

NIETZSCHE E WAGNER: arte e renovação da cultura

*Anna Hartmann de Cavalcanti**

RESUMO:

Ao longo do primeiro período de sua filosofia, Nietzsche desenvolve duas diferentes perspectivas em sua interpretação da obra de Richard Wagner: elabora uma análise positiva, na qual interpreta a arte wagneriana como um movimento de renovação da cultura e, ao mesmo tempo, reflete sobre tal arte a partir de um distanciamento crítico, antecipando importantes aspectos da crítica que irá desenvolver no último período de sua filosofia. Pretendo, neste artigo, examinar essa dupla perspectiva que caracteriza os escritos do primeiro período, procurando, ainda, destacar a atualidade da estética musical de Nietzsche a partir da análise do filme *A vida dos outros* de Florian Henckel.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche. Wagner. Música. Cultura.

* Professora adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Pós-Doutorado em Filosofia (UFRJ), membro do GT Nietzsche da ANPOF. Autora de inúmeros artigos sobre Nietzsche publicados no Brasil e no exterior. Email: hartmann.anna@ig.com.br

Introdução

Ao longo do século XX foram muitas as especulações sobre os motivos de ruptura entre Nietzsche e Wagner e surgiram inúmeras versões, de partidários de ambos os lados, sobre essa história que envolve um período de grande afinidade, ao longo dos anos de redação de *O nascimento da tragédia* e das *Considerações Extemporâneas*, seguido da ruptura definitiva em 1878. Embora tenha predominado, no que diz respeito a Nietzsche, uma visão polarizada da relação, que opunha a afinidade do período de juventude ao antagonismo do período de maturidade, a partir da publicação integral dos fragmentos póstumos do filósofo, iniciada por Colli e Montinari no final dos anos 60, foi possível identificar nos escritos do primeiro período uma dupla perspectiva: Nietzsche elabora uma análise positiva, na qual interpreta a arte wagneriana como um movimento de renovação da cultura e, ao mesmo tempo, examina a obra de Wagner a partir de um distanciamento crítico, antecipando aspectos centrais da crítica que irá desenvolver no último período de sua obra. Pretendo examinar essa dupla perspectiva que caracteriza os escritos do primeiro período, analisando, em primeiro lugar, o papel fundamental da música na estética de Nietzsche, assim como sua afinidade com a concepção de Wagner, e indicando, na parte final, alguns aspectos da crítica a Wagner desenvolvida por Nietzsche nos fragmentos de 1874 que antecederam a elaboração de *Richard Wagner em Bayreuth*. Procurarei, ainda, na primeira parte do artigo, destacar a atualidade da estética musical de Nietzsche a partir da análise de uma passagem do filme *A vida dos outros* de Florian Henckel.

Música e palavra

Nietzsche, com 26 anos, apenas começara sua carreira como professor e filólogo na Universidade da Basileia quando se tornou amigo de Wagner, já um conhecido compositor, sobretudo com as obras *Lohengrin*, encenada em Weimar, em 1850, com estrondoso sucesso, e *Tristão e Isolda*, representada em Munique, em 1865. Para compreender como desse encontro nasceu uma amizade que marcou época, é importante mencionar que não apenas o jovem Nietzsche compartilhava com Wagner uma profunda paixão pela música, como Wagner era um dedicado estudioso tanto da arte grega quanto da filosofia de Schopenhauer, os principais temas de interesse e reflexão do jovem filólogo. Nietzsche

começara seus estudos de piano muito jovem, tendo elaborado no período de juventude inúmeras composições musicais, além de se dedicar à leitura e escrita de textos sobre estética musical. Essa afinidade pela música o acompanhou por toda vida e foi uma constante fonte de inspiração para sua reflexão filosófica. Wagner, por sua vez, dedicou-se, desde jovem, à filologia clássica e aos estudos de língua grega, tendo estabelecido, desde o início, uma relação entre a Antiguidade e sua própria arte. A partir de seus estudos dos gregos, Wagner elaborou um ideal para sua concepção de música, considerando a filologia não como uma “ciência pura”, mas como um conhecimento capaz de “fecundar” sua experiência artística (Wagner, 2005, pp. 80-83). A arte grega, a filosofia e a música tornaram-se, assim, um objeto de contínua e fecunda troca intelectual entre os dois, tendo tido desdobramentos tanto no ensaio de Wagner, intitulado *Beethoven*, de 1870, quanto na primeira obra de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, de 1872.

