

NIETZSCHE E O RENASCIMENTO DO TRÁGICO NA ÓPERA WAGNERIANA

Jair Antunes

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

Anderson Prado

Instituto Federal do Paraná (IFPR)

Angela Caciano

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Resumo: Este trabalho procura mostrar o encantamento do jovem Nietzsche com o drama musical de Richard Wagner na década de 1870. Nietzsche, nesta época, acredita que a ópera wagneriana continha todos os elementos necessários para o ressurgimento do drama trágico grego. A esperança de Nietzsche era então, naquele momento, embalada pela metafísica da vontade de Schopenhauer, a superação artística sublimada da cultura moderna. O “espírito” alemão, acredita Nietzsche, conteria os mesmos traços do espírito heleno da época trágica, e Wagner encarnava este espírito. Posteriormente, há o rompimento entre ambos e surge a crítica de Nietzsche a Wagner por ter este sucumbido ao moralismo anti-estético cristão.

Palavras-chave: F. Nietzsche, R. Wagner, Arte Trágica; Alemanha; Decadência.

NIETZSCHE AND REVIVAL OF THE TRAGIC IN WAGNERIAN OPERA

Abstract: This paper attempts to show the enchantment of young Nietzsche with musical drama of Richard Wagner in the 1870s. Nietzsche, at this time, believes that the Wagnerian opera contained all the elements necessary for the resurgence of the Greek tragic drama. The Nietzsche's hope was then, at that time, lulled by metaphysical will of Schopenhauer, the overcoming of sublimated artistic of modern culture. The German "spirit", believes Nietzsche, would contain the same traits as the Hellenic spirit of the tragic era, and Wagner embodied this spirit. Subsequently, there is a break down between them and arises Nietzsche's criticism of Wagner so he have succumbed to anti-aesthetic Christian moralism.

Keywords: F. Nietzsche, R. Wagner, Tragic Art; Germany; Decadence.

1. NIETZSCHE E WAGNER: UMA VISÃO EM COMUM DA ARTE TRÁGICA HELÊNICA

Friedrich Nietzsche, em seus primeiros trabalhos filosóficos no início da década de 1870, mostra-se encantado com o estilo musical trágico apresentado nas óperas do compositor alemão Richard Wagner, então um dos principais músicos em atividade na Europa romancista. Ambos se conheceram e tornaram-se amigos no final de 1868, época em que o jovem professor de filologia na Universidade da Basileia dava seus primeiros passos rumo à filosofia schopenhauriana. Wagner era já uma notoriedade, conhecido em todo o continente, e seu auge enquanto teatrólogo dar-se-ia a partir de 1876, quando da inauguração do teatro de Bayreuth, construído especialmente para apresentação e encenação de suas peças produzidas exatamente para aquele ambiente teuto-germânico novecentista de grande valorização da cultura alemã e de seu suposto passado cultural glorioso. Neste período – entre a época em que se conheceram e aquele da inauguração do famoso teatro, quando então rompem a amizade – o jovem professor e o compositor exerceram enorme influência prático-intelectual um sobre o outro, influências estas sempre mediadas pela simpatia e maestria intelectual da senhora Wagner – Cosima – a “Ariadne” nietzschiana.

A música operística wagneriana de então combatia os valores cristãos, considerados por Wagner como decadentes, e exaltava a música trágica grega, afirmativa da vida tal qual acreditava ter-se dado em sua época trágica. Mas tal período de exaltação de Nietzsche pela música wagneriana representativa do retorno do dionisíaco na modernidade, como se sabe, acabou desde que Wagner inaugurou o teatro de Bayreuth e se reaproximou dos valores cristãos, a ponto de Nietzsche denunciá-lo em 1888 como sendo o grande redentor do cristianismo na modernidade, como a maior expressão do niilismo imperante na Europa do novecentos. Nietzsche rompe então com Wagner e passa a desenvolver uma filosofia onde Wagner aparece como o oposto daquilo que entende por um pensamento livre dos valores decadentes da modernidade.¹

