se o escuta. Há pelo menos duas referências públicas na internet em que Lars von Trier discorre sobre a música de *Melancholia*. Ao final de uma pequena entrevista disponível no Youtube, o diretor chama o prelúdio de Wagner de música romântica e afirma que ela confere um estilo inesperado – romântico – para um filme de catástrofe.<sup>37</sup> Isso nos lembra da fama que *Melancholia* adquiriu como “um belo filme sobre o fim do mundo”. Já em outra entrevista, o diretor revela um pouco da técnica empregada na utilização do prelúdio: os cortes na sequência dos planos foram feitos bem nas pausas ou cesuras da música, de maneira vulgar, convencional, como se fosse um videoclipe musical.<sup>38</sup> Isso fica evidente no prólogo do filme. Quase tão longo quanto o prelúdio inteiro, o prólogo<sup>39</sup> funciona mesmo como um clipe da música, inclusive – é o que queremos destacar – no seu efeito visual. O uso do *slow motion*, somado ao aspecto enigmático, quase onírico das imagens, faz com que elas traduzam visualmente a sensação de névoa ou de inundação.<sup>40</sup>

Outro elemento musical wagneriano potencialmente dionisíaco que Nietzsche avalia perspectivamente é a melodia infinita. Esse recurso foi concebido para substituir a ópera em números por um fluxo musical o mais contínuo possível entre os diversos atos, árias e segmentos da obra em geral. Para tanto, Wagner também se especializou em outro recurso de ligação e indexação, o *leitmotiv* ou motivo condutor, retomado à frente. As impressões de Nietzsche sobre a melodia infinita são bem características:

*Como a alma deve se mover, segundo a nova música.* – A intenção artística que a nova música persegue com o que agora é chamado, de maneira vigorosa, porém imprecisa, de “melodia infinita”, pode ser esclarecida se imaginamos alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e afinal se entrega à mercê do elemento que balança: é preciso *nadar*. Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que *dançar*: a medida necessária para isso, a observância de determinados graus equivalentes de tempo e força, exigia da alma do

---

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=05dLYLC91Y0> (acessado em 20/08/2020).

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.dfi.dk/en/english/only-redeeming-factor-world-ending> (acessado em 20/08/2020). Ressaltamos ainda que o uso de música não diegética em *Melancholia* confere certa singularidade ao filme no contexto geral da produção cinematográfica de Lars von Trier. Como se sabe, o diretor foi um dos criadores do movimento *Dogme 95*, em cujo manifesto apenas a música ou o som diegético são autorizados.

<sup>39</sup> Vários dos filmes de von Trier iniciam com um prólogo e são divididos em capítulos. Eurípedes foi o responsável por introduzir o prólogo na tragédia. Nietzsche o repreende, acusando-o de um excessivo racionalismo, e comparando-o a Ésquilo e Sófocles. Estes mascaravam artisticamente as informações necessárias que Eurípedes queria explicar (GT/NT §12). No caso de *Melancholia*, consideramos que o fim do mundo já anunciado no início, não explica a trama, mas funciona como metáfora da personagem principal Justine. Tentamos sintetizar essa interpretação no Epílogo deste artigo.

<sup>40</sup> A sensação de inundação é confirmada na imagem que alude a Ofélia pintada por John Everett Millais.

ouvinte uma contínua *ponderação*: no contraste entre essa mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo musical baseava-se a magia daquela música. – Richard Wagner quis outra espécie de *movimento da alma*, que, como eu disse, tem afinidades com o nadar e o flutuar. Talvez seja esta a mais essencial de suas inovações. Seu famoso recurso artístico, originado desse desejo e a ele apropriado – a “melodia infinita” –, empenha-se em romper toda uniformidade matemática de tempo e espaço, até mesmo em zombar dela às vezes, e ele é pródigo na invenção de tais efeitos, que para o ouvido mais velho soam como paradoxos e sacrilégios rítmicos. Ele teme a petrificação, a cristalização, a passagem da música para o arquitetônico – e, assim, opõe um ritmo de três tempos ao de dois tempos, introduz o compasso de cinco e de sete tempos, repete a mesma frase imediatamente, mas estendida de tal forma que tem duração duas ou três vezes maior.<sup>41</sup>

