

Nietzsche e o drama wagneriano

Henry Burnett

Cento e quarenta e dois anos nos separam do primeiro festival de Bayreuth, cuja estreia aconteceu em 1876, quase um século e meio atrás. Apesar da distância temporal e geográfica, ainda lembramos – ou precisamos lembrar – daquele momento em nossas reflexões estéticas periféricas, tentando de alguma forma reconstruir um fato histórico que, na origem, foi apenas um acontecimento alemão, uma celebração da cultura germânica para além de qualquer coisa. Não é uma coincidência que na mesma época do festival, e bem antes de ser elevado à condição de hino oficial, os alemães já cantassem “Deutschland, Deutschland über alles...” (“Alemanha, Alemanha acima de tudo...”) a plenos pulmões.¹ De várias maneiras o festival era parte daquele momento histórico, onde o nacionalismo dava o tom e o antisemitismo iniciava uma marcha gradativa cujo ápice foi Auschwitz. O festival se tornaria, com o passar das décadas, uma espécie de refúgio – muitas vezes ambíguo – do germanismo, nem sempre ufanista, muitas vezes tenso e, não raro, envergonhado; mas, acima de tudo, o festival tornou-se uma referência incontornável do wagnerismo. Nietzsche foi testemunha ocular da construção e da primeira edição do festival.

Apesar do abismo que nos separa desse feito teutônico e para além do fato de suas consequências reverberarem até hoje na história da Alemanha, muito

¹ *Das Lied der Deutschen* [A canção dos alemães] ou *Deutschlandlied* [Canção da Alemanha] foi escrita por August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, em 1841, a partir da melodia da peça *Quarteto do imperador*, composta em 1797 por Joseph Haydn; em 1922, Friedrich Ebert [*Reichspräsident*, isto é, presidente do país ou do império, entre 1919 e 1925], político alemão, a promoveu a hino oficial do país.

do que foi realizado em torno da obra de Wagner ecoa em muitos fenômenos culturais até hoje, sem que a maioria dos ouvintes – ou talvez devêssemos chamá-los simplesmente de consumidores – tenha a menor ideia de quem tenha sido esse compositor e o lugar que ele ocupa na história da música. Como isso é possível? Antes de arriscar uma ideia sobre essa presença insepulta, Richard Wagner, e talvez em maior medida sua mulher Cosima Wagner, talvez não estivessem pensando naquela efeméride como um feito doméstico, isto é, apenas como uma conquista alemã. Primeiro porque eles detinham um controle rígido do que hoje chamamos de wagnerismo, que já naquela altura ganhara ares de movimento organizado. Os Wagner tinham pleno domínio de todas as etapas que o levaram àquela inauguração monumental de *seu* teatro em 1876, o Bayreuth Festspielhaus. A lista de convidados dava bem a medida da abrangência do feito, que incluía comitivas de toda a Europa e até mesmo de um país exótico chamado Brasil, cuja representação diplomática tinha o próprio imperador D. Pedro II como representante principal. Wagner não queria que o festival fosse apenas um reencontro da Alemanha com suas origens, com suas lendas e mitos, ou até mesmo uma tomada de posição nacionalista, ele queria que o festival fosse a expressão máxima de seu país para o mundo. E conseguiu, de maneira monumental e arrebatadora com o passar dos anos. Ao longo de sua história até hoje, o festival é um local de encontro de aficionados amantes da música de Wagner, mas é também sobretudo o local onde se reúnem autoridades; portanto, o festival de Bayreuth sempre foi um evento político, além de musical.

Apesar da magnitude, o primeiro festival não foi unânime e sua continuidade não estava assegurada como os Wagner imaginaram ao concebê-lo; e isso, num primeiro lance, foi principalmente um problema econômico. Esta insegurança, entretanto, tinha várias faces além da comercial. Entre os convidados mais desconfiados, talvez o único, estava um jovem professor que havia publicado um livro mal recebido quatro anos antes chamado *O nascimento da tragédia*. Curiosamente, o livro era um libelo pró-Wagner, mas nem por isso deixou de ser ridicularizado por nomes importantes da filologia da época, como Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (MACHADO, 2005) – em nome da defesa dos rigores da ciência alemã –, o que já aponta para duas questões importantes: uma não unanimidade do wagnerismo mesmo entre alguns intelectuais alemães, onde podemos incluir um dos mais célebres deles à época: Schopenhauer; e as diferenças inscritas no livro de Nietzsche, hoje bem mais nítidas que na época, que nas entrelinhas deixava entrever divergências que foram amenizadas em nome do projeto maior. Basta lembrar que, entre 1872, ano da publicação do