Foi no drama lírico que Wagner manifestou suas criações mais inovadoras, embora sua produção incluía sonatas para piano, sinfonias, marchas e outras formas musicais. Seu projeto de renovação da ópera tradicional estava estreitamente ligado a uma nova interpretação do drama grego, fundado no mito e na força da música, que deveria resultar em uma nova arte alemã (Bosseur, 1997, pp. 757 –766). Paralelamente a sua criação musical, Wagner elaborou uma série de ensaios, nos quais apresentou sua concepção da obra de arte e as transformações que ela deveria suscitar na ópera tradicional. Em seu importante ensaio, intitulado *Ópera e Drama*, de 1851, ele expõe teoricamente a sua concepção da ópera, afirmando que a ópera não é somente música e teatro, mas também uma globalidade na qual intervém simultaneamente música, poesia, gesto, visualidade, ou seja, uma globalidade no sentido do antigo drama grego. A partir de suas leituras das tragédias gregas, especialmente de *Oréstia* e *Prometeu* de Ésquilo, o compositor desenvolve a idéia de uma obra de arte do futuro livre do virtuosismo vazio, no qual a atenção do público era despertada sobretudo pelas exibições de habilidade, que caracterizava as produções operísticas de sua época. Ao contrário da arte moderna, a tragédia grega não era um divertimento, mas um ritual religioso, e nascia dos mitos que continham a sabedoria profunda do povo. A obra de arte trágica era, além disso, uma “forma de arte total”, caracterizada por diferentes expressões artísticas, tais como a poesia, a música e a dança, criadas por um único poeta que escrevia o texto e compunha a música, coreografava as danças e dirigia a apresentação.

No período em que escreveu *Ópera e Drama*, Wagner colocara em questão a primazia conferida pela estética clássica à música absoluta, puramente instrumental, tendo em

vista a elaboração do projeto de uma obra de arte total. Wagner interpretou a *Nona Sinfonia*, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música instrumental, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas indicado por Beethoven, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica. Wagner defendia uma dupla determinação entre as esferas: de um lado, a música é caracterizada como o elemento materno, de onde nasce a poesia, de outro, uma vez engendrado o drama, a música passa a ser determinada pela palavra, tornando-se um meio de expressão da ação dramática.

Inspirado no papel da mitologia na arte e na cultura gregas, Wagner começou a compor, em 1848, a partir de um conjunto de mitos nascidos das tradições do povo alemão, a primeira versão de *O Anel do Nibelungo*, que teve como título *A morte de Siegfried*. Em uma obra como o *Anel*, iniciada na época em que Wagner envolveu-se com os movimentos revolucionários em Dresden, o mito representava a linguagem criadora do povo e se constituía como meio de expressão de uma arte associada à transformação social. *O Anel do Nibelungo* era um projeto grandioso, a ser encenado em quatro noites consecutivas, e que, por seu enraizamento nas mais antigas tradições do mito alemão, seria capaz de criar nos intérpretes a consciência da missão renovadora do artista e no público “um estado de espírito receptivo e mais reverente” (Spencer, 1995, p.190), abrindo caminho para a reforma da arte e do espírito germânico.

Em 1854, alguns anos depois, Wagner entra em contato com a filosofia de Schopenhauer passando a compreender de forma mais profunda o universo do mito e sua própria criação artística, especialmente a relação entre o drama e a música, o que o leva à reformulação de sua concepção da obra de arte total. Inspirado na filosofia de Schopenhauer, ele coloca a música no centro de sua reflexão sobre a arte, considerando-a o mais claro e completo comentário de um acontecimento, excedendo em clareza a própria poesia, dado que a música é um modo imediato de expressão. A publicação de *Beethoven é expressão* dessa mudança, na qual Wagner revê e modifica a sua visão do drama, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência da ação dramática (Wagner, 2010, pp. 25-26).

Wagner considerava a arte de seu tempo uma espécie de indústria cultural, voltada para o lucro e para entretenimento, sem nenhuma relação com a vida e as experiências do indivíduo. O projeto de construção do teatro em Bayreuth tinha como fim abrir espaço para uma nova concepção de arte, comprometida com a renovação da cultura e com os genuínos valores do povo alemão. Para realizar esse projeto de união entre arte e cultura, Wagner

concentrou todos os seus esforços na construção do teatro de Bayreuth, criando um mundo operístico alternativo, que permitiria, pela primeira vez, a encenação plena de suas obras. Nele introduziu uma série de inovações, como por exemplo, a de apagar as luzes ao longo do espetáculo, o que impedia os espectadores de ler o libreto, e desestimular o aplauso durante os atos. O objetivo de tais mudanças era tornar possível uma experiência imediata e mais completa do mundo musical e visual, não mediada pelo entendimento da palavra escrita. Bayreuth era um verdadeiro teatro experimental: a arquitetura do edifício, a platéia em plano inclinado, a dissimulação da orquestra, que dava a impressão que a música nascia do silêncio, contribuía para criar uma atmosfera de recolhimento próxima a um ritual sagrado.