A passagem acima, cuja continuação veremos adiante, condensa quase toda a fisiologia estética de Nietzsche. De início, consideramos que há uma oposição entre *dançar* e *flutuar* (não necessariamente *nadar*) rica em implicações. No interior dessa oposição, retorna aquela distinção entre a atividade metafísica (ascética) que redime a existência e o princípio de atividade (ou vontade de poder) que a suporta e afirma. Isso corresponde, respectivamente, a uma má e a uma boa consciência fisiológica: a primeira é surpreendida pelo fluxo vital e flutua, a segunda entra em compasso com ele e dança.

Esta distinção, por sua vez, decorre diretamente de uma específica concepção de arte, que remonta a Aristóteles<sup>42</sup> e é reconstituída por Nietzsche na sua leitura crítica de Hanslick. Como mostrou Cavalcanti, Hanslick entendeu que a música não encontrava um modelo de beleza na natureza a ser imitado, diferentemente do que aconteceria nas demais belas-artes, o que para Nietzsche significava um grave erro acerca da concepção aristotélica da arte como imitação da natureza. Apoiando-se em August Schlegel (*Lições sobre belas-letras e arte*), Nietzsche defende que não se tratava de imitar a natureza como se copia um modelo exterior, mas imitar a natureza como o próprio modelo de criação artística, ser artista como a natureza é.<sup>43</sup> E esse privilégio é dado na música, embora Hanslick não tenha entendido assim. É que os “filósofos do belo”, Kant entre eles, entendem a estética apenas do ponto de vista do espectador, enquanto a estética a partir do artista forçosamente a extrapola, sem precisar negá-la. Por isso Nietzsche poderia falar de um “espectador” já artista “como uma grande realidade e experiência pessoal, como uma pletera de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas,

---

<sup>41</sup> VM/OS §134.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES, 2010, p. 58: “a técnica perfaz certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita” (Física, Livro II, 199a8).

<sup>43</sup> CAVALCANTI, 2004, p. 61-66.

deleites **no âmbito do belo!**<sup>44</sup> (grifo nosso). Sim, para Nietzsche a estética do artista amplia o conceito de belo.

É guiado por essa estética que Nietzsche desenvolve sua tese sobre o nascimento da tragédia a partir do coro trágico. Enquanto as artes apolíneas (plástica, épica) são figurativas, representacionais, sempre envolvidas num jogo de imitação exterior, aquilo que a música – arte dionisíaca por excelência – “imita” é o próprio ímpeto criativo que Nietzsche primeiro chamou de Vontade (por influência de Schopenhauer) e depois simplesmente de vida ou natureza. A música é dionisíaca, mas também trágica, pois significa participar ativamente desse ímpeto ou fluxo vital que se configura se desfigurando. A proeminência da música sobre a palavra, que Nietzsche identifica nas prefigurações do coro trágico, também o afasta da teatralidade de Wagner. Nessas prefigurações – o ditirambo ático, a poesia lírica, a canção popular –, Nietzsche ressalta a mesma dinâmica de participação, de “comunismo” musical: “a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música”<sup>45</sup>. Enfatizamos que o poder da música é engajar a palavra, a imagem, o músico, e não os apagar ou tragar – “somente para *aquele que canta junto* há uma lírica, há música popular”;<sup>46</sup> isso decide a diferença entre a estética nietzschiana e a wagneriana.