livro de Nietzsche, e 1876, apenas quatro anos depois, Nietzsche havia invertido sua posição em relação a Wagner. Em 1878, dois anos depois de deixar o festival antes do término dos concertos, Nietzsche lançaria *Humano, demasiado humano* sem nenhuma referência direta ao amigo, um silêncio tumular e incômodo sobretudo para os Wagner, que apostavam no jovem filósofo todas as fichas. As razões desse processo célere e fatal exigem que retornemos um pouco à década de 1860 e ao material musical em questão: o drama musical.

Quando Nietzsche publicou seu primeiro livro, resultado de suas leituras na década de 1860, ele ainda acreditava na Alemanha. Era um jovem de formação cristã, cujo pai, um pastor protestante de Röcken, havia perdido muito cedo (em 1849, com apenas 4 anos), tendo convivido dali por diante dentro de um ambiente marcadamente feminino. Desde muito cedo sua desconfiança em relação ao cristianismo se manifestou, e nunca lhe pareceu um caminho possível seguir os passos hereditários que o fariam herdeiro intelectual e religioso do pai – nenhuma biografia de Nietzsche reconstrói esse momento com mais riqueza de detalhes que a de Curt Paul Janz (2016). O jovem Nietzsche se sentia parte integrante de uma linhagem que recuava até Goethe, passando pelo Idealismo Alemão e chegando até Schopenhauer; portanto, ele se sentia um ilustrado, o herdeiro de um passado que lhe emprestava honra e tradição. Isso o fazia imaginar-se um continuador *necessário* daquele legado, mas com um componente novo, como veremos adiante. Em uma carta a Wagner, ainda em 1869, ele dizia: “Devo ao senhor e a Schopenhauer o fato de eu ter perseverado até hoje na seriedade vital germânica, numa contemplação aprofundada dessa existência enigmática e notável[...]” (WAGNER, 1869 *apud* JANZ, 2017, p. 269). Esse vínculo seria determinante para toda sua obra juvenil.

Apesar de ter se iniciado na carreira acadêmica, algo sempre o incomodou dentro do ambiente universitário. A verdade é que Nietzsche se debateu, desde sempre, com o funcionamento da universidade alemã, onde a filologia rígida e o historicismo davam o tom, e isso a despeito de sua vocação comprovada para a docência (DIAS, 1993). *O nascimento da tragédia* foi, de várias maneiras, o resultado dessa inadequação. Ao tentar dar mostras de rigor filológico dentro da universidade, Nietzsche acabou deixando que sua interpretação alegórica da Grécia dominasse o livro. Os temas clássicos, Homero, a poesia, a lírica, nenhum foi suficientemente tratado aos olhos do rigor aristotélico que imperava nos círculos acadêmicos. *O nascimento da tragédia* não era um tratado de filologia que seguia os padrões. Era antes uma proposta de reinvenção da

Grécia em solo alemão, ousada e sobretudo apaixonada; paixão fatal, como sempre acontecia nas tragédias que ele amava. O que havia de filologia nele era a verve de um leitor impecável que Nietzsche sempre foi. Para a crítica, um leitor inventivo demais, à beira de um desbunde. Para o bem da posteridade o mundo acadêmico perdia Nietzsche, enquanto o mundo humanista o ganhava. Esse movimento precoce de autonomização de seu pensamento está na base de sua relação e posterior ruptura com Wagner, um afastamento em vários níveis: estético, político e cultural.