Nietzsche envolve-se com total entusiasmo no projeto wagneriano de criação do teatro em Bayreuth, compreendendo, desde o início, esse projeto no horizonte mais amplo de uma renovação da cultura. Para compreender a amizade entre Nietzsche e Wagner, e seu posterior rompimento, é importante enfatizar que o mais fecundo diálogo que se desenvolveu entre os dois, e que se desdobrou de diferentes maneiras na obra de cada um, consistiu em pensar criticamente a modernidade à luz da experiência grega, da qual nasce o ideal de renovação da cultura moderna a partir da arte. Em *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra, Nietzsche (1992, pp. 25-26) observa no prefácio que para os que consideram a arte um mero entretenimento, talvez pareça escandaloso que um problema estético, a gênese da tragédia grega, seja levado tão a sério. A estes, Nietzsche contrapõe sua concepção da arte como atividade essencial à vida, a partir da qual a existência recebe valor e significação. Mas se a reflexão sobre a arte não se esgota em uma consideração de ordem teórica, é porque há para Nietzsche uma estreita relação entre a teoria estética e a própria vida: a arte não consiste em uma atividade pela qual aprendemos ou adquirimos cultura, a arte é uma experiência, tanto para o artista quanto para o espectador, ela é um acontecimento capaz de gerar mudança e transformação. Vejamos, a seguir, dois diferentes momentos da teoria estética nietzschiana, no período de seu mais estreito contato com Wagner, e a relação que se estabelece a partir dela entre arte e vida.

No início de sua carreira na Universidade da Basileia, em um momento de grande contato com Wagner, Nietzsche profere a conferência “O Drama musical grego”, na qual trata da relação entre música e palavra na tragédia antiga a partir da noção wagneriana de obra de arte total. Nessa conferência, a música é compreendida como um meio a serviço da ação dramática, ela deve sustentar a poesia e acentuar a expressão dos sentimentos. A tragédia é descrita como um jogo recíproco de efeitos, no qual a música realçava o efeito da poesia,

tornando inteligível através da rítmica as palavras da canção, e a dança animada do coro tornava a música visível, conferindo expressão visual ao canto coral (Nietzsche, 2005, pp. 67-68). O ponto central da concepção wagneriana de arte total é a exigência de que o conteúdo da canção seja compreensível, o que equivale a enfatizar no drama a força expressiva da palavra, de seu sentido, em detrimento da música.

Em 1871, ao longo do período de redação de sua primeira obra, período do mais produtivo diálogo com Wagner, Nietzsche aprofunda sua leitura da filosofia de Schopenhauer, desenvolvendo uma nova perspectiva que o leva a se afastar definitivamente da concepção da obra de arte total e a elaborar uma compreensão da tragédia antiga que tem como base a primazia da música absoluta, puramente instrumental. Quanto mais amadurece sua concepção da tragédia antiga, tanto mais se torna clara sua crítica à ópera e ao princípio de subordinação da música à ação dramática que caracterizara a doutrina anterior de Wagner, desenvolvida em *Ópera e Drama*. Tal concepção era representada à época pela chamada música programática, expressão criada para designar a música de tipo narrativo ou descritivo. Essa música se destacava por seu objetivo de descrever objetos e eventos, era como “um prefácio reunido a uma peça de música instrumental para dirigir a atenção do ouvinte para a idéia poética” (Sadie, 1994, p. 636). A crítica de Nietzsche consiste em mostrar que o texto é um programa que enfeitiça o ouvinte e o leva a compreender a composição musical a partir de seu conteúdo programático. A música torna-se um simples meio de expressão do conteúdo textual, de modo que sem o programa deixa de ser compreensível, produzindo as mais disparatadas e estranhas impressões. Nietzsche sugere que a relação de subordinação da música ao texto, como a elaborada pela música programática, tem como consequência a perda da expressividade da arte musical, caracterizada pela dinâmica e pelo movimento, elementos estes distintos em sua natureza do conteúdo determinado e figurativo da palavra. A exigência na ópera de compreensão da palavra corresponde a uma experiência da música que permanece presa a um domínio conceitual, reduzindo o indeterminado do movimento sonoro a um texto previamente dado.