Ao invés de uma contemplação “desinteressada” (seja ela mero divertimento, seja apreciação esteticista), ou de uma completa alienação sonora, Nietzsche defende uma experiência estética transformadora, pessoal (não individualista ou apenas subjetiva) e ativa. Por isso, podemos dizer que “cantar junto” corresponde a dançar e se opõe a flutuar. Dançar também implica participar de um constante jogo de forças e medidas, requisitando uma combinação equilibrada entre a ponderação fria e o entusiasmo quente. Esse jogo é preterido ou, no mínimo, profanado por Wagner com suas inovações rítmicas e harmônicas. Talvez haja uma boa intenção nessas inovações, como Nietzsche parece reconhecer, no sentido de evitar a petrificação, o enrijecimento musical, o que vai ao encontro dos desenvolvimentos pós-tonais que Wagner desencadeia. A mistura de ponderação e entusiasmo poderia até estar sugerindo a abertura dos princípios estruturais vigentes na composição e percepção musicais para novas possibilidades – por que não *nadar*? Mas, por outra perspectiva, Nietzsche teme

---

<sup>44</sup> GM/GM III §5.

<sup>45</sup> GT/NT §5.

<sup>46</sup> NIETZSCHE, 2007, p. 182.

pela banalização dos novos recursos se eles forem alienados do princípio ativo musical e se tornarem novas técnicas miméticas ou teatrais de reprodução de efeitos. É o que revela a continuação da passagem que estamos examinando:

Uma cômoda imitação dessa arte pode resultar em grande perigo para a música: junto a uma excessiva madureza do sentimento rítmico sempre ficou à espreita, às escondidas, o embrutecimento, a decadência do ritmo. E esse perigo torna-se imenso quando tal música se apoia cada vez mais numa arte teatral e linguagem de gestos totalmente naturalista, que não foi educada e dominada por uma superior plasticidade, que não tem medida em si e também não pode comunicar medida ao elemento que a ela se ajusta, a essência *demasiado feminina* da música.<sup>47</sup>

Para Nietzsche, é como se as inovações musicais de Wagner fossem *pharmakoi*, ao mesmo tempo tônicas e venenosas, dependendo da dose. No plano do ritmo, a infinitude está sempre próxima do caos<sup>48</sup>. Caos, nesse caso, não significa simplesmente uma babel generalizada, mas antes um efeito geral de atordoamento ou encantamento que precede a abdução da percepção por conteúdos miméticos naturalizados ou, como diz Safatle, literalizados, na acepção banal (“cômoda”) de imitação rejeitada por Nietzsche. Isso pode levar a música a outro nível de petrificação, de fetichismo ideológico, numa escala muito maior, a escala das massas, da indústria cultural e da reproduzibilidade técnica. É notável como a crítica de Benjamin à estetização da política enquanto prática do fascismo e fábrica de guerra ecoa um sombrio *insight* de Nietzsche: “É algo de profunda significação que o aparecimento de Wagner coincida com o do *Reich*... Os chefes de orquestra wagnerianos, em particular, são dignos de uma era que a posteridade um dia chamará, com timorata reverência, de *era clássica da guerra*”.<sup>49</sup>

A música wagneriana certamente é difícil de dançar, mas talvez seja possível nadar com ela por um tempo, antes de ser arrebatado. Se assim for, ela pode se aliar a uma estética de artista que cria novas medidas por meio de uma plasticidade superior, dionisíaca, e assim amplia o conceito do belo. Isso seria *uma forma de belo trágico*. Mas para além desse cenário, a música wagneriana se torna mero efeito dionisíaco e faz guerra novamente contra o belo: “Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o

---

<sup>47</sup> VM/OS §134. Sobre o feminino e a música em Nietzsche, cf. BARROS, Fernando R. de Moraes. “A wagneriana”. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: 2017, vol.38, n.1, pp.26-57. Sobre o feminino e a filosofia de Nietzsche, cf. GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. “Nietzsche e o feminino”. In: *Natureza Humana*. São Paulo: 2002, vol.4, n.1, pp. 9-31.