Tudo começa quando o jovem projeto de filólogo entra em contato com o drama musical de Richard Wagner. Trata-se de um momento singular, com consequências àquela altura imprevisíveis. A bem da verdade, quando lemos hoje, não é difícil perceber que, desde os primeiros exercícios, seus textos caminhavam a passos largos para a expressão plena de suas próprias ideias, e isso muitas vezes foi sendo definido a partir de reviravoltas estilísticas maduras, como a opção pelo aforismo, a escrita dos poemas e o uso das máximas, em geral herdadas de suas leituras dos autores franceses, quando a cultura latina lhe invade e o germanismo se transforma em um peso morto. Mas desde sempre podemos dizer que seu pensamento se firma na tensão com a obra de Wagner, e isso não se limita a *O nascimento da tragédia*, alcançando até seus últimos escritos, como *O caso Wagner*. Ambas as obras caminharam juntas por algum tempo. Ainda no princípio, o drama musical de Wagner surge como uma promessa solar, como um farol na direção do qual Nietzsche aponta todas as suas esperanças de um revigoramento da cultura. Só um laborioso trabalho de leitura de *O nascimento da tragédia* permite notar que aquele jovem arrebatado, mesmo tendo devotado ao wagnerismo todas as suas esperanças, nunca foi um discípulo passivo. Mas isso não significa um afastamento temporário. O drama musical teve um significado maior do que ainda hoje podemos precisar. Tentemos aqui, ainda que brevemente, expor as linhas principais desse estilo que acabou por se tornar um sinônimo da obra wagneriana.

A designação drama foi uma escolha do próprio Wagner. Ao optar por esta forma, ele tinha algumas intenções. Em primeiro lugar criar uma diferenciação radical em relação à ópera, marcando uma posição estilística bem definida, mas não apenas isso. No essencial, Wagner pretendia ir mais longe, até a Grécia, para sermos exatos. Por isso, drama musical e obra de arte total devem ser colocados sempre lado a lado. Como afirmou o compositor, “Não mais escreverei óperas: mas, como não pretendo inventar nomes arbitrários para estas obras, vou

chamá-las simplesmente de dramas, pois isso, ao menos, representa uma indicação do ponto de vista pelo qual devam ser compreendidas” (WAGNER, GS IV, p. 343 *apud* MILLINGTON, 1995, p. 256)². Foi na Grécia que as artes dramáticas, musicais e poéticas estiveram juntas no palco, dotadas de unidade, por isso ela é o modelo da obra de arte total – pensemos rapidamente no fato de que *O nascimento da tragédia* é, da mesma forma, uma obra que faz um retorno hermenêutico aos gregos.

Para Wagner, além do reencontro com o helenismo clássico, era preciso orientar sua obra a partir de uma perspectiva social revolucionária, que ele buscava, num primeiro momento, em Proudhon e Feuerbach, por exemplo. Teria sido esse impulso regado à teoria social que pode ter chamado a atenção de Nietzsche? Não se pode sondar isso de modo seguro. O que podemos assegurar é que Wagner pretendia refundar a Grécia em solo alemão, num movimento ao mesmo tempo cultural e político, e sempre orbitando em torno de sua obra. Nietzsche apostou *todas* as suas fichas nesse projeto renovador, mesmo que, no primeiro momento, algo daquele nacionalismo destoasse de suas convicções. Em vários momentos, diríamos hoje, Nietzsche fez vista grossa.

Seguramente o Nietzsche d’*O nascimento da tragédia* estava menos interessado em uma teoria social do que em um projeto cultural assentado sobre a música, cuja imagem de uma arte superior ele herdara de Schopenhauer, depois de ler a obra hoje mais importante deste autor, *O mundo como vontade e representação*, de 1819. O drama musical apresenta, aos olhos de Nietzsche, um tipo de expressão estética máxima do seu tempo, além de realizar uma conexão que, se repensada em nossos dias, poderia estar à beira de uma devoção religiosa; a que me refiro? Reinventar a Grécia em pleno século XIX, depois do Renascimento, em plena era industrial, pode parecer hoje uma excentricidade, mas havia muita coisa em jogo. A começar pela guerra franco-prussiana, apogeu de uma disputa cultural que remontava a Lessing, cuja *Dramaturgia de Hamburgo*, a partir de 1767, se inseria em um projeto maior de fundar um Teatro Nacional Alemão. Parecia o momento perfeito não apenas pela vitória da Alemanha contra a França. Para Wagner e Nietzsche o fato representava mais, significava a confirmação da superioridade não somente bélica mas sobretudo cultural.