A música como tal, independente do texto, não é composta de conceitos, mas de relações e construções sonoras. Ao longo desse período foi importante, para Nietzsche, a leitura do ensaio *Do Belo Musical*, do crítico musical vienense Eduard Hanslick, que desenvolveu uma interessante reflexão sobre a especificidade da música. Para caracterizar essa especificidade, Hanslick parte do exemplo de uma melodia puramente instrumental, de forte efeito dramático, na qual não seria possível identificar nenhum sentimento determinado,

como raiva ou fúria, mas tão somente um movimento rápido e apaixonado. Se acrescentarmos, porém, a essa melodia palavras de um amor emocionado, a representação desse sentimento poderia também ser atribuído a ela. O autor cita, como exemplo, uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: “Perdí minha Eurídice, nada se compara a minha dor” (Hanslick, 1989, p. 45) e observa que essa melodia poderia se adaptar, igualmente, a palavras de sentido oposto: “Reencontrei minha Eurídice, nada se compara a minha alegria”. A música, em suas puras relações, representa somente um movimento apaixonado e este pode ser associado tanto a estados de tristeza quanto de alegria. Hanslick procura mostrar que em uma forma de arte como a ópera é o texto que determina o conteúdo dos sons, de tal modo que sem o texto não é possível associar com precisão sentimentos à música.

Nesse momento de sua reflexão estética, Nietzsche investiga a diferença de natureza entre o mundo do som e o mundo visual, entre a indeterminação e a generalidade do elemento musical e o caráter particular e delimitado da imagem e da palavra. Essa distinção é relevante, pois torna possível pensar duas diferentes formas de recepção da música: de um lado, uma recepção mediada pelo texto da canção, como é o caso da ópera tradicional ou da música programática, nas quais o texto tem o papel de imprimir conteúdo e sentido à melodia, prefigurando já uma determinada forma de compreensão. De outro, uma forma imediata de recepção da música, como acontece quando escutamos uma música puramente instrumental, ou, por exemplo, a *Nona sinfonia*, na qual Beethoven introduz no último movimento sinfônico o poema de Schiller, *Ode à alegria*, cantado por um coro de vozes. Beethoven produz uma tal interação entre a orquestra e o coro de vozes que não percebemos mais o poema de Schiller, mas a voz humana como um instrumento musical unindo-se e interagindo com a orquestra. As vozes do cântico são tratadas como instrumentos humanos, o que significa que o texto que a ela subjaz não nos toca em seu sentido conceitual, da forma como um poema lido nos toca. Enquanto o poema suscita em nós representações, uma determinada compreensão, o canto coral desperta algo que não é da ordem da representação, mas do afeto e da intensidade das sensações. O que é específico na música e no canto coral, segundo Nietzsche, é o elemento tonal, distinto, em sua natureza, do elemento conceitual. É justamente porque a linguagem puramente sonora não pode comunicar nenhum conteúdo conceitualmente determinado que ela torna possível uma compreensão que alcança para além dos limites da palavra e do conceito (Cavalcanti, 2005, pp. 143-158).

O importante no canto coral não está no significado da palavra, mas no júbilo e na alegria, na intensidade afetiva comunicada pela musicalidade das vozes. Nietzsche, em sua reflexão sobre o canto na *Nona Sinfonia*, enfatiza a especificidade da linguagem sonora em relação à dimensão visual e conceitual da palavra e mostra como os sons tornam possível pensar um domínio da experiência além do conceito e da representação. Enquanto a música programática nos convida a apreender algo, a tornar inteligível o texto sob a música, a música desligada do texto nos convida a criar algo ou, em outras palavras, suscita algo que não é da ordem da representação, mas do afeto, desperta impressões que, conectadas à imagens, nos levam a uma experiência. A música é capaz de abarcar o domínio não-figurativo de nossa experiência, as sensações, os afetos, os atos volitivos, desvinculados de qualquer representação. Diferentemente da palavra, que está associada a um conteúdo conceitual, o tom é sem forma ou conceito, tornando possível vivenciar domínios mais profundos da experiência. No exemplo de Orfeu, acima mencionado, a melodia separada de qualquer conteúdo poético representa um movimento rápido e apaixonado, a pura variação afetiva, os graus diferenciados do prazer e do desprazer.