<sup>48</sup> Nietzsche reclama do ritmo wagneriano em várias passagens: “meu tempo bom vai embora” (WA/CW §1), “meu pé se irrita...” (FW/GC §368), etc.

<sup>49</sup> WA/CW §11.

elevado, o gigantesco, o que move as massas? – Repito: é mais fácil ser gigantesco do que belo; nós o sabemos... Conhecemos as massas, conhecemos o teatro”.<sup>50</sup>

#### IV.

Diante do pior cenário, e como tática de sobrevivência, Nietzsche se vê na necessidade de contrapor, de maneira acrobática, praticamente toda a obra wagneriana a uma única ópera cômica de Bizet, *Carmen*. Mesmo que esta seja, a rigor, uma comparação qualitativa entre dois estilos, salta à vista a disparidade quantitativa de dados entre as duas “amostras”. Não obstante, é *Carmen* que sai vitoriosa dessa furada homérica. Enquanto Wagner passou por um longo processo, Bizet foi aclamado instantaneamente. Os parâmetros dessa comparação são ainda as perspectivas da autenticidade e do efeito, e os registros da música e do drama.

Quanto à música, Nietzsche é conquistado pela forma simultaneamente sóbria e despreziosa de *Carmen*, pela possibilidade de dançar de novo. Apesar de conter uma métrica muito mais tradicional e transparente, que “constrói, organiza, conclui”, ela *corteja*, ou como Nietzsche afirma, “persuade” (no sentido de trazer para junto de si), isto é, faz participar da sua produção – que não é carente de apostas, audácias – e para além dela. Bizet trata o ouvinte como artista, como um coautor, enquanto Wagner, “o gênio mais descortês do mundo”, quer a redenção, a crença passiva no seu efeito de verdade.

Mais ainda: eu me torno um homem melhor, quando esse Bizet me persuade. E também um músico melhor, um *ouvinte* melhor. É possível se escutar ainda melhor? – Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço a sua causa. Parece-me presenciar a sua gênese – estremeço ante os perigos que acompanham alguma audácia, arrebatam-me os acasos felizes de que Bizet é inocente. – E, coisa estranha, no fundo não penso nisso, ou não *sei* o quanto penso nisso. Pois nesse ínterim me passam bem outros pensamentos pela cabeça. Já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? que dá asas ao pensamento? que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico?<sup>51</sup>

Nietzsche também destaca o fato de que *Carmen* é refinada, mas “permanece popular”, sem dúvida uma *popularidade* muito mais próxima da “canção popular”, que congrega em um regime de liberdade e atividade criativa, do que do *populismo* que dirige as massas e os rebanhos com “a *mentira* do grande estilo”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ibidem, §6.

<sup>51</sup> WA/CW §1.

<sup>52</sup> Ibidem.

Quanto ao registro do drama, sabemos que Nietzsche se deslumbrou com o caráter radicalmente afirmativo da novela de Mérimée, preservado por Bizet. Chama a atenção, ante o exposto acima sobre a relação estética entre arte e natureza, como Nietzsche ressalta o tratamento do amor, “amor retraduzido em natureza”<sup>53</sup>, *amor fati*, e por isso mesmo essencialmente evanescente, marcado pela ironia trágica de aparecer desaparecendo. Na verdade, o amor de Don José e Carmen não é menos “proibido” do que o de Tristão e Isolda. Mas a versão wagneriana redime a lenda substituindo a trágica impossibilidade de afirmação do amor entre cavaleiro e rainha, que mesmo assim teima em se afirmar ao longo de intensos encontros e desencontros da vida, por uma união mística *post-mortem* misturada com nirvana budista<sup>54</sup>. No final das contas, *Carmen* também redime, mas não pela negação: “a ação já redime”.<sup>55</sup>