Wagner, em seus trabalhos do chamado período do exílio – de 1848 a 1851 –, escreveu algumas obras filosóficas onde atacou os valores cristãos modernos como sendo

¹ Procuramos mostrar essa relação de estreita amizade em torno do trágico helenístico, bem como os motivos do posterior rompimento, no artigo “Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico”, publicado em: <http://tragica.org/artigos/02/04-jair.pdf>.

a causa principal da decadência da cultura ocidental moderna e afirmou, como pólo oposto a esta moralidade niilista, a cultura trágica grega, com sua concepção estética do mundo. Para o Wagner da juventude, a cultura grega estava fundamentada numa concepção puramente sensível da existência; e era por meio da arte trágica que os helenos afirmavam este caráter estético da vida. O relacionamento de amizade com o russo anarquista Mikhail Bakunin e o filósofo materialista alemão Ludwig Feuerbach havia feito com que Wagner, que já era relativamente conhecido nos meios artísticos, radicalizasse seu discurso contra a cristandade e afirmasse que somente com a ruptura revolucionária com a classe e cultura dominante, bem como a supressão e superação da moral cristã, se poderia construir uma sociedade onde o caráter estético-trágico da cultura, expresso nas tragédias, aparecesse como o princípio justificador da existência humana.

Em *A Arte e a Revolução*, por exemplo, escrito em 1849, Wagner apresenta uma síntese do que seria a história da arte ocidental desde os gregos clássicos, passando pelas culturas romana, medieval e renascentista até a Modernidade, bem como seu enorme desagrado com o atual estado da arte apresentada nos palcos europeus. Ele faz ali uma análise crítica da modernidade, comparando-a com a arte grega da época trágica. A arte moderna se apresenta, para o compositor das *Walquírias*, como uma arte decadente e sem rumo, sem norte, pois os valores cristãos não mais corresponderiam ao atual estado das forças sociais na Europa capitalista. Por outro lado, a época trágica grega representaria o oposto completo da arte moderna – calcada esta nos valores meramente instrumentais do lucro burguês. Os gregos teriam feito arte verdadeira, pois somente a arte verdadeira poderia apresentar-se como “a mais elevada liberdade”. E arte, para os gregos, era “alegria de viver, era júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que [se] pertence” (WAGNER, 2000, p. 39). E teria sido no gênero artístico *trágico* onde se poderia perceber mais claramente a elevada espiritualidade estético-artística da comunidade helena. A arte dramática grega expressava a própria vivência estético-artística do povo, transformando em arte trágica todas as alegrias e sofrimentos que a vida em comunidade proporcionava. Os gregos teriam sido o único povo realmente livre porque teria sido a única nação histórica que teria na afirmação trágica da vida a mais alta expressão estética da liberdade a que o espírito humano poderia alcançar.

Para Wagner, o teatro trágico grego possuía, de forma mística, imanente à alma dos espectadores presentes, o poder de fazer com que os indivíduos se comportassem de tal modo como se estivessem mesmo vivenciando aqueles momentos representados no palco, como se o anfiteatro fosse a própria realidade cotidiana representada pela música como ponto alto, de sublimação, do jogo de cenas representadores da tragicidade da vida em si. Já no cristianismo imperante na modernidade, por outro lado, Wagner afirma que não são os valores afirmativos da vida que são exaltados, mas ao contrário, é a resignação, o desprezo por esse mundo, a não-vida que predomina. O cristianismo é essencialmente negador da vida estético-mundana, pois coloca como fundamento da existência na terra a preparação para a morte e a esperança de uma vida espiritual no além.