O som cria um elo com aquele elemento indeterminado das sensações, a partir do qual é possível uma experiência mais profunda, singular do mundo não figurativo da música. No fragmento póstumo 19 (143), Nietzsche comenta:

“A música como suplemento da linguagem: muitas sensações e estados inteiros de sensações que não podem ser representados pela linguagem são transpostos pela música” (Nietzsche, 1988, p. 465).

O ouvinte reconstrói a partir da dinâmica e das seqüências sonoras, dos conteúdos de sensação despertados pela música, estados que não se deixam representar pela linguagem e os associa às próprias experiências. Quando esses afetos se convertem em representações, o espectador tem uma experiência capaz de produzir novas perspectivas e formas de interpretação da existência.

O filme *A vida dos outros*, de Florian Henckel, oferece uma bela expressão dessa concepção musical de Nietzsche.¹ O filme relata a vida de Wiesler, agente secreto da Stasi, polícia política da antiga DDR na época em que o muro ainda dividia a parte oriental e ocidental de Berlim. Wiesler era responsável não apenas pela instalação e monitoramento das

¹ Trata-se do filme *A vida dos outros* (Das Leben der Anderen) dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck e lançado em 2006. Produção: Quirin Berg e Max Wiedemann. Intérpretes: Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Martina Gedeck, Ulrich Tukur e outros. Roteiro: Florian Henckel von Donnersmarck. Música: Stéphane Moucha e Gabriel Yared.

câmeras de vigilância, mas também pelos interrogatórios aos suspeitos de oposição ao regime, interrogatórios estes filmados e minuciosamente estudados pelos agentes da Stasi. Wiesler era também professor e formador de novos quadros da polícia secreta, analisando em suas aulas os vídeos dos interrogatórios, a partir dos quais era produzida uma espécie de saber acerca do comportamento subversivo. Essa produção de saber se orienta segundo uma lógica na qual não há lugar para a ação, o indivíduo suspeito não age, apenas se comporta, sendo possível identificar nos sinais de seu comportamento a intenção conspiratória. Percebemos pouco a pouco que Wiesler faz parte de uma maquinaria de vigilância que funciona segundo uma lógica que podemos chamar de lógica produtiva, ou seja, o modo como ele age acaba produzindo, independentemente dos acontecimentos, o suspeito que procura. Ao ser encarregado de um novo caso, o de Dreyman, famoso escritor e dramaturgo da Alemanha oriental, instala câmeras na residência do suspeito, ocupando dia após dia seu posto de escuta, anotando minuciosamente cada palavra, cada acontecimento. No entanto, algo ocorre durante esse processo que abala de modo irreversível suas antigas convicções e o leva a romper com o sistema político e ideológico do regime comunista. Para nossos propósitos, não é preciso descrever como Wiesler é levado a mudar sua visão, basta narrar o momento em que isso ocorre e o papel desempenhado pela música.

Dreyman recebe, por telefone, a notícia do suicídio de seu amigo Albert Jerska, que figura na lista dos suspeitos de oposição ao regime, sendo há anos impedido de se expressar artisticamente. O dramaturgo se afasta do telefone, abre uma partitura intitulada “Sonate vom guten Menschen” e a toca ao piano. Nessa cena, Dreyman não pronuncia nenhuma palavra, apenas se senta silenciosamente ao piano e as vibrações sonoras da música invadem todo ambiente. Wiesler, que ocupa seu posto de escuta, acompanha a cena que assistimos apenas através dos sons: ele escuta o telefone, a voz embargada de Dreyman, o profundo silêncio e, de repente, seu fone é tomado pelo som forte e apaixonado daquela melodia. Seu rosto se transforma e nesse momento vislumbra um caminho que o leva a desmontar peça por peça o mecanismo de vigilância que ajudara a consolidar. Nessa cena domina, do ponto de vista de Wiesler, que apenas escuta, o que Nietzsche chama de elemento tonal, nenhuma palavra, nenhuma imagem. Os acordes despertam no agente uma intensa emoção, que pouco a pouco vai ganhando forma e dá corpo a uma visão que transforma sua existência.

Percebe-se, assim, que é possível articular a reflexão estética de Nietzsche a um âmbito mais amplo de análise, o da relação entre afeto e representação, mostrando como a

criação e recepção artísticas não se esgotam na obra de arte, mas concernem à própria existência do homem, ao que nele constitui a possibilidade de uma experiência criadora.