O *tour de force* por *Carmen*, entretanto, continua sendo de um heroísmo caricato. Nietzsche o confessa em carta (27/12/1888) a Carl Fuchs: “O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como *antítese* irônica a Wagner isto funciona bem”<sup>56</sup>. Aqui não se trata de desvelar a real intenção ou o verdadeiro gosto de Nietzsche. Mas o desdito serve para nos aproximarmos da tese de Safatle, segundo a qual Nietzsche teria identificado *Carmen* como dotada de uma forma musical autoirônica ainda capaz de performar a crítica da modernidade após a falência (prevista e confirmada) da *forma crítica* na sua decadência esteticista.<sup>57</sup> Nos termos aqui utilizados, *Carmen* seria capaz de operar aquela “resoluta incisão” na contradição constitutiva da modernidade, desviando da rota

---

<sup>53</sup> Ibidem, §2.

<sup>54</sup> “A crença na proximidade da morte liberta suas almas e as submerge em uma felicidade breve, mas inquietante, como se efetivamente tivessem escapado do dia, da ilusão e da própria vida: tal é o motivo de Tristão e Isolda” (WB/Co. Ext. IV §11). Na direção contrária, Robert Castel entende a lenda como mito de desafiliação social: “Esse itinerário que conduz necessariamente à morte foi frequentemente interpretado como uma “aventura mística”. Esta é uma extrapolação que superinterpreta os dados do mito. Esse amor, efetivamente, não é deste mundo, não tem lugar nele, mas isso não implica que esteja em busca de outro mundo. A recusa de participação nas estruturas do mundo social permite apenas construir um modelo de amor absoluto que não pode ter lugar senão alhures. O mesmo ocorre com a reinterpretação de Wagner que deturpa o sentido do mito fazendo dele o produto de uma complacência pela indiferenciação, a Noite, a Morte. Mas nada nos episódios da história nem nos propósitos atribuídos aos amantes confirma uma tal atração. O poema, ao contrário, respira um apego pela vida e pelo amor, uma vitalidade carnal e, para dizer tudo, materialista, que é atraída pelo gosto do combate, da proeza e pelo gosto do sexo. A morte é o fim inelutável de uma estratégia de vida e não de uma escolha consciente ou inconsciente pela aniquilação. Se Tristão e Isolda são infelizes, eles não são mórbidos. A tonalidade do mito evoca muito mais o belo filme de Bergman, *O sétimo selo*. Como o cavaleiro do filme, eles jogam xadrez com a morte e ganham várias partidas. Mesmo se perdem a última (com a morte perde-se sempre a última partida), Tristão e Isolda morrem infelizes por morrer” (CASTEL, 1998, p. 183).

<sup>55</sup> WA/CW §2.

<sup>56</sup> NIETZSCHE, 2009a, p. 105.

<sup>57</sup> SAFATLE, 2006, p. 21-25.

crítica aberta por Wagner. Adorno também refletiu sobre um desvio semelhante. Em *Filosofia da Nova Música*, ele lança uma forte desconfiança sobre a obra de Schoenberg: “suas obras são a prova de que quanto mais coerentemente se observa o nominalismo da linguagem musical inaugurado por Wagner, tanto mais perfeitamente esta linguagem se deixa dominar pela razão”<sup>58</sup>. A partir daí, segundo Safatle, Adorno prefere apostar não na forma crítica que cedo ou tarde recai no fetiche da transparência de sua própria *ratio*, mas na *forma estilizada* ou *autoirônica* que recolhe e joga com as ruínas do modo de reprodução social já desestabilizado anteriormente pela forma crítica. Essa teria sido a forma desenvolvida por Stravinsky em sua fase neoclassicista.<sup>59</sup> É uma forma que ganha consistência precisamente por suas contradições, que se constitui da paródia de seus próprios códigos. No caso de *Carmen*, Safatle descreve da seguinte maneira o que identifica como sua forma estilizada:

Bizet parece utilizar as funções construtivas do sistema tonal como se não tomasse conhecimento das potencialidades abertas pelo uso extensivo do cromatismo, como se ignorasse o esgotamento histórico do tonalismo trazido à consciência do tempo por Wagner. No entanto, Nietzsche parece ser animado por uma intuição também partilhada por Adorno: a de que as expectativas construtivas postas pela ópera de Bizet são profundamente marcadas pela ironia. Como se a ironia fosse outra maneira de afirmar tal esgotamento... Mas sua “leveza” de opereta, para usar um termo de Nietzsche, estaria no fato de ela não se vincular totalmente à lógica dos materiais que apresenta, de ela apresentá-los “de maneira irônica”... Este princípio de estilização indica um fazer composicional que trabalha os materiais “à distância”, como quem se serve de figuras de estilo que podem ser revogadas por serem a afirmação de uma subjetividade que vê toda determinidade como uma estilização, como uma máscara que não esconde profundidade alguma.<sup>60</sup>

*Carmen* é uma boa alternativa para Nietzsche, diante do risco da decadência, da perversão do dionisíaco wagneriano. Nela, o dionisíaco é recuperado como que por dentro: já não se trata da criação de novas medidas, mas de novas formas de (des)organização de velhas medidas. Pela via da autoironia, talvez *Carmen* represente aquela incisão na contradição constitutiva da modernidade e ainda outra forma de beleza trágica.

Rumando para o *finale*, é verdade que deixamos de lado a mais lembrada crítica nietzschiana a Wagner, que tem por modelo a *décadence* literária descrita por Bourget, a anarquia das partes em relação ao todo de uma obra. Com isso, Nietzsche pretende

---

<sup>58</sup> ADORNO, 1974, p. 53.

<sup>59</sup> SAFATLE, 2015, p. 192-197.

<sup>60</sup> SAFATLE, 2006, p. 24.

acusar Wagner de não ter propriamente uma unidade estilística.<sup>61</sup> Mas um olhar de má vontade para o *leitmotiv* pode dar na mesma conclusão. Os *leitmotivs* são temas musicais empregados por Wagner como articulações entre partes diversas de suas obras, costurando o tecido da música infinita, e/ou como indexadores de personagens, objetos ou ideais dramáticas.<sup>62</sup> Os *leitmotivs* wagnerianos quase sempre são breves, mas se prestam a inversões, alargamentos, encurtamentos e toda sorte de manipulações. A música de *Tristão e Isolda*, por exemplo, frequentemente dá a impressão de uma coleção de fragmentos de poucos compassos. Essas características fizeram Nietzsche identificar um princípio de economia na música de Wagner, a habilidade “de apresentar uma mesa principesca com dispêndio modesto” e, de modo mais cruel, ver o leitmotiv “como palito de dentes ideal, como oportunidade de livrar-se de *restos* de comida”.<sup>63</sup> Porém, essas tiradas têm um efeito retórico de curta duração e acabam se mostrando provocações levianas se cotejadas com diversas passagens em que Nietzsche não economiza louvores a respeito do “maior *miniaturista* da música, que num espaço mínimo concentra uma infinidade de sentido e doçura... acumula pequenas preciosidades: nosso grande melancólico da música...”.<sup>64</sup>

O trecho a seguir faz parte do primeiro aforismo de *Nietzsche contra Wagner*, uma versão ligeiramente modificada do aforismo 87 de *A Gaia Ciência*, rebatizado como “O que admiro”:

Eis um músico que, mais que qualquer outro, é um mestre em achar tonalidades no mundo das almas sofredoras, oprimidas, torturadas, e em dar voz também à muda miséria. Ninguém a ele se compara nas cores do outono tardio, na fortuna indescritivelmente tocante de uma última, derradeira, brevíssima fruição, ele conhece um timbre para as ocultas-inquietantes meias-noites da alma, nas quais causa e efeito parecem fora dos eixos e a todos instante algo pode se originar “do nada”. Ele sabe, de maneira mais feliz que outros, haurir o mais profundo da felicidade humana, como que o cálice esvaziado, onde finalmente, infernalmente, as gotas mais acres e amargas se juntaram às mais doces... ali, escondido, escondido de si mesmo, ele pinta suas verdadeiras obras-primas, que são todas bem curtas, com frequência não indo além de um compasso – apenas então ele se torna inteiramente bom, grande e perfeito, talvez apenas então.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> WA/CW, §7.