Este otimismo revolucionário patente na filosofia estética do jovem Wagner, no período em que acreditava na derrocada da sociedade burguesa e na possibilidade de criação (ou re-criação) de uma nova arte, uma arte do futuro, uma arte total, baseada nos pressupostos da arte trágica grega, porém, se esvanece a partir de meados da década de 1850 em parte pela frustração pelo fracasso dos eventos de 1848-1849, nos quais havia posto enorme esperança e, em parte, pelos novos rumos filosóficos seguidos pelo músico alemão.

2. AMIGOS NA ARTE, INIMIGOS NA FÉ

Nietzsche e Wagner, como dissemos, se conheceram em novembro de 1868, época em que o primeiro se preparava para dar seus primeiros passos como professor universitário em Basileia e o segundo já projetava a construção de seu grande teatro na cidade de Bayreuth. Os encontros iniciais entre ambos teriam sido entusiásticos, pois perceberam de imediato uma correspondência em suas formas de ver e analisar a cultura européia, decadente e niilista, como na maneira de verem a Grécia da época clássica como trágica e afirmativa em relação à existência.

Entre os fatores que entusiasmavam Nietzsche no compositor alemão no final no final da década de 1860 era o enorme ímpeto revolucionário da arte e da sociedade que o artista apresentava desde seus tentos joviais, especialmente por sua obra *A Arte e a Revolução (Die Kunst und die Revolution)*, publicado na década de 1850, na qual ele

apresentava uma comparação entre a arte trágica grega, cheia de profundidade no trato com o existencial humano, no desejo de vida dos helenos, contra o decadente pensamento democrático da Europa novecentista, cheia de “igualdade cristã”. Neste período, o jovem Wagner acreditava que só a transformação da sociedade via vitória do operariado poderia ser a salvação para a obra de arte do futuro, sendo então justificável seu engajamento político direto nos conflitos revolucionário-anarquistas de então. E é na obra de arte grega, mais especificamente no gênero cênico-musical trágico, que Wagner vai procurar e encontrar o modelo artístico ideal para seu projeto de obra de arte total ou, *obra de arte do futuro* (ANTUNES, 2008).

Além dessa “leitura” da decadência atual e da excelência grega, outro fator que aproximado Nietzsche e Wagner foi a filosofia pessimista de Arthur Schopenhauer, sobretudo de sua obra *O mundo como Vontade e como Representação*, publicada em 1818. Wagner teria tido seus primeiros contatos com esta obra em 1854, e Nietzsche a “descobriu” em 1865.

A leitura deste texto teria representado, segundo Iracema Macedo (2006), a grande viragem do pensamento de Wagner, pois, segundo a autora, desde a leitura de Schopenhauer, Wagner teria passado a ter uma visão não mais estética da arte grega, mas sim uma visão metafísica da arte em geral e em especial da arte helena: “O que muda essencialmente [com a influência da filosofia schopenhauriana] é que ele [Wagner] passa a ter uma visão metafísica da atividade artística e, conseqüentemente, passa a ter uma visão metafísica da Grécia” (MACEDO, 2006, p. 36). É no *Beethoven* que Wagner assume publicamente esta atitude essencialmente redentora da vida:

A partir de 1854..., inspirado pelas leituras de Schopenhauer, Wagner passou a considerar a arte de um ponto de vista metafísico, como meio de ascese, exercício de resignação e renúncia, possibilidade de acesso a um mundo superior e supra-sensível. Em 1870, o seu ensaio sobre Beethoven registrou, de modo mais definitivo, essa mudança teórica. A arte, que até então tinha se revelado para ele como força política e revolucionária, passa a ser compreendida como uma forma idealista de redenção em relação ao mundo (MACEDO, 2006, p.121).

Na interpretação que faz da obra de Schopenhauer, Wagner extrai o que acredita ser a essência da música, seu fundamento metafísico, qual seja, a clareza com que a música é percebida, ou seja, na imediatidade com que toca o íntimo de seu ouvinte, e na capacidade

que ela tem de ir ao íntimo das emoções e explaná-las sublimemente, como *Beethoven* – escrito em homenagem ao mais famoso compositor alemão de todos os tempos:

... foi Schopenhauer o primeiro que reconheceu, e definiu, com clareza filosófica, a posição da música em relação às outras artes e lhe atribuiu uma natureza diferente às da pintura e da poesia. Partindo do fato admirável de que a música fala uma língua que todos podem compreender imediatamente e sem necessidade de intermediário, mostra como ela se distingue completamente da poesia, que tem necessidade de conceitos para tornar a ideia perceptível. Realmente, de acordo com a definição luminosa do filósofo, as ideias do mundo e dos seus fenômenos essenciais, dentro do sentido de Platão, são em geral o objeto das belas-arts. (WAGNER, 1987, p.18).

A música, cuja linguagem, cheia de clareza e de tonalidades surpreendentes, desperta em nós sentimentos ainda obscuros, não pode ser apreciada em si mesma senão dentro da categoria do sublime. (WAGNER, 1987, p.33).

E é assim que, ironicamente, o Wagner filósofo-artista da maturidade estará deveras impregnado do pessimismo e resignação cristãos aos quais tanto havia condenado em seus trabalhos de juventude. De artista estético afirmador da existência sensível passa a filósofo pessimista e proclamador da necessidade de frear e reprimir os impulsos sensíveis da arte – e da música em especial – em prol da necessidade de redenção à moralidade cristã e do mundo do além. Assim, o Wagner schopenhauriano substitui o impulso estético da existência pela ideia de redenção a uma forma de pensamento que tem exatamente na condenação do corpo, do corpo como objeto privilegiado da expressão artística por excelência, a tentativa de salvação da alma, a qual necessita, para alcançar a auto-liberação do mundo sensível, a necessidade de se livrar do corpo-prisão.

Wagner estaria, assim, neste período, envolvido na perspectiva da arte como o “consolo metafísico” pelo desgosto que a vida em si nos revela. Wagner teria assumido uma visão da Grécia trágica não mais baseada na perspectiva estética como justificação da vida, mas sim uma visão metafísica da arte, pois a arte era vista agora como a atividade metafísica por excelência. Nietzsche, por sua vez, neste período jovial, segue na esteira da nova visão wagneriana sobre a época trágica dos gregos. Na verdade, com um olhar enevado pela metafísica da Vontade de Schopenhauer, Nietzsche vê a obra wagneriana como elemento fundamental para o retorno da ideia da tragicidade helena na arte moderna,

como essencial para o rejuvenescimento da arte na contemporaneidade, esta arte tão envelhecida pela concepção negadora da vida conforme a via cristã.

Nietzsche, no início da década de 1870, vivenciava a experiência do triunfo da cultura alemã, da unificação nacional, simbolizada na superioridade dos exércitos alemães sobre o império francês, na famosa Guerra Franco-Prussiana, da qual o próprio Nietzsche tomou parte no exército germânico. A cultura alemã era apresentada como francamente superior às formas culturais europeias de raiz latina. Era a época de uma onda nacionalista desenfreada, onde a mitologia pan-germânica aparecia como a continuadora dos valores culturais helenísticos na Modernidade. Neste período, a Arte e pela Filosofia alemãs apresentavam um alto nível de desenvolvimento, iniciados desde meados do século XVIII, e consolidados na formação do II Reich como principal Estado líder político, econômico e cultural da Europa continental da segunda metade do século XIX.

O jovem Nietzsche, como grande parte da juventude teuto-germânica da época, foi entusiasta tanto desta unificação política dos estados alemães quanto da consciência de superioridade da cultura alemã. Como afirma Roberto Machado, Nietzsche “se insere perfeitamente em um movimento cultural existente na Alemanha desde o final do século XVIII”, o qual incluía filósofos e artistas, tal qual aparecia exposto na estética de kantiana e na poética de Schiller, bem como Goethe, Schelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer, até culminar na “metafísica de artista” do jovem filólogo da Basileia (MACHADO, 2006, p. 07). E acrescentaríamos também o próprio Wagner neste movimento teutônico de formação de uma cultura trágica alemã, que era quem havia feito uma crítica bastante vigorosa em sua juventude da moralidade predominante na Alemanha de então: a moral cristã, como quando assimila a música de Beethoven como o sentimento alemão, como forma de sintonia e expressão da interioridade alemã:

Aqui se mostra ainda esta particularidade da natureza alemã, dotada de tanta profundidade e de tanta riqueza interior: ela sabe imprimir em cada forma a marca do seu caráter, transformando-a interiormente e tornando desnecessária qualquer mudança exterior. Assim, o alemão não é revolucionário, mas reformador, e sabe conservar, para exprimir-se, uma riqueza de formas de que não dispõe qualquer outra nação (WAGNER, 1987, p.42).

3. NIETZSCHE E A ARTE TRÁGICA DIONISÍACA

Nietzsche, no final da década de 1860 e inícios da década de 1870, é ainda ferrenho entusiasta dessa superioridade da cultura alemã, expressa, sobretudo, na arte musical e na filosofia de Schopenhauer.

Como explica Barboza (2006), em *O mundo como vontade e representação*, há uma arte que, por si, representa a essência do mundo:

A música não expõe uma ideia, não lida com imagens. Ela é especialíssima: fala diretamente a linguagem da coisa-em-si (...) A música é a mais grandiosa, a mais majestosa das artes, é uma rainha poderosíssima. Por intermédio de sua linguagem, entendida claramente em qualquer canto do planeta, atinge o mais abismal de nossa subjetividade (...) A música é o metafísico, atrás da realidade física. Uma profunda compreensão da música significa uma profunda compreensão do mundo. (BARBOZA, 1997, p. 74-76).

Nietzsche, em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, publicada em 1872, está profundamente tocado pela metafísica musical de Schopenhauer e com a concepção estética da Grécia pré-socrática do jovem Wagner. Nessa obra, Nietzsche apresenta uma concepção da arte trágica grega que, segundo Macedo, poderia ser considerada uma síntese do pensamento do filósofo pessimista e do artista revolucionário-idealista (MACEDO, 2006, p. 121-122).

A arte trágica grega, para o jovem professor de filologia da Basiléia, estaria marcada pela oposição inicial, e sua necessária reconciliação subsequente, de dois princípios estéticos: o *apolíneo* e o *dionisíaco* (MACHADO, 2006, p. 202). O trágico seria a forma de como o princípio grego apolíneo acolheu o princípio oriental dionisíaco, submetendo-o ao princípio da mensuração, dominando os instintos mais violentos e destruidores em sua natureza, ou seja, controlou a *hybris* dionisíaca (MACHADO, 2006, p. 24).

O princípio apolíneo estaria ligado ao conceito de beleza, de justa medida. Apolo era o deus que imprime limites e medida às coisas no tempo e no espaço (MACEDO, 2006, p. 133). Ele se manifestaria sobretudo nas artes plásticas, onde a preocupação com a beleza e a justa medida imprimem ao mundo a noção de *bela aparência*, como explica Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o 'resplendente', a divindade da luz, reina sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia (...). Seu olho deve ser 'solar', em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e

mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 26).

A singularidade da bela arte apolínea, como diz Machado, estaria na “criação de um véu de beleza que encubra o sofrimento” da vida enquanto manifestação da dor e da alegria (MACHADO, 2006, p. 209). Nietzsche diz que o apolíneo pode ser mais claramente compreendido através do conceito de princípio de individuação de Schopenhauer. Esta noção de princípio de individuação está ligada ao que é visível no mundo, à beleza, posta sobretudo nas artes plásticas. A imagem do herói grego, tal como apresentadas nas epopéias homéricas, segundo Machado, representaria o modelo ideal de indivíduo apolíneo, pois na epopéia o herói desafia os perigos da vida em nome da glória individual, da imortalidade poética, atingindo assim a perfeição, mesmo que para tal tenha que morrer em combate (MACHADO, 2006, p.204). Desta forma o princípio apolíneo deixaria transparecer o lado alegre da vida e encobriria ao mesmo tempo seu lado obscuro, sofrido. Criaria, portanto, uma ilusão, um mundo de aparência bela, um mundo de representação no sentido schopenhauriano do termo.

O princípio dionisíaco, por outro lado, estaria ligado ao desmesurado, à violência primordial da natureza. O dionisismo representaria a embriaguez, a falta de medida a que o homem estaria submetido quando mergulhado na natureza, quando desapegado da racionalidade apolíneo-socrática a que os homens civilizados estão submetidos. Ele estaria ligado à idéia de *uno-primordial*, ou seja, ao exato oposto ao princípio de individuação caracterizador do apolíneo:

Na mesma passagem Schopenhauer [ao descrever em forma de metáfora o princípio de individuação] nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisismo, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez (NIETZSCHE, 2007, p. 27).

Dioniso é o deus da desmesura, o deus do desregramento, é a natureza se manifestando da forma mais selvagem, em toda sua originalidade primordial. Como diz

Macedo: “Dioniso... é ainda a expressão da vontade na sua unidade mais imediata, é o elemento musical do mundo que fala do ser ainda não alienado nas formas do tempo, do espaço e da causalidade. É a natureza despojada do véu da individuação, reconciliada consigo mesma, com sua verdade mais profunda” (MACEDO, 2006, p. 133).

O princípio dionisíaco, para o jovem Nietzsche, não está ligado à noção de beleza, como no caso do princípio apolíneo, mas sim à noção de sublime. O sublime seria este caráter desmesurado da natureza, que se manifesta na embriaguez e desregramento primordiais. A estética dionisíaca representaria o caráter metafísico da arte. E seria a música, uma forma de arte não-plástica, que representaria este caráter metafísico da estética dionisíaca. E, para Nietzsche, seria no culto às bacantes onde melhor estaria representado este caráter desmesurado e desregrado, ou seja, sublime do princípio dionisíaco. Como diz Machado, o culto às bacantes representaria “o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos” (MACHADO, 2006, p. 121). O dionisíaco representaria assim, pois, “a negação dos valores principais da cultura apolínea. Em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação entre as pessoas e das pessoas com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade” (MACHADO, 2006, p. 212).

E a tragédia seria o momento de reconciliação destes dois princípios aparentemente antagônicos e irreconciliáveis. “A tragédia – diz Machado – é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte”. Na tragédia, os princípios dionisíaco e apolíneo se reconciliam em forma de arte. A tragédia é assim “a transformação de um ‘fenômeno natural’ em um ‘fenômeno artístico’”, representado no anfiteatro (MACHADO, 2006, p. 224).

Desta forma, a finalidade da tragédia para Nietzsche, segundo Machado, ao promover a transformação do mito épico em mito trágico, reconciliando desta maneira Apolo e Dioniso, é “de fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo, da vontade” (MACHADO, 2006, p. 238). E o efeito trágico, a sublimação, que é o elemento dionisíaco da arte trágica possibilitado pela

música, seria exatamente a “consolação metafísica” schopenhauriana, da qual Wagner estava já embebido e que havia influenciado sua produção artística e “filosófica” da década de 1860 em diante, em especial no seu *Beethoven*, do qual Nietzsche havia já lido antes de escrever *O nascimento da tragédia*.

E era nesta admiração sem limites pela época trágica dos gregos – onde a tragédia representava para ele a mais alta forma de arte, em especial pela importância do coro musical como parte mais importante da encenação trágica – que o jovem Nietzsche apostava todas as suas fichas no drama musical wagneriano como a maior esperança do renascimento da música trágica na modernidade. E a esperança deste renascimento da tragédia no espírito da música wagneriana nesta época era tanta que ele havia intitulado o prefácio desta sua obra inaugural – *O nascimento da tragédia* – homenageando diretamente o músico que havia dado significado novo à arte moderna: “O nascimento da tragédia a partir do espírito da música: prefácio para Richard Wagner” (NIETZSCHE, 2007, p. 22-23). Nietzsche expressa ali toda a admiração e esperança na possibilidade de refundação da arte trágica.

A música wagneriana aparecia como a própria expressa da Vontade originária, tal qual exposta por Schopenhauer:

(...) A música se separa completamente das outras artes (...) A música, na verdade, é uma objetivação e reprodução tão imediata de toda a Vontade, como o mundo mesmo o é, sim, como as Idéias o são, cujos fenômenos múltiplos constituem o mundo das coisas singulares. Portanto, a música não é de modo algum, como as outras artes, a reprodução das Idéias, mas a reprodução da Vontade mesma, cuja objetividade as Ideias também o são: por isso, o efeito dessa arte é tão mais potente e penetrante que o das outras artes, pois estas falam apenas de sombras, a música, entretanto, da essência (...) (SCHOPENHAUER, apud BARBOZA, 1997, p. 113-114).

Assim, se Wagner aparece ao jovem Nietzsche como o grande artista trágico da modernidade, como o rejuvenescedor da arte moderna é, pois somente pelas lentes da metafísica da Vontade schopenhauriana que se consegue perceber tal perspectiva revolucionária da arte na figura de Richard Wagner. Este seria o artista metafísico por excelência da modernidade, da mesma forma que os gregos tinham seus artistas metafísicos em sua sociedade.

Nesta época, Nietzsche delegara enorme importância à arte wagneriana para o projeto de refundação, na modernidade, do drama musical trágico como contraposição direta aos valores decadentes do cristianismo, em nome de uma arte que afirme a alegria de viver. Por isso o filósofo apostava tão alto na inauguração do teatro de Bayreuth: ali, o público presente – um público seletivo e já educado na concepção trágica da arte, disposto no anfiteatro de forma que todos pudessem ver o palco em toda sua plenitude – assistiria à encenação trágica não como meros espectadores que se sentem exteriores ao ato cênico em si, a um público fatigado e entediado com a vida, mas sim como elementos que participariam de forma ativa da encenação teatral e atingiriam o êxtase da arte trágica como se estivessem possuídos pelo próprio deus da sensualidade. O público sentir-se-ia em Bayreuth, acreditava Nietzsche, na mesma situação em que se encontrariam os cidadãos gregos ao participarem da encenação da tragédia: como num culto trágico ao próprio deus Dioniso. Wagner seria o “Ésquilo” da modernidade, o artista capaz de mostrar na prática toda a capacidade trágica da arte grega na modernidade e fazer seu público de Bayreuth sentir todo o consolo metafísico que a música ditirâmbica seria capaz de provocar em seus espectadores-atores envolvidos pelo coro orgiástico.

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

Mesmo assim, se desde 1878, com *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche rompe em definitivo com tal metafísica de artista schopenhauriana, em seus tempos primevos de filósofo-artista metafísico esta perspectiva de um renascimento da arte trágica na modernidade está intimamente vinculada a tal metafísica da Vontade isso não significa que ele tenha simplesmente relegado à lata do lixo aquelas reflexões metafísicas da juventude. Parece-nos que ele teria rompido sim com a noção de metafísica de artista desenvolvida a partir da influência de Wagner e Schopenhauer, mas não com a concepção estética da arte

– como estética do sensível –, especialmente da música ditirâmica, da música que aparece na ópera de Wagner dos tempos de exílio na Suíça.

4. CONCLUSÃO

Por isso, pensamos que por mais que Nietzsche na maturidade diga que a perspectiva de um renascimento da cultura trágica helena na modernidade não passasse de certa arrogância e imaturidade juvenil, seria impossível uma compreensão do significado d’*O nascimento da tragédia no espírito da música* sem pensarmos na unidade que formavam, naquele momento, a música e a filosofia do Wagner tanto da juventude quanto maturidade, quanto também e, sobretudo, da metafísica musical desenvolvida por Schopenhauer como elixir capaz de abrir as portas às profundezas da existência.

Deste modo, concordando com Macedo (2006, p. 36-37), podemos afirmar que não haveria para o jovem Nietzsche incompatibilidade entre uma visão redentora e metafísica como pensada por Schopenhauer e uma atividade artística como manifestação dos dois princípios artísticos gregos – antitéticos e complementares ao mesmo tempo – como desenvolvida na interpretação filosófico-artística de Wagner. Pois parece que teria sido esta tentativa de junção entre a concepção estética da arte trágica grega do jovem Wagner com a concepção idealista da arte de Schopenhauer que teria permitido Nietzsche propor em seus primeiros escritos tal possibilidade de se pensar a arte trágica como uma “metafísica de artista”.

Seria incorreto apontar que no pensamento de Nietzsche haveria uma contradição insolúvel. O que há é uma leitura perspectivista e temporalizada em seu período jovial que teria sustentado certo viés filosófico da arte e que se modificará em grande medida na maturidade, mas que em essência permanece crítica da *décadence* moderna. Se na década de 1880 Nietzsche abandona de certa forma a noção de apolíneo pelas figuras de Sócrates primeiramente e depois de Cristo – o “Crucificado” – para justificar a oposição imanente com relação à Vontade primordial representada na figura de Dioniso, isto representa tão somente uma nova mudança de perspectiva em sua filosofia, mas não o abandono da oposição entre arte e ciência, entre razão e sentimento, entre a moral pagã, representando a moral do homem livre, e a moral cristã que representa a moral dos fracos e da escravidão,

à qual estaríamos todos submetidos, da perspectiva afirmativa da existência entre os helenos em contraposição ao niilismo moderno. O período wagneriano de Nietzsche marcará profundamente sua filosofia e aparecerá sempre como pano de fundo: em um momento como expressão do renascimento dionisismo na modernidade, e noutro como redentor do cristianismo. O desafio que a filosofia de Nietzsche se põe na maturidade é superar essa visão ingênua e romântica da arte como *locus* metafísico originário (*Ursprung*) da essência do homem e compreender que tanto a arte quanto a moral e a ciência são formas de compreensão do mundo que foram inventadas (*Erfindung*) e, portanto, não têm origem, devendo sua gênese ser procurada na história humana e nas lutas por vontade de potência/poder (*Wille der Macht*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O caso Wagner*. Tradução de Paulo César L. de Sousa São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ANTUNES, J. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. In *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, 2008. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/02/04-jair.pdf>>, acesso em 01/06/2019.

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

BARBOZA, J. *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Moderna, 1997.

FOUCAULT. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Machado e Eduardo J. Morais; supervisão final Léa P. A. Novaes... et al. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003, 160p.

_____. *La vérité et les formes juridiques*. In: Dits Ecrits tome II texte ° 139. <http://libertaire.free.fr/MFoucault194.html>. Acesso em 15/01/2019.

_____. “Nietzsche a genealogia e a história”. In: *Microfísica do poder*; org. e trad. Roberto Machado; 27ª reimpressão. Rio de Janeiro: Graal, 2009a, pgs. 15 a 37.

LEFRANC, J. *Compreender Nietzsche*. Trad. de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.

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

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

_____. *Nietzsche e a verdade*. 2. ed. São Paulo: Terra e Paz, 1999.

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

SANTOS, V. E. dos (Org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina-PR: Eduel. 2004.

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

_____. *Beethoven*. Trad. Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.