Música e renovação da cultura

É no horizonte dessa perspectiva em relação à arte e à criação que Nietzsche compreende o projeto wagneriano de construção de um teatro em Bayreuth. Para Nietzsche o projeto artístico wagneriano não se limita a uma forma de expressão cultural, ela se constitui como forma de resistência, o ponto de partida para uma transformação das estruturas da sociedade moderna. O projeto artístico de Bayreuth testemunha a profunda insatisfação com as instituições modernas, a partir da qual nasce a luta “contra o poder, a lei e toda a ordem estabelecida” (Nietzsche, 2009, p. 20). Os participantes do festival não são, desse modo, meros espectadores da nova arte, mas através dela vivem a experiência de ruptura em relação à época moderna. Bayreuth é descrito como um teatro fundamentalmente distinto do teatro moderno, capaz de despertar o que Nietzsche chama de “sensação autêntica” (Nietzsche, 2009, p.137), uma força enraizada na natureza e nas mais profundas energias vitais. O enfraquecimento da vida na modernidade torna necessário um retorno à natureza através da arte. Esse retorno significa o fim da separação entre os domínios da arte e da vida, o que implica uma ampliação da experiência de criação artística, entendida não mais como uma atividade isolada, mas como um poder de dar forma, de criar a própria vida. Assim como a arte é a capacidade de se apropriar da matéria disforme da sensação e criar a partir dela, a vida é ela própria um movimento espontâneo de criação e fixação de formas, um criar artístico em sentido amplo. Esse retorno à natureza não significa, entretanto, a descoberta do que cada um de nós é verdadeiramente, da essência que propriamente nos constitui e que, alienada pelas formas de poder na modernidade, pode ser reencontrada tal como é, inalterada e igual a si mesma. O retorno está ligado à idéia de luta e de criação, ele supõe a atividade de dar forma a si próprio, o que implica um constante exercício de mudança e de transformação.

Assim, Nietzsche coloca o festival de Bayreuth e o movimento artístico a ele ligado não apenas como um movimento que torna possível uma reflexão crítica em relação à modernidade, mas que leva a repensar a vida a partir da arte. Vimos como nos primeiros anos de sua atividade profissional na Basiléia, Nietzsche estava ligado a Wagner por uma afinidade que se expressou em um primeiro momento na concepção da obra de arte total e, em seguida,

na concepção da primazia da música em relação ao drama, concepção que passou a caracterizar a trajetória de Wagner a partir da publicação, em 1870, de seu ensaio *Beethoven*. Contudo, durante o longo período de gestação do empreendimento de Bayreuth, durante os anos de 1872 a 1876, ocorrem deslocamentos no modo como Nietzsche e Wagner compreendiam a arte e sua relação com a cultura. Não é possível acompanhar os diferentes momentos desse processo, o que é importante ressaltar, no que diz respeito a Nietzsche, é que este inicia, no final de 1872, uma fase de novas leituras que abrem caminho para direções de pensamento bastante distintas daquelas desenvolvidas anteriormente. Os escritos póstumos são um exemplo das novas direções em que se move o pensamento nietzschiano após a publicação de *O nascimento da tragédia*. No final de 1872, dedica-se ao projeto de elaboração de uma obra sobre os filósofos pré-socráticos, intitulada *A filosofia na época trágica dos gregos*, que é discutida em inúmeros encontros com Wagner e Cosima, mas não chega a ser concluída. Ao longo de 1873, escreve uma série de anotações sobre linguagem, verdade e valor, elaborando um pequeno ensaio intitulado “Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra-Moral”, no qual é analisada a natureza metafórica da linguagem. Embora as investigações desse período se desenvolvam de forma experimental, como uma espécie de abertura de novas possibilidades ao pensamento, não deixam de produzir em Nietzsche um movimento de auto-reflexão, no qual tudo o que estivera até então em primeiro plano, como a estética musical e dramática, se torna pouco a pouco objeto de reflexão crítica. A investigação sobre a oposição entre verdade e mentira se reflete nas considerações estéticas e gera a suspeita de que a arte vinculada a um ideal corre o risco de ser tornar instrumento, da mesma forma que a música subordinada ao drama se converte em um simples meio de expressão de um conteúdo programático. É no horizonte dessas novas investigações, que serão cada vez mais difíceis de conciliar com as concepções anteriores, que são retomadas as anotações para o ensaio sobre o projeto artístico wagneriano.