<sup>62</sup> Vale observar que, após o prólogo de *Melancholia* apresentar o prelúdio de *Tristão e Isolda* quase inteiro, o restante da trilha sonora ao longo do filme é formado por fragmentos do mesmo prelúdio que se articulam às cenas do drama como *leitmotivs*.

<sup>63</sup> WA/CW §8.

<sup>64</sup> *Ibidem*, §7.

<sup>65</sup> NW/NW §1.

Poderíamos tentar estimar o quanto essa celebração da miniatura sempre esteve presente no próprio estilo aforístico da escrita de Nietzsche. Vimos também que apesar de *Carmen*, o filósofo permaneceu fiel a Wagner, sobretudo a *Tristão e Isolda*. É que da perspectiva trágica, há uma fidelidade que só permanece na medida do seu rompimento ou, no mínimo, da sua crítica.<sup>66</sup> Ora, por mais que uma crítica possa ser feita através da paródia, da estilização, da autoironia, permanece também um temperamento melancólico, um gosto agridoce. Talvez a crítica da modernidade como resoluta incisão nas suas contradições constitutivas não possa se livrar de tal temperamento. Até porque o modo de reprodução social hegemônico atual (na arte, nas relações sociais, no consumo, na política) parece frequentemente entrar em uma consonância perturbadora – cínica – com essa crítica estilizadora. Por isso, poderia valer a pena insistir na crítica imanente a Wagner, no “saldo positivo” do “Wagner contra Wagner” que Nietzsche promoveu,<sup>67</sup> a fim de um retorno possível àquela explosão dionisíaca da tonalidade em direção a novos acordes e acordos, a novas vanguardas, utopias, do tipo das que inspiram ideias como a de “amizade estelar”, por mais improvável e problemático que isso possa soar.

Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma órbita estelar em que nossas tão diversas trilhas e metas estejam incluídas como pequenos trajetos – elevemo-nos a esse pensamento! Mas nossa vida é muito breve e nossa vista muito fraca, para podermos ser mais que amigos no sentido dessa elevada possibilidade. – E assim vamos crer em nossa amizade estelar, ainda que tenhamos de ser inimigos na Terra.<sup>68</sup>

## **Epílogo**

Justine tem uma amizade estelar *strito sensu*. Ela tem um suposto vínculo sobrenatural com o cosmos, a despeito do seu turismo entediante na “Terra”, representada pelas convenções sociais que ela ocasionalmente finge assumir, só para desdenhá-las e embaralha-las em seguida. Nesse sentido, ela poderia ser a versão desencantada da Justine sadiana. A antiga Justine morre ridiculamente abatida por um raio, a única desgraça que lhe faltava, enquanto fazia uma última e inocente gentileza,

---

<sup>66</sup> “Permanecemos fiéis a Wagner naquilo que nele é vero e original – e isto permanecendo nós mesmos, seus discípulos, fiéis ao que em nós é vero e original” (FW/GC §99).

<sup>67</sup> Nesse sentido, este artigo se solidariza com trabalhos relativamente recentes de Slavoj Žižek e Alain Badiou, apesar de não ter sido possível discuti-los aqui: cf. BADIOU, A. *Five Lessons on Wagner*. Translated by Susan Spitzer. London - New York, Verso, 2010; e ŽIZEK, S. *Variations Wagner*. Trad. Isabelle Vodoz et Christine Vivier. Paris: Nous, 2010.