“Vamos portanto voltar as costas aos franceses, de quem nada temos a ganhar, exceto o teatro vulgar e o virtuosismo teatral”, disse Wagner (GS VIII, p. 75

² As referências aos textos de Wagner citados por Millington está indicada com a abreviação GS (*Gesammelte Schriften* – Obras reunidas), o número do volume e a página correspondente ao texto citado.

apud MILLINGTON, 1995, p. 175). Por isso a matéria literária que sustenta o drama musical wagneriano era, por assim dizer, autóctone, teutônica por princípio. Toda a história do drama, ou da ópera dramática wagneriana, se nutria dessa “substancialização” do ser alemão.³ Posteriormente, essa tentativa de afastamento da ópera tradicional seria desmascarada, seja porque a ideia de uma obra composta não para o mercado mas “para a história”, foi condenada ainda nos textos da chamada primeira fase. Eis a ironia, por Nietzsche, ou simplesmente porque, a rigor, o drama wagneriano não deixou de ser operístico e intencionalmente comercial, com mecanismos inéditos de produção e propagação.⁴ Mas esse diagnóstico não foi fácil de ser formulado no calor da hora; todos os elementos nutriam de esperanças o séquito do compositor, novos elementos introduzidos na forma operística tradicional pareciam de fato uma ruptura – e de alguma forma o eram –,⁵ logo, o wagnerismo passou de um delírio de casal a um movimento sem precedentes na cena alemã da época.

Aqui temos um interessante paradoxo para pensar. Nietzsche também compôs, tocava piano, tinha a formação musical comum dos estudantes das boas escolas alemãs de seu tempo, o suficiente, salvo algum exagero, para acompanhar de dentro os avanços introduzidos pelo amigo Wagner. Nietzsche frequentou a casa dos Wagner em Tribtschen quando morou na Basiléia (Suíça) como professor convidado. Muitos fins de semana de intenso convívio, troca de ideias e talvez sobretudo de execuções musicais caseiras. Sabemos que algumas obras de Wagner foram ouvidas em primeira mão pelo jovem professor. Um privilégio do qual Nietzsche tinha orgulho desmedido. Não era à toa, Wagner também via em Nietzsche uma promessa intelectual conectada ao seu próprio projeto, uma “amizade estelar”, como escreverá Nietzsche alguns anos depois. Essa proximidade levaria Nietzsche a falar em traição quando resolve se afastar do wagnerismo. Para ele, Wagner virou-lhe as costas e, com isso, alterou um ideal compartilhado. Mas não é bem assim que devemos ver essa dupla traição. Na verdade, Nietzsche parece ter sido mais ingênuo que o compositor, de certa forma mais delirante. Mas o drama wagneriano não estava, por assim dizer,

³ É importante lembrar que Wagner nunca utilizou o termo “drama musical”, embora seus críticos e sucessores o tenham feito. Cf. verbete “*music drama*”, na *Encyclopedia Britannica* (disponível em: <<https://www.britannica.com/art/music-drama>>). No verbete “*opera*”, detalhado como “ópera romântica alemã”, os editores listam Wagner junto a Verdi.

⁴ Tentei apresentar detalhadamente essa conexão da obra wagneriana com a então nascente indústria cultural, demonstrando como Theodor Adorno se apropriou de algumas análises de Nietzsche em *Para ler O Caso Wagner de Nietzsche*. São Paulo: editora Loyola, 2018.

⁵ Para evitar uma lista de verbetes aqui, remeto o leitor para o “Glossário” no ainda essencial *Wagner: um compêndio*, já citado. Em geral, os dicionários de música dedicam espaço privilegiado para dissecar conceitos wagnerianos como *Leitmotiv*, melodia infinita, obra de arte total, obra de arte do futuro etc.

fora do mundo, apesar de seu conteúdo mítico, e Nietzsche não tardou em apontar suas incongruências. Hoje sabemos que o wagnerismo não é avançado somente do ponto de vista da racionalidade musical, que em seu interior fez avanços reconhecidos. Graças a Theodor Adorno, mas sobretudo a Nietzsche, sabemos que a obra de Richard Wagner ocupa um lugar singular na história da cultura de massas, para não pensarmos que se trata apenas de uma questão para musicólogos e para a filosofia da música. Não é por acaso que esses dois nomes centrais da estética se ocuparam de Wagner inúmeras vezes ao longo de suas trajetórias filosóficas. Compreender o lugar de sua obra musical, como disse Nietzsche, era o mesmo que compreender a modernidade – uma frase lapidar d’*O caso Wagner*, de 1888. Uma ligação que pode nos perturbar quando lida hoje, na medida em que não costumamos apontar para Wagner quando fazemos a diagnose crítica da arte contemporânea, sobretudo a musical – há exemplos bem mais nítidos, gestados dentro do capitalismo avançado, do que chamamos de decadência, embora possamos discutir este conceito de formas variadas, nem sempre filtradas pela Teoria Crítica adorniana. Mas é disso que se trata: Nietzsche foi capaz de se antecipar à crítica de um autor do porte Theodor Adorno, isto é, ele flagrou no drama wagneriano elementos de uma proto-música popular contemporânea, ou talvez seja melhor dizer que ele conseguiu diagnosticar procedimentos “dramáticos” mendazes, forjados com uma clara intenção de desviar a atenção para o acessório, um desvio daquilo que conectava o ouvinte, até então, com algo que poderíamos chamar de essência da música, embora não seja possível hoje esclarecer o que isso significa, pois suspeito que poucos ouvintes atuais sejam capazes de se deixar atravessar por uma experiência auditiva integral. Não foi um feito pequeno o de Nietzsche. Ele simplesmente se antecipou à crítica adorniana da cultura de massa, antes que a cultura de massa, tal como a conhecemos, fosse instaurada com todas as suas peculiaridades. Ele disse sutilmente, quiçá antes de qualquer outro, que a audição sofreu uma perda e que isso teria um efeito devastador.

Arrisco dizer que, por essa razão, algumas décadas depois o próprio Adorno seria “obrigado” a retornar a Nietzsche, quando precisou prestar contas de sua opinião sobre a obra e o lugar de Wagner. No entanto, o nome mais importante da filosofia da música faria uma releitura de Wagner via Nietzsche a partir de uma dupla apreciação, a um só tempo positiva e negativa. Em primeiro lugar, Adorno destacaria a precisão da crítica nietzscheana ao *efeito*. Wagner teria forjado artificios cujo resultado se antecipavam ao comportamento dos espectadores, de certo modo buscando um controle dos resultados, isto é, um impacto direto e cativante. Parece óbvio dito aqui, mas tal procura não

existia antes de Wagner. Nietzsche sabia que, por trás desta intenção, havia um componente ideológico, uma intenção que ultrapassava a dimensão estética e incorporava um componente ainda sem nome, precoce, mas determinante: a lógica mercadológica. Embora não possamos falar em “cultura de massas”, em chave frankfurtiana, não resta nenhuma dúvida de que Nietzsche pensava na mesma direção. Wagner era um encantador das massas, um manipulador, um ator no sentido de fantasiar uma ação cultural quando na verdade buscava orientar a recepção da sua própria obra, num lance avançado de algo que um dia seria chamado de *marketing*.

A segunda forma de recepção de Nietzsche por Adorno foi mais crítica que esta. Se, como vimos brevemente, Nietzsche flagrou intenções escusas de Wagner, teria sido incapaz, aos olhos de Adorno, de perceber uma dimensão essencial do drama musical: seus avanços no terreno da racionalidade musical, isto é, os avanços na linguagem musical forjados por Wagner. Para Adorno, Nietzsche não foi capaz de entender como uma obra homogênea poderia ser, ao mesmo tempo, progressiva na forma e regressiva no conteúdo, isto é, como a estrutura musical podia instaurar avanços (melódicos, harmônicos e rítmicos) o conteúdo dos libretos promover retrocessos (ao aceitar o antisemitismo e a redenção cristã, por exemplo). Adorno chega a falar em uma limitação de Nietzsche, em uma quase incapacidade técnica, quando afirmou, no *Ensaio sobre Wagner*, que Nietzsche “ouviu Wagner ainda com os ouvidos do *Biedermeier*, quando o encontrou sem forma” (SOMMER, 2012, p. 22).⁶ Se, de fato, os libretos de Wagner eram de baixa qualidade, como ambos afirmavam, sua música dava passos largos dentro do que se convencionou chamar de autonomia da arte. A linguagem musical wagneriana, seus avanços harmônicos e melódicos em relação à tradição romântica e clássica que lhe antecede, não apenas passaram despercebidas a Nietzsche, como abriram caminho para as vanguardas musicais que Adorno analisou de modo intensivo. Essa separação demarcada de modo tão preciso é essencial aqui, e nos coloca em um dos lugares mais difíceis no meio desse imbróglio. Afinal, como diagnosticar a modernidade e sua decadência a partir de um material musical avançado como o drama musical wagneriano? Não é uma pergunta simples de responder.

⁶ Tomo a liberdade de citar uma passagem de um artigo que dediquei ao tema: “Como se vê, Adorno não se exime de identificar na crítica de Nietzsche um certo anacronismo, ou talvez o que é ainda mais grave, um traço de conservadorismo, já que o *Biedermeier* é considerado um período marcadamente conservador no campo das artes na Alemanha, datado entre 1815 e 1848. Isso, desde já, nos previne contra a ideia de uma recepção passiva de Nietzsche por Adorno.” In: “Nietzsche, Adorno e o Wagnerismo”. Belo Horizonte: Revista Kriterion nº 139, Abr./2018.

Em primeiro lugar, é preciso pensar além da música, ou seja, mobilizar estratégias próprios da filosofia da música ou da musicologia nos obrigaria a excluir a crítica de Nietzsche, acatando, como vimos, apenas o lado negativo da recepção adorniana em relação ao seu antecessor, pois Adorno aponta limites pertinentes na compreensão de Nietzsche. É uma opção perigosa, pois torna flutuante o material musical wagneriano, isto é, ao recuarmos até Nietzsche, abrindo mão de uma crítica interna dos elementos musicais, dando relevo aos aspectos culturais e políticos, tomaríamos por central o que Adorno julgou de certo modo “menor” na perspectiva de Nietzsche; mas acredito que isso nos auxilia, quando isolamos sua interpretação e tentamos revelar sua continuidade e permanência como fator diferenciado de leitura estético-musical da modernidade, sobretudo na medida em que nos encontramos na ponta extrema de um processo iniciado justamente nos fins do século XIX, sendo portanto herdeiros indiretos do complexo programa.

Pode ser haja mais de uma forma de compreender o último movimento que Nietzsche fez em relação ao legado de Wagner. Refiro-me a um dos seus últimos livros publicados, *O caso Wagner*, de 1888. Nele, Nietzsche está bem longe da embriaguez cega da juventude, mas um componente daquela época ainda dá o tom: o dionisíaco trágico. É com ele que Nietzsche reorganiza sua crítica, motivado principalmente pela ópera de Bizet, *Carmen*, que ele considerava o antídoto mais eficaz contra o wagnerismo e, por extensão, contra o germanismo nele incorporado. Quem conhece minimamente as questões musicológicas relativas à ópera, já deve perceber que, de um ponto de vista técnico, formal, racionalista, *Carmem* não é uma ópera, digamos, de vanguarda, ou seja, é uma obra tradicional. Mas é nela que Nietzsche aposta, por isso Adorno fará a distinção da crítica de Nietzsche em duas, porque talvez não aceitasse a opção tradicional contra o drama musical wagneriano e seus avanços. Eis o nó: Nietzsche parece desconsiderar esse passo a frente de Wagner em nome de algo que julgava maior ou mais importante àquela altura, e que podemos resumir a partir de uma ideia mais próxima de Adorno que de Nietzsche, isto é, o *conteúdo de verdade* das obras. A obra de Bizet não se furtava a incorporar um elemento banido das obras de Wagner, o trágico, representado na *Carmem* através das figurações da morte, do amor passional e do drama. Se Wagner se adianta aos avanços da racionalidade musical, Nietzsche pode ter dado um passo atrás, não lhe importando tanto as novas possibilidades musicais abertas por Wagner, num momento em que a responsabilidade diante da crítica da modernidade pareceu mais urgente e necessária.

Logo se vê que estamos diante de um quase impasse. Não penso que temos vencedores nessa dupla perspectiva de leitura dos fatos e das obras. O problema pode estar, de fato, fora da filosofia da música, se é que isso é possível. Considerando a possibilidade de Nietzsche realmente ter se despedido do tema abdicando de uma crítica interna do material musical wagneriano, preferindo pensar além da racionalidade musical, é porque havia uma intenção – sabemos que nada é gratuito em seu pensamento, seja em uma anotação de margem de página, um aforismo, uma carta ou, como não poderia deixar de ser, seus livros publicados em vida. Que intenção não revelada seria essa? Para tentar responder a esta pergunta, precisamos deixar Adorno de lado a partir daqui. Ao defender uma ópera tradicional, Nietzsche o faz apontando o que na *Carmen* ele considerava fundamental: a dimensão popular, o mito redivivo, o trágico, o destemor em relação à morte ou, grosso modo, a impossibilidade de reconciliação da obra, a fatalidade inscrita em seu tecido dramático. O destino trágico da personagem não é uma opção, é uma realização plena da vida liberta. Carmem é o espírito inteiramente livre que Nietzsche esboçou nas obras aforísticas pela primeira vez, a personagem é uma de suas materializações.

Enquanto isso, o último Wagner restava, aos olhos de Nietzsche, como um defensor da redenção, da resignação, da cristandade e do Estado. Não se trata, como disse Nietzsche, de um problema (exclusivo) para músicos, como lemos no subtítulo do livro, pelo menos não quando tomamos distância da época e releemos seu livro derradeiro mirando o século XX e XXI, e não apenas o XIX. Se, de fato, este livro, e a compreensão mais ampla do drama wagneriano por Nietzsche, estão além do lugar que Wagner ocupa na história da música, é porque não podemos pensar apenas em problemas de estrutura, de harmonia, mas também pensar na equivalência que o compositor deu à encenação, ao drama redentor, aos elementos religiosos e ao germanismo, era contra isso que Nietzsche se opunha, contra o programa oculto do wagnerismo e não contra sua música grandiosa, que ele sempre amou desde a primeira vez que ouviu. O problema para Nietzsche não era o prenúncio da Nova Música inscrito da tessitura musical dos dramas, mas a facilidade com que Wagner juntou a ira, a salvação e o temor à morte em um programa que prometia libertar a Alemanha do jugo cultural francês, uma desconfiança que torna a crítica de Nietzsche a Wagner maior que os problemas daquele tempo.

Mas para que não encerremos este texto sem uma ponderação, é preciso lembrar que Nietzsche sabia exatamente onde estava o problema e o formulou com o mesmo riso jovial que sempre o acompanhou:

– Permito-me novamente uma recreação. Vamos supor que o sucesso de Wagner tomasse corpo e forma, que ele, disfarçado de musicólogo filantropo, circulasse entre jovens artistas. Como acham que ele se manifestaria?

Meus amigos, diria [Wagner], troquemos algumas palavras. É mais fácil fazer música ruim do que música boa. E se além disso fosse também mais vantajoso? Mais efetivo, convincente, entusiasmante, seguro? Mais *wagneriano*? – *Pulchrum est paucorum hominum* [o belo pertence a poucos]. Mau! Nós compreendemos o latim, e compreendemos também nosso interesse. O belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso (*Grosse*), o elevado (*Erhabne*), o gigantesco, o que move as *massas* (*Massen*)? – Repito: é mais fácil ser gigantesco que belo; nós o sabemos [...] (NIETZSCHE, 1999, p. 20).

Era como se ele dissesse que a música precisava nos conectar aos problemas do nosso tempo e não permitir que eles fossem esquecidos sob o manto da falsidade – este caminho escolhido por Wagner ao dar forma a um dispositivo embusteiro, depois ampliado e dilacerado em mil possibilidades.

Referências

BURNETT, Henry. Nietzsche, Adorno e o Wagnerismo”. **Revista Kriterion**, nº 139, Belo Horizonte: Abr./2018.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche educador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Moderna, 1993.

MACHADO, Roberto (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre ‘O Nascimento da Tragédia’**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MILLINGTON, Barry (org.). **Wagner: um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MUSIC DRAMA. In: **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/music-drama>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OPERA. In: **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/music-drama>>. Acesso em: 10 jun. 2018.