Nas anotações para a elaboração do ensaio *Wagner em Bayreuth*, publicado em 1876, Nietzsche retoma o tema da relação entre música e drama, desenvolvido nos anos de redação de *O nascimento da tragédia*, e o articula à trajetória de Wagner. Em sua reflexão surge um aspecto novo, de conteúdo crítico: a tendência de Wagner em atribuir à arte uma determinada finalidade, a de produzir efeito, finalidade esta, segundo Nietzsche, absolutamente contrária à arte. Nessa série de anotações, de 1874, é traçado o perfil do artista que tem em vista o efeito que sua arte é capaz de produzir. Todas as artes se convertem em um instrumento para realizar o seu grande ideal, a música se torna o meio de expressão de

uma finalidade, o drama como pintura de sentimentos, a encenação dos fortes contrastes, a tendência à exaltação (Nietzsche, 1988, fragmento 32 (16), p.760). Nietzsche retoma aqui o tema da relação entre música e linguagem desenvolvido em sua primeira obra e expressa uma preocupação semelhante à daquela época: a de que a música a serviço do drama perca sua especificidade como arte. Nessa reflexão, a subordinação da música ao drama tinha como consequência a desnaturação da experiência musical, pois o que procedia originariamente do âmbito indeterminado da sensação era transposto para esferas mais determinadas da palavra e da imagem e reduzido a um programa ou conteúdo dramático. Na reflexão de 1874, Nietzsche acrescenta um novo e importante elemento, que se constituirá em um tema decisivo do último período de sua obra: forçar as artes particulares a se converterem em um meio do efeito dramático significa a instrumentalização da própria arte. Nietzsche esboça em tais anotações, pela primeira vez, a suspeita de que na obra de Wagner a música jamais deixou de ser um meio: os motivos dramáticos, os gestos e fórmulas sempre estiveram em primeiro plano. Nietzsche sugere que o alvo de Wagner continuou a ser o efeito, e não o valor artístico, que constitui, como vimos, a atividade de configurar e dar forma às sensações.

Tais suspeitas começam a ganhar forma no primeiro festival de Bayreuth, sobretudo no caráter nacionalista que passa a ser associado à arte wagneriana. Em julho de 1876, Nietzsche viaja para Bayreuth, tomado por uma grande expectativa de encontrar não apenas seus amigos, mas um público de arte que compreenderia em toda sua plenitude a obra wagneriana. No entanto, o jovem filósofo depara-se em Bayreuth com a presença de ilustres personalidades da aristocracia de toda Europa e de importantes autoridades da política alemã, como o imperador Guilherme I, todas indiferentes ao sentido criador atribuído desde o início ao empreendimento. Wagner, por sua vez, além dos ensaios e a direção artística do festival, estava ocupado em reunir personalidades que nada significavam no plano intelectual ou artístico, mas cujo apoio financeiro ou qualquer outro poder de influência eram imprescindíveis para o sucesso do empreendimento (Janz, 1984, pp. 167-174).

Nietzsche expressou a Mathilde Maier, em uma carta de 6 de agosto de 1878, seu profundo desapontamento com o festival: “No que diz respeito a Wagner, eu vira o mais elevado, o ideal. Por isso fui a Bayreuth. Daí minha decepção” (Nietzsche, 1986, p. 344). Essas impressões foram retomadas em *Ecce Homo*, sua autobiografia filosófica, de 1888, onde afirma que o festival lhe mostrara o que havia de inconsistente e ilusório no ideal wagneriano, bastante distante da luta contra “a tradição e toda ordem estabelecida”, do ponto de vista crítico e reflexivo a qual se referira em seu ensaio. O que Nietzsche começa a