<sup>68</sup> FW/GC §279.

apesar de a vida não ter lhe mostrado senão injustiça e ingratidão. A nova Justine, desconfiada, insolente e melancólica, já acolheu o fim do mundo em si, *o que não necessariamente a impede de viver até lá*. Ela *encarna* a ironia trágica. Mas aí chega a hora em que ela acaba revelando a sua “moral”: a Terra é má, ninguém vai sentir falta dela e não há outro lugar além dela. A clareza é incômoda. No entanto, Justine não demonstra emoção, afetação no seu dizer; parece que não se trata de pessimismo, talvez nem de ressentimento, e se há uma crítica ela parece totalmente adaptada àquilo que é criticado, como uma paródia é capaz de remeter ao original ao mesmo tempo em que o deforma. Como se Justine quisesse dizer, “a Terra é má, mas ela *já acabou*”. O perigo, que Nietzsche às vezes tangencia, é elevar esse cinismo a programa político. Na quarta consideração extemporânea, dedicada a Wagner, há uma afirmação repulsiva nesse sentido: “E se toda a humanidade deve perecer um dia – e quem iria duvidar! – sua tarefa suprema para todo o tempo futuro será a de crescer e se fundir em uma unidade e coletividade tais que, como um todo, em um estado de alma trágico, irá ao encontro de sua ruína eminente”.<sup>69</sup> Ocorre algo parecido com leituras enviesadas, por exemplo, as que confundem *amor fati* com *fatalismo turco*.<sup>70</sup> Esquece-se que o fado não elimina o amor e que o amor, lembrando *Carmen*, é tão somente mais um nome para a natureza ou até mesmo um mito trágico sobre a natureza, nada além. Justine é certamente um tipo trágico ideal cuja melancolia não amarga totalmente (como acontece com sua mãe), não se esgota numa crítica estilizada ou cínica, mas é ainda capaz de criar vínculos alternativos de amor com a vida enquanto ela dura. Por último, é impossível não levar na brincadeira o arremedo de órbita que faz o planeta errante, também chamado Melancholia, colidir com a Terra. Sua função é similar ao raio no romance de Sade. Ambos os eventos representam a redução ao absurdo das premissas a que correspondem e podem – ou não – estimular a criação de soluções alternativas para elas.

### Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

---

<sup>69</sup> WB/Co. Ext. IV §4.

<sup>70</sup> WS/AS §61. Em Leibniz, a expressão é *fatum mahometanum*. O sofisma é que se tudo é necessário e determinado – fado, então não há liberdade e tanto faz aceitar tudo ou fazer o que se quiser.

- ARISTÓTELES. *Física I-II*. Tradução de Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BRUM, J. T. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CASTEL, Robert. “Rupturas irremediáveis: sobre Tristão e Isolda”. In: *Lua Nova*. São Paulo: 1998, n.43, pp.171-188.
- CAVALCANTI, A. H. “Nietzsche e a leitura de Do Belo Musical de Eduard Hanslick”. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n. 16, 2004, p. 53-84.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a. (JBM/BM)
- \_\_\_\_\_. *O caso wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. (WA/CW)
- \_\_\_\_\_. *Ecce homo: como alguém se torna o que se é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (EH/EH)
- \_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (FW/GC)
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b. (GM/GM)
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres volume II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (VM/OS - WS/AS)
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (GT/NT)
- \_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b. (WB/ Co. Ext. IV §4)
- \_\_\_\_\_. “Música e Palavra (Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871)”. Trad. Oswaldo Giacoia Junior. In: *Discurso*. São Paulo, n. 37, 2007, p. 167-182.
- SADE, M. *Os infortúnios da virtude*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SAFATLE, V. “Nietzsche e a ironia em música”. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n. 21, 2006, p. 7-28.

\_\_\_\_\_. “O esgotamento da forma crítica como valor estético”. In: *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SAFRANSKI, R. *Schopenhauer et les Années Folles de la Philosophie*. Paris: PUF, 1990.

SCHOENBERG, A. *Tratado de Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical Ed, 1979.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. (MVR)

WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

*Recebido em 04/09/2020*

*Aprovado em 05/10/2020*