perceber é que a presença no festival de Bayreuth dessas grandes personalidades, particularmente das importantes figuras do império alemão, não representava apenas uma tentativa de tornar viável um grande empreendimento artístico, mas era um testemunho do crescente envolvimento de Wagner e Cosima com o projeto político do nacionalismo alemão, representado por Bismarck. Como observou Nietzsche, em *Ecce Homo*, Wagner passou a cultivar princípios morais e políticos que se legitimavam em antigos ídolos encarnados na fórmula nacionalista: cruz, povo e raça. A partir do primeiro festival de Bayreuth, o ideal criado artisticamente por Wagner foi convertido, pouco a pouco, em uma doutrina moral. A arte torna-se um instrumento de ação moral, uma força capaz de fundar uma nova cultura ao tornar possível o despertar do autêntico espírito religioso alemão. A melhor expressão dessa tendência encontramos no comentário de Schüler, estudioso alemão autor de um livro sobre o círculo de Bayreuth: “Essa estreita ligação entre reforma artística e ética constitui o núcleo fundamental do pensamento de Bayreuth. A arte não é jamais um fim em si, seu sentido não é o prazer estético, ela é antes compreendida como um meio da cultura, um instrumento moral e regenerador”.² Nietzsche fará a crítica do culto wagneriano a princípios políticos nacionalistas, associado ao projeto de fundar uma nova cultura a partir do “genuíno espírito religioso alemão”, e irá enfatizar a sua principal consequência: a transformação da arte em um meio de reforma e regeneração moral. Esta era, como vimos, a crítica de Nietzsche nas anotações de 1874, nas quais alertava para o perigo de que a música se tornasse o meio de expressão de uma finalidade, a do drama como exaltação mítica de valores religiosos e morais. Na concepção de Nietzsche, forçar as artes particulares a se converterem em um meio do efeito dramático significa a subordinação da arte a fins morais, a instrumentalização da própria arte. Nela não se manifesta uma arte capaz de criar o novo, a partir da qual o ouvinte era levado a traduzir as sensações suscitadas pela música no universo de suas próprias vivências, formando uma experiência artística singular. A ênfase no efeito obriga as artes individuais a se tornarem meio de fins que lhe são estranhos, nos quais o que está em jogo não é a criação, a atividade de dar forma às próprias sensações, mas o que Nietzsche denominou de arte narcótico, arte que procura dissimular as misérias da vida, produzindo no espectador repouso, esquecimento de si ou agindo como estimulante.

Após o festival de Bayreuth, em agosto de 1876, a música de Wagner deixa de significar para Nietzsche uma arte capaz de trazer o novo, iniciando-se o distanciamento que culmina na ruptura definitiva em 1878, com a publicação de *Humano demasiado humano*,

² Schüler citado por Zumbini, 1990, p. 249.

livro que implica um questionamento da metafísica da arte e das concepções estéticas desenvolvidas no primeiro período de sua obra e abre caminho para a mudança decisiva que transformará sua filosofia nos anos seguintes.

Referências

BOSSEUR, D. Richard Wagner In: MASSIN, J. e B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CAVALCANTI, A. H. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp, Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

DIAS, R. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

JANZ, C.P. *Nietzsche. Biographie*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1984.

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

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. Berlim/ Nova York/ Vol. 5. Munique: Walter de Gruyter, 1986.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Berlim/ Nova York/ Vol. 7. Munique: Walter de Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, F. O Drama musical grego In: *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. Trad. de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

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

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SPENCER, S. Bayreuth e a idéia de um teatro de festivais In: MILLINGTON, B. (Org) *Wagner um compêndio. Guia completo da música e da vida de Wagner*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WAGNER, R. Carta Aberta a Nietzsche In: Machado, R (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

ZUMBINI, M. Nietzsche in Bayreuth. Nietzsches Herausforderung, die Wagnerianer und die Gegenoffensive In: *Nietzsche-Studien* 19 (1990).

NIETZSCHE AND WAGNER: art and cultural renovation

ABSTRACT:

Over the course of the first period of his philosophy, Nietzsche developed two different perspectives in his interpretation of Richard Wagner's body of work: he detailed a positive analysis in which he interpreted Wagnerian art as a renovative movement of culture, while at the same time reflecting on the art from a critical perspective, anticipating important aspects of the criticism that he would develop in the final period of his philosophy. The purpose, in this article, is to examine this dual perspective that characterized the writings of his first period, furthermore seeking to highlight the contemporariness of Nietzsche's musical aesthetics through analysis of Florian Henckel's film, *The Lives of Others*.

KEYWORDS: Nietzsche. Wagner. Music. Culture.

NIETZSCHE ET WAGNER: art et rénovation de la culture

RÉSUMÉ:

Tout au long de la première période de ses idées philosophiques, Nietzsche a développé deux différentes perspectives pour faire une interprétation de l'oeuvre de Richard Wagner. Ainsi, il a fait une analyse positive, où il a interprété l'art wagnerien comme un mouvement de rénovation de la culture et, en même temps, il a réfléchi sur cet art dans une distanciation critique. Il va aussi anticiper certains aspects de leur position critique qu'il développera dans la dernière période de sa pensée. Cet article a pour l'objectif de examiner cette double perspective qui caractérise leurs écrits de la première période, et chercher, encore, de mettre en évidence l'actualité de l'esthétique musicale de Nietzsche, en considérant l'analyse du film *La vie des autres* de Florian Henckel.

MOTS-CLÉS: Nietzsche. Wagner. Musique. Culture.

Recebido em 17/09/2011

Aprovado em 17/10/2011

©2011 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista