

Lendo *O caso Wagner*

Reading The Case of Wagner

Fernando R. de Moraes Barros¹

Resumo

Trata-se, no presente texto, de passar em revista alguns pontos de sustentação d'*O caso Wagner*, de sorte a tornar possível, à luz de sua concepção básica, estrutura e editoração, avaliar o sentido teórico e o alcance estético-filosófico de suas apreciações crítico-vivenciais.

Palavras-chave: Wagner. Ironia. Música. Fisiologia.

Abstract

The present text aims at reviewing some of the cornerstones of *The Case of Wagner*, in order to make it possible – in line with its basic conceptions, its structure and publishing – to evaluate the theoretical meaning and the aesthetic-philosophical scope of its existential and critical considerations.

Keywords: Wagner. Irony. Music. Physiology.

“*Ridendo dicere severum...* [rindo, dizer coisas sérias]” (CW 1). É com esse mote que Nietzsche inicia sua “Carta de Turim, maio de 1888”, ou, mais propriamente, *O caso Wagner*. A frase é uma abreviação, notadamente redimensionada, da sentença de Horácio contida em suas *Sátiras* e que, em realidade, diz: “E que me tolhe dizer, rindo, a verdade?” (*Sat.* I. 1, 23-24; HORÁCIO; OVÍDIO, 1970) E é o próprio autor de *Ecce homo* que comenta aquilo que acredita ter sido o sentido lapidar de tal epígrafe: “*De que* sofro, quando sofro do destino da música? Do fato de que a música foi despojada de seu caráter afirmativo (...) Supondo, porém, que se sinta a causa da música (...) como a história do *próprio* sofrimento, então se verá esse escrito [*O caso Wagner*] como pleno de deferências e sobremaneira suave. Em tais casos, permanecer alegre e zombar bem-humorado também de si mesmo – *ridendo dicere severum* [rindo dizer coisas

¹ Professor Associado do Curso de Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: frbarros76@gmail.com

severas], quando o *verum dicere* [dizer coisas veras] justificaria toda dureza – é o máximo de humanidade” (EH O caso Wagner 1). Aquilo que aqui nos importa, levando em conta a aludida divisa, são dois elementos – que servirão como ponto de partida de nossa leitura: o relato “sofrível” exposto sob a forma de uma auto-ironia e a luta, em causa própria, contra uma música compreendida como música da *décadence*, a qual, no contexto d’*O caso Wagner*, bem como de outros escritos de 1888, remete a um curioso processo de disfuncionalidade psicopatológica. Começemos pela auto-ironia.

Isso de rir e, ao mesmo tempo, dar ensejo ao pensamento não é uma novidade. A começar pelo riso da jovem trácia que caçou do interesse de Tales pela ordem celeste, quando este, caindo num poço, deu mostras de que aquilo que lhe era o mais próximo e confiável, o próprio chão sob seus pés, então se lhe evadia. “Essa pilhéria”, lembra-nos Sócrates, “se aplica a todos os que vivem para a Filosofia” (PLATÃO, 2001, p.83) E, afinal de contas, noutra trilha, como nos alertava Pascal, “zombar da filosofia é, em verdade, filosofar” (PASCAL, 1973, p.42), sendo que, concedida a parte à austeridade crítica de seu pensamento, é Nietzsche mesmo que faz do riso irônico um poderoso e indispensável vetor de ideias - a ponto inclusive de convertê-lo num valioso critério filosófico, tal como se observa no § 294 de *Além do bem e do mal*, que coloca no topo aqueles filósofos “capazes da *risada de ouro*” (BM 294). Contudo, e apesar disso, quando passamos em revista os principais argumentos d’*O caso Wagner*, notamos que é o tom grave e severo do juízo condenatório que tende a ganhar primazia, e não tanto a leveza da jocosidade risonha. É claro que, em relação a outros textos do pensador alemão, tal escrito é tudo menos um trabalho frio e sóbrio; afinal, como dirá Hans-Martin Gauger a propósito de tal obra, lá a escrita se faz “*parlando*; ali, escreve-se como se fala” (GAUGER, 2012, p.286). E, em rigor, isso estaria em pleno acordo com a concepção estilística esposada pelo próprio Nietzsche, o qual, bem antes d’*O caso Wagner*, já sublinhava: “O que há de mais compreensível na linguagem não é a palavra mesma, mas o som, a força (...) – enfim, a música por detrás das palavras, a afetividade por detrás desta música, a pessoa por detrás de tal afetividade” (FP 1882 3[1]). O estilo deve ser vivo porque o pensamento por ele veiculado continua a viver nele, e, na medida em que este último vem envolto por uma multidão de sentimentos, por “uma multiplicidade de pessoas”, vive no estilo também esta multiplicidade e tal multidão. O problema é que, no que tange à modalidade enunciativa d’*O caso Wagner*, o almejado gracejo e a desejada sutileza cômica

parecem ter sido preservados, de fato, apenas nos escritos póstumos a ele contemporâneos.² Salta aos olhos, no espólio a ele atinente, o modo mais inventivo e imaginativo com que Nietzsche compara, por exemplo, Wagner e Bizet, fazendo intervir associações mais fantasiosas e, curiosamente, mais musicais inclusive. Assim é que, valendo-se de indicações da dinâmica musical, o filósofo chega inclusive a reconhecer e atribuir, a cada núcleo temático d'*O caso Wagner*, qualidades especificamente evocativas:

“X – doloroso-pensativo	
1. Musica de Bizet – o filósofo	irônico;
2. Sul, jovialidade, dança moura amor	insólito-interessante;
3. O ‘redentor’ – Schopenhauer	irônico;
4. O ‘anel’, Schopenhauer como redentor de Wagner	insólito-interessante;
5. o <i>décadent</i>	<i>perverso!</i> ” (FP 1888 16 [74])

Mas é certo ainda que, independentemente do grau em que se deixa apreender, seja no registro dos póstumos concernentes à elaboração d'*O caso Wagner*, seja nos quadros textuais da obra publicada, a ironia também pode prestar testemunho de uma intenção mais recuada e menos evidente. Se ela serve, entre outras coisas, para inocular e proteger a exposição filosófica contra uma desvairada seriedade logocêntrica ou incontida sisudez objetivista, cumpre lembrar, sob outra perspectiva, que rir pode igualmente ser uma estratégia para neutralizar nossas lágrimas; aliás, a julgar pela severidade do tema anunciado pelo autor d'*O caso Wagner* – seu próprio sofrimento –, o dito *rir para não chorar* parece se coadunar com a epígrafe com a qual o livro foi apetrechado. Até porque, se o riso fosse apenas a manifestação positiva da pura e intensiva alegria, o ato provavelmente jamais causaria incômodo a outrem e tampouco nos deixaria no vácuo, transformando nossas expectativas, como já dizia Kant, “subitamente em nada” (KANT 1984, p.266). Contentamento, tristeza ou súbita queda no vazio, enfim, diversas seriam as motivações de um riso largo e alto. Mas, por isso mesmo, talvez mais importante que tentar descobrir por que se ri aqui e acolá, é procurar saber quem ri em *O caso Wagner*. Afinal de contas, ali não toma a palavra apenas o impetuoso pensador anticristão ou o meticuloso genealogista da moral, exclusivamente determinado a expor ao vexame as entranhas insuspeitas

² Cf., a esse respeito, nosso ensaio “Musik als Heilmittle. Eine Gegenüberstellung von Nietzsches nachgelassenen musikalisch-ästhetischen Aufzeichnungen von 1887/88 mit *Der Fall Wagner*.” (In: RESCHKE, Renate. *Nietzscheforschung: Nietzsches Architekturen der Wissens*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, Vol. 22, p.139-146)

da cristandade estatutária, descerrando a procedência vingativa daquilo que tencionou figurar, por séculos, como a semente ilibada da moralidade em si. Ali, em verdade, fala um convalescente, relatando-nos como se tratou de uma doença por ele denominada Wagner. Assim é que, no Prólogo, Nietzsche escreve: “Ninguém, talvez, cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo, ninguém lhe resistiu mais duramente (...) Uma longa história! (...) Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: mas eu compreendi isso, e me defendi (...) Para uma tarefa assim, era-me necessária uma disciplina própria – tomar partido contra tudo doente em mim (...) Minha maior vivência, foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças” (CW Prólogo).

O que há de malicioso ou risível em tal cenário, portanto, ecoa fatalmente a gravidade dessa convalescença, bem como da terapêutica por ela requerida. E, sobretudo nesse caso, o riso tem também de exprimir e tipificar, para lembrar aqui as palavras de Bento Prado Jr., uma forma de apreensão do “aberrante, intuição e sinal de alarme, que serve para indicar a necessidade do trabalho retificador do terapeuta” (PRADO JR., 1981, p.83). Esse movimento curativo e retificador empreendido no período de maturidade do filosofar nietzschiano, dir-se-á, com razão, é tanto mais notório na auto-biografia do pensador alemão, haja vista que é justamente lá, em *Ecce homo*, que ele toma a si mesmo como objeto de escrutínio,³ mostrando como a energia normativa de seu pensamento deve, também ela, ser explicada em termos auto-genealógicos - como conformação salutar de forças instintivas e pulsionais que “souberam”, digamos, superar suas próprias resistências e, com isso, curar-se: “Tomei a mim mesmo em mãos, curei a mim mesmo: a condição para isso (...) é ser *no fundo sadio*” (EH Por que sou tão sábio 2). Outro é, porém, o registro em que se insere *O caso Wagner*. Se o ego consiste, como diz o pensador, numa “pluralidade de forças de espécie pessoal, das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano” (FP 1880 6 [70]), as forças ali atuantes parecem exigir um outro lugar de fala. Na autobiografia, ainda que sob uma ótica naturalista *sui generis*,⁴ tal pluralidade se constitui e consolida a partir de influências somáticas paternas e maternas, escolha de alimentos e locais

³ No prólogo de *Ecce homo*, lê-se: “E assim me conto minha vida”.

⁴ A propósito de uma descrição detalhada e atentamente comentada do sentido propriamente nietzschiano de naturalismo, cf. o livro de Christian J. Emden: *Nietzsche's Naturalism. Philosophy and the Life Sciences in the Nineteenth Century* - onde, para dar apenas uma medida do emprego heteróclito que se faz do termo em questão, lê-se: “O naturalismo de Nietzsche não é nem de um tipo darwinista nem de orientação anti-darwinista” (EMDEN, 2014, p.2).

supostamente propícios ao restabelecimento das funções reguladoras do corpo,⁵ de sorte que tudo se passa, ao menos à luz do âmbito corpóreo e organísmico, como se o convalescente estivesse relatando a luta a partir de sintomas já reconhecidos e superados; como se a planta, tipicamente sadia, descrevesse a estufa mais condizente com sua auto-promoção, narrando sua busca por instâncias tonificantes de cultivo e fazendo jus, por exemplo, ao aceite de que a “influência climática sobre o *metabolismo*, seu retardamento, sua aceleração, é tal que um equívoco quanto a lugar e clima pode não apenas alhear um homem de sua tarefa, como inclusive ocultá-la de todo” (EH Por que sou tão inteligente 2). Em *O caso Wagner*, o ego, enquanto multiplicidade de forças, sabe-se enraizado num solo contaminado, por assim dizer, dando a conhecer a causa, e não os efeitos da doença. Um dos pressupostos dessa visada terapeuticamente privilegiada seria justamente a ideia de que, nesse caso, como bem lembra Andreas Urs Sommer, “a doença aparentemente não afetou a própria essência mais profunda, de sorte que uma terapia também pôde realmente atingir, aqui, bons resultados, e não apenas eliminar os sintomas” (SOMMER, 2015, p. 156). O fato é que, em tal cenário, Nietzsche não pretende identificar-se com Dioniso e tampouco esclarecer por que é um destino ou escreve tão bons livros, sendo que permanece no mínimo sintomático o fato de o capítulo “O caso Wagner”, em *Ecce homo*, não seguir a ordem cronológica dos demais escritos, surgindo como última obra comentada – depois de *Crepúsculo dos ídolos* o qual, como se sabe, é cronologicamente posterior. Não se deixando enquadrar automaticamente nos parâmetros de uma auto-biografia, o escrito talvez pudesse ser caracterizado como uma espécie de auto-diagnose diferencial, de modo que, como um tipo de anamnese lítero-musical, reclamaria uma ficção heurística diferente, um solipsismo dinâmico, provisório e travestido de filósofo-ouvinte: “Se nessas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar *a quem*, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo (...) Eu entendo perfeitamente, se hoje um músico diz: ‘Odeio Wagner (...) Mas também compreenderia um filósofo que dissesse (...) Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano” (CW Prólogo).

A relação músico/filósofo, é bem verdade, deve ser entendida com parcimônia em *O caso Wagner*, e, em rigor, não seria plenamente justo dizer que se trata, tal como dá a entender o subtítulo da obra - *Um problema para músicos [Ein Musikanten-Problem]* -, de uma ponderação especificamente voltada à arte dos sons. Em termos estritamente técnico-musicais, a menção de

⁵ Cf., em especial, os capítulos “Por que sou tão sábio” e “Por que sou tão inteligente”, de *Ecce homo*.

uma fonte propriamente especializada ocorre apenas no § 11, quando Nietzsche escreve: “O movimento que Wagner criou alastra-se até mesmo para o campo do conhecimento (...). Para dar um exemplo, destaco em especial os méritos de *Riemann* no tocante à rítmica, o primeiro a estabelecer a validade do conceito de pontuação também na música” (CW 11). Nietzsche faz menção, aqui, a Hugo Riemann, célebre autor de *Léxico de Música e Dinâmica Musical e Agógica*. Compositor, historiador, musicólogo e pedagogo, Riemann tornou-se atuante, sobretudo, como promotor da teoria do fraseamento musical, tomando “partido da pergunta pela ‘execução correta’ da música” (KRONES, 2001, p. 93). Nietzsche, que permaneceu irreduzível até o final da vida em relação aos empreendimentos de Riemann, opõe-se particularmente à tentativa arbitrária de impor e assegurar uma interpretação “correta” por meio do fraseamento, tal como se torna patente, em registro epistolar, no comentário que faz a Carl Fuchs em agosto de 1888: “O pressuposto básico (...) segundo o qual há (...) só uma interpretação correta, parece-me equivocada tanto em termos psicológicos quanto do ponto de vista da experiência (...) Em suma, a partir de toda sua experiência filológica, o *velho filólogo* diz: *não existe apenas uma interpretação verdadeira, nem para poetas nem para músicos.*” (KSB 8, p.400-402) Ainda que em plena conformidade com uma filosofia que toma para si, como pré-condição do próprio pensar, o perspectivismo e o caráter interrelacional de todo conhecimento, a crítica em questão tende a passar ao largo, sob um ponto de vista intra-musical, do fato de que a teoria de Riemann não cuida apenas da correção formal das determinações notacionais e da acentuação de certas posições rítmicas, senão que, sobretudo, da propagação do *diminuendo* e do *crescendo*, dinâmicas de intensidade por ele consideradas como as efetivas e poderosas formas de ligação sonora – “o ponto alto da dinâmica interna dos motivos” (KRONES, 2001, p. 93).

É igualmente às expensas de Riemann - e, indiretamente, Hans von Bülow - que Nietzsche irá, no contexto epistolar, tornar operatório o vínculo entre a dita “melodia infinita” e *décadence*. Assim é que, ao colega Carl Fuchs, em meados de 1886, dirá: “A expressão wagneriana ‘melodia infinita’ manifesta, da maneira mais charmosa, o perigo, a ruína do instinto e da boa fé, da boa consciência. A ambigüidade rítmica, mediante a qual já não se sabe e nem se deve saber onde começa o rosto e termina o pescoço (...) Mas, isso é *décadence*, um termo que, tal como nos parece ser evidente, não deve rechaçar, mas apenas descrever algo. O seu Riemann é um sinal disso, assim como seu Hans von Bülow e vós mesmos” (KSB 7, p.177-78). Sem pretender aqui

caracterizar e explorar outras implicações críticas da aludida carta a Fuchs,⁶ cumpre mencionar que a acepção artística do termo *décadence* mostrar-se-á seminal para a elaboração de algumas passagens d’*O caso Wagner* – em especial, para imputar, a Wagner, a produção e divulgação de uma forma artística acintosamente corrompida: “Um típico *décadent*, que se sente necessário com seu gosto corrompido (...) que sabe pôr em relevo sua corrupção” (CW 5). Contudo, e apesar da inventiva engenhosidade da aplicação nietzschiana do termo, o alcance do conceito em questão decorre e depende, em termos semânticos e pragmáticos, de uma apropriação *ad hoc* da noção de decadência literária – e não musical – que o filósofo alemão empreende a partir da leitura do primeiro volume dos *Essais de psychologie contemporaine*, de Paul Bourget.⁷ Tomando o drama musical wagneriano como um organismo, afirmará então que, em seu interior, certas partes estruturalmente subordinadas se tornariam independentes em função de um processo de desagregação anárquico e aleatório, razão pela qual não lhe reconhece uma efetiva força organizadora. “O todo,” dir-se-á, nesse sentido, “já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefato” (CW 7).

Também a “teatrocracia” ou *hybris* dramática que Nietzsche imputa a Wagner fia-se em argumentos fundamentalmente extra-musicais, porquanto tem um sentido ligado a um histrionismo cênico decorrente, em princípio, de uma ampliação desmesurada da retórica teatral, a qual teria inflacionado e estorvado o repertório de sons com gestos explicativos e ulteriores sugestionalidades psicológicas. Donde o parecer algo enviesado: “Era Wagner de fato músico? Em todo caso, ele era algo *mais*: um incomparável *histrion*, o maior mímico, o mais espantoso gênio teatral que tiveram os alemães, nosso *encenador par excellence*. Ele pertence a outro lugar, não à história da música” (CW 8). Em verdade, do ponto de vista estético-musical, há motivos bastantes para Wagner se investir do papel de dramaturgo musical, haja vista que toma sobre si uma perspectiva haurida de uma reforma artística que remonta, no mínimo, à querela travada entre gluckistas e piccinistas – contra-movimento que tencionava desonerar a ópera da tarefa, ate então quase obrigatória, de sustentar o *bel canto* e ensejar, com isso, apenas o

⁶ Cf., a esse respeito, nosso ensaio: “Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs” (in: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.30, 2012, p. 135-158).

⁷ Cf., a esse propósito, o comentário de Wolfgang Müller-Lauter: “Nietzsche tinha em alta conta a capacidade analítica de Bourget (...). Impressionara-o, pois, a caracterização que Bourget faz da *décadence* literária no ensaio sobre Baudelaire. Lá, Bourget explica a *décadence* enquanto processo pelo qual se tornam independentes partes subordinadas no interior de um organismo. Esse processo tem por consequência a ‘anarquia’” (Cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p.12)

virtuosismo musical.⁸ Sustentando uma expressividade integrada em detrimento deste último, o intérprete estaria, sob um ângulo wagneriano, a serviço de uma totalidade à qual seu talento individual pertenceria de forma acintosamente inclusiva, adaptando-se ao espetáculo em vez de se valer da exibição em prol de sua própria auto-promoção – a qual poderia ser realçada, por exemplo, mediante números fixos ou recitativos exclusivos. A esse propósito, Wagner assevera: “Hoje, quando procuro por cantores em vista de uma apresentação preferencialmente correta de meus trabalhos dramáticos, o que me angustia não é, pois, a frequente falta de ‘voz’, senão que a inteira corrupção desta última, pressuposta em todas as partes, sob a forma de um estilo recitativo” (WAGNER, 1996, p.98). Ademais, o célebre compositor jamais separou completamente encenação de dramaturgia e sempre se quis, numa acepção que lhe era particularmente cara, um músico encenador, atribuição cuja inspiração lhe fora dada, sobretudo, pela tradição do teatro popular, ou, mais propriamente, pelo teatro de fantoches e marionetes (*Puppentheater*). Nesse âmbito, o músico improvisador acumularia simultaneamente para si, como o próprio Wagner dirá, as funções de “escritor, diretor teatral e ator” (Id., *Ibid.*, p.72).

É também assaz peculiar o uso que se faz, em *O caso Wagner*, da ópera *Carmen*, de Bizet. Mas não por conta da pretensa “malícia” com que a famosa peça é ali mobilizada e superlativamente elogiada – provocação mediante a qual por vezes se mal compreendeu a presença crucial do compositor francês em tal escrito.⁹ É certo que, enquanto ação provocativa, a tentativa de ombrear os dois renomados artistas teria surtido um efeito corrosivo sobre o compositor alemão, tal como indica, por exemplo, o próprio relato que Nietzsche faz ao colega e “pupilo” Heinrich Köselitz: “Uma curiosidade que Gersdorff me contou e *que muito me entusiasma*: Gersdorff testemunhou um furioso ataque de raiva de Wagner em relação a Bizet, quando Minnie Hauck esteve em Nápoles e cantou *Carmen*. Com base no fato de Wagner ter

⁸ Defensor do *dramma per musica*, i. e., da música a serviço da poesia dramática, Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) enfatizava a simplicidade dos enredos, evitando ao máximo a ornamentação do *bel canto*; seja por exigir um acompanhamento proporcional à dimensão dos recitativos, seja por diminuir a fragmentação dos episódios, o compositor alemão terminou por operar uma abreviação dos princípios compositivos operísticos – eliminando a ária *da capo* e integrando o bailado à ação dramática. As óperas que produziu em Paris, de 1774 a 1779, causaram, não por acaso, uma verdadeira comoção, incitando respostas enérgicas por parte dos arautos da música barroca – reação musicalmente empreendida e historicamente tipificada, no caso, por Niccolò Piccinni (1728-1800).

⁹ Cf. CW Prólogo: “Vou me permitir um breve descanso. Não é pura malícia, se neste escrito faço o elogio de Bizet à custa de Wagner. Em meio a várias brincadeiras, apresento uma questão com que não se deve brincar.” Cf. também, a esse respeito, o rico e esclarecedor ensaio de Paolo D’Iorio: “Nietzsche entre *Tristão* e *Carmen*” (Tradução de Henry Burnett e Ernani Chaves . In: *Estudos Nietzsche*, Curitiba, Vol. III, n.2, jul./dez. 2012, p. 207-226.

tomado partido também nesse ponto, minha malícia será sentida de modo bem mais penetrante numa determinada passagem central” (KSB 8, p.443). E é certo ainda que, em termos da percepção musical e de seus princípios compositivos, o impulso à organização de *Carmen* mostrar-se-ia, já, na abertura da ópera, cuja intensidade se deve não à imprevisibilidade das inflexões rítmicas, mas à afirmação insistente e bem marcada de uma sólida estrutura melódica, razão pela qual, à luz do critério de direcionalidade e clareza do idioma sonoro, tratar-se-ia da versão mais antipódica daquilo que designa, para o autor d’*O caso Wagner*, o “pólipo na música, a ‘melodia infinita’” (CW 1). A questão é que boa parte dos pontos de sustentação em que se articula o panegírico nietzschiano em louvor a *Carmen* dependem de referências e analogias de teor supra-musical - tais como, por exemplo, a “alegria africana”, própria a uma “sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada” (CW 2). Que Nietzsche trate igualmente de enfatizar, nesse contexto, aquilo que reputa ser um misto de fatalidade e paixão trágica, característico, a seu ver, do amor “retraduzido em natureza” (CW 2), eis o reconhecimento de um traço patético que tende a ser esteticamente menos arbitrário, porquanto, além de figurar como um elemento artisticamente constitutivo, também se acha musicalmente enraizado numa interpretação que ele faz a partir de sua própria partitura de *Carmen* – no caso, um arranjo para piano -, em cuja margem, próxima ao trio do 3º Ato, chega inclusive a escrever: “Música fatalista de G. Bizet.”¹⁰ Ademais, a ênfase no aspecto dramático de certos construtos artístico-musicais nada teria, aqui, de fortuito ou excessivamente tendencioso, haja vista que, ao menos originalmente, *Carmen* pertencia ao gênero da ópera cômica, modalidade entrecortada por diálogos e, guardadas as devidas diferenças, tão independente quanto *Singspiel* e a *Operetta*, tendo sido apenas posteriormente introduzida no domínio da assim chamada grande ópera – provavelmente porque, do contrário, sem a orquestração de seus recitativos, não teria penetrado tão facilmente, por exemplo, na *Hofoper* de Viena (cf. HARNONCOURT, 2007, p. 372).

Tampouco a acalentada “mediterraneização” da música, evocada sob o influxo do elogio a Bizet, no início do §3 d’*O caso Wagner*, fia-se em diretrizes estilísticas ou princípios de estruturação estético-musicais: “Já percebem como essa música me torna melhor? - *Il faut méditerraniser la musique* [É preciso mediterraneizar a música]: tenho razões para esta fórmula (*Além do bem e do mal*, § 255). O retorno à natureza, a saúde, alegria, juventude, virtude!” (CW

¹⁰ Cf. DAFFNER, Hugo. *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, s.d., p. 53.

3).¹¹ Nietzsche, como se sabe, não é o único autor de sua própria época a estabelecer, sem densa sustentação técnica ou métodos de estruturação exclusivamente musicais, uma distinção conceitual entre a música alemã e a paleta sonora mediterrânea a partir de diferenças geográficas e climáticas. Assim é que, já em 1835, logo no início de sua *Filosofia da música*, Giuseppe Mazzini, então arauto da reunificação italiana, escreve em tom de justificativa: “O autor dessas linhas conhece a música unicamente a partir daquilo que seu coração lhe ditou, ou, quando muito, um pouco mais do que isso. Mas, nascido na Itália, pátria da música, onde a natureza é um concerto de vozes, onde a harmonia se insinua na alma desde a primeira canção com a qual uma mãe acalanta sua criança junto ao berço, ele se dá o direito de escrever, sob a égide do coração e ainda que sem nenhum treino específico, acerca de coisas que se lhe parecem justas e que até agora não foram notadas” (MAZZINI, 2001, p. 9). Nietzsche, de sua parte, não se vale do “coração” para articular sua argumentação em prol da música meridional, mas resta que, na prática, seu ensejo é igualmente excêntrico em termos de sua efetividade teórico-especulativa. Acompanhando o processo de redação do aludido aforismo § 255 de *Além do bem e do mal*, no caderno de trabalho W I 18 do Volume 5 da KGW IX, nota-se que aquilo que ali está subcutaneamente em curso é, em realidade, uma campanha anti-cristã contra o catolicismo e o protestantismo, os quais são referidos ao sul e ao norte, respectivamente: “Que me perdoem se digo, [p. ex.], que a música a.[lemã] está completamente nublada e ensombreada por nuvens relig[iosas] (...) Supondo porém que alguém ame o Sul como eu o amo, como uma grande escola de convalescência do [Norte] (...) então esse alguém irá aprender a se colocar [um tanto] de sobreaviso frente à música a[lemã] (...) Trata-se [talvez] do paganismo de um gosto que ora [se] volta contra a base=sentimental protestante ora contra a base=sentimental católica”¹². Esse contra-movimento foi deixado de fora na versão publicada do referido aforismo, mas que, em contrapartida, serviu para a formulação do § 48 de *Alem do bem e do mal*, onde então se lê: “O catolicismo parece estar mais intimamente ligado às raças latinas do que o nosso cristianismo a nós, homens do Norte; e, por conseguinte, nos países católicos a incredulidade deve ter um significado bem diverso daquele nos países protestantes” (BM 48).

¹¹ No mencionado §255 de *Além do bem e do mal*, Nietzsche escreve: “Quem amar o Sul como eu o amo, como uma grande escola da convalescência mais espiritual e mais sensual, como uma indomável plenitude e transfiguração solar (...) bem, esse alguém se porá em guarda contra a música alemã, porque ela lhe compromete a saúde, ao lhe corromper o gosto. Esse meridional, não por ascendência, mas por *crença*, caso sonhe com o futuro da música, sonhará também com a sua libertação do Norte.”

¹² Cf. também, a esse respeito, SOMMER, 2016, p. 724.

Além disso, é bastante singular o uso que Nietzsche faz de Brahms no Segundo Pós-escrito d'*O caso Wagner*. Recusando Brahms como uma alternativa a Wagner, ali então comenta: “Que importa Johannes Brahms? (...) ele *não* cria a partir da abundância, ele *tem sede* da abundância. Não considerando o que ele imita, o que toma emprestado a grandes formas antigas ou exótico-modernas (...) Brahms é tocante, enquanto secretamente se exalta ou chora de si mesmo – nisso é ‘moderno’ (...) Gostam de se referir a Brahms como o *herdeiro* de Beethoven: não conheço mais cauteloso eufemismo” (CW Segundo Pós-escrito). O que aproxima Brahms de Beethoven, poder-se-ia dizer, são razões sobretudo formais, na medida em que a produção sinfônica do primeiro deve muito mais ao segundo pela tradição mesma da forma sonata, bem como pela orquestração propriamente dita. Mas o fato é que a questão relativa à mencionada herança musical e, em especial, aos débitos e créditos entre os compositores alemães em geral, é algo que geralmente envolve nuances técnicas multifacetadas e distinções conceituais refinadas, tornando-se quase sempre muito difícil estabelecer parentescos imediatos e inconcussos. O próprio Nietzsche realiza, noutras circunstâncias, aproximações de cunho completamente distinto, caracterizando Brahms como um “típico ‘epígone’ do protestantismo erudito de Mendelssohn” (FP 1886-87 7[7]), de sorte que identificar Brahms diretamente a idiomas exótico-modernos ou grandes formas antigas, tal como ocorre em *O caso Wagner*, exigiria, no mínimo, mediações ulteriores.¹³ Tudo somado, e a despeito do já aludido subtítulo da obra, impõe-se então, mais e mais, a indagação que Nietzsche mesmo lançara n'*A gaia ciência*: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (GC 368).

A partir de 1887, o filósofo parece não ter mais dúvidas em relação ao emprego de tais fórmulas, mas não somente porque passa a apresentar suas objeções a partir do léxico condizente com uma fisiologia extra-biológica, que leva conjuntamente em conta as funções orgânicas corpóreas, o reino inorgânico e as produções antropológico-culturais em geral,¹⁴ senão que

¹³ As peças para clarinete e piano de Brahms, por exemplo, foram compostas após uma grande interrupção nos trabalhos por conta de uma desilusão - que ele comungava, aliás, com Mahler - baseada na ideia de que o esgotamento do sistema tonal podia ser o esgotamento da própria música. Cf., a propósito da vida e obra do compositor, CLIVE, Peter. *Brahms and his World: A Biographical Dictionary*. Lanham: Scarecrow Press, 2006.

¹⁴ Para uma responsável e atenta definição do uso propriamente nietzschiano de fisiologia, cf. o verbete “Fisiopsicologia”, elaborado por Wilson Frezzatti, no *Dicionário Nietzsche*: “Nietzsche utiliza a palavra fisiologia em sentidos diferentes que se misturam em sua obra. Por vezes, quer referir-se à ciência da fisiologia, disciplina que, em sua época, sofre um grande desenvolvimento, especialmente na Alemanha e na França. A fisiologia aparece também como a constituição somática dos seres vivos, isto é, as funções orgânicas ou o afetivo no sentido de

também por se auto-demitir, à primeira vista, da condição mesma de esteta musical. Tanto é assim que escreve: “Do início ao fim, Wagner se me tornou impossível, porque ele não consegue *caminhar*, e muito menos dançar. Mas esses são juízos fisiológicos, e não estéticos. Ora, eu já não tenho mais nenhuma estética!” (FP 1886 7 [7]). E assim é que, a partir da suposição de que os estados fisiológicos que Wagner transfere “a seus ouvintes (respiração irregular, perturbação da circulação sanguínea, irritabilidade extrema seguida de coma repentino) contêm uma *refutação* de sua arte” (FP 1888 16 [75]), passa-se, aos poucos, à suspeita de que esta última constituiria, já de si, um sinal de disfuncionalidade psicopatológica, de sorte que o filósofo não mais hesitará, n’*O caso Wagner*, em dizer que o compositor “*est une névrose*” (CW 5) e que “nossos médicos e fisiólogos têm em Wagner seu caso mais interessante, ou no mínimo um caso muito completo” (CW 5). E Nietzsche, o filósofo-ouvinte já identificado *ab ovo* com o narrador convalescente da obra, jacta-se em se tomar como sobrevivente que resistiu, mediante uma disciplina própria, a uma epidemia cultural de proporções continentais, que se alastra “de São Petersburgo a Paris, Bolonha e Montevidéu” (KSB 8, p.421) - e Wagner, para lembrar uma vez mais o comentário de Andreas Urs Sommer, “representa a doença que atinge a Europa e qual justifica tratá-lo como um ‘caso’” (SOMMER, 2015, p. 147).

É claro que há motivos suficientes para suplantarem a aceção musical em Wagner. Até porque o próprio termo “wagnerismo” vai muito além da obra e da recepção musical do compositor. Que Wagner representa mais que um indivíduo, condensando uma potencialidade ético-cultural profusamente englobante, eis algo que constitui, aliás, um dos pressupostos da própria crítica de Nietzsche. Tanto é assim que, ao ponderar sobre a adesão a Wagner, faz questão de marcar seu lugar de fala para além dos elementos fundantes de suas técnicas compositivas: “Vamos avaliá-lo por seu efeito na cultura” (CW Pós-escrito). Compreendendo seu

imediatamente corpóreo, as afecções; em suma, fisiológico é o relativo ao corpo ou à unidade orgânica. É nesse sentido que, por vezes, coincidem as palavras ‘biológico’ e ‘fisiológico’. Nietzsche, em alguns momentos, enfatiza aspectos corporais e fisiológicos humanos para se antagonizar com o desprezo do corpo e dos aspectos terrenos estabelecidos pela metafísica. Há um uso da palavra ‘fisiologia’ que é propriamente nietzschiano e ocorre no contexto da doutrina da vontade de potência; ele está fortemente ligado à noção de fisiopsicologia: processos fisiológicos enquanto luta de *quanta* de potência (impulsos ou forças) por crescimento. Assim, Nietzsche passa a considerar fisiológico não apenas corpos vivos, mas também o âmbito inorgânico e o âmbito das produções humanas, tais como Estado, religião, arte, filosofia, ciência. Fisiologia, nesse sentido, ultrapassa o âmbito biológico, mas ainda se refere a um organismo ou a uma organização, ou seja, a um conjunto de forças ou impulsos ou, ainda, a uma configuração fisiológica” (MARTON, 2016, p.237).

pensamento como uma visão geral sobre “a ‘civilização’ alcançada” (FP 1887 12 9[177]),¹⁵ o autor d’*O caso Wagner* procede como se o compositor aglutinasse, como triunfo artisticamente sublimado de tardios processos formativos, a energia moral da própria modernidade, albergando seu mais característico cabedal axiológico. A esse propósito, escreve: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima (...) teremos feito quase que um balanço sobre o valor do moderno, se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner” (CW Prólogo).¹⁶ Em linhas gerais, no que tange à extensão abrangente do termo, “wagnerismo” tende a assumir dois sentidos distintos.¹⁷ Por um lado, trata-se da adaptação, mais ou menos programática, da música e das teorias wagnerianas nos mais diversos âmbitos da cultura, da poesia à pintura, da filosofia à arquitetura e tudo o mais que por ele se deixar apreender. E, por outro, a expressão se estende àquilo que designa um processo formativo especificamente alemão, cujo significado se constitui numa esfera ideológica mantida pelos agentes culturais do assim chamado “círculo de Bayreuth” e seu órgão publicista centralizador, as *Folhas de Bayreuth*, as quais, como bem lembra Massimo Ferrari Zumbini, mantiveram o controle cultural-político massivo da opinião pública “tanto no Segundo quanto Terceiro Reich.”¹⁸ Em nosso entender, é sobretudo nessa última acepção que a crítica de Nietzsche irá apoiar-se e é a partir dela que ganhará lastro a ideia de que, como formação sócio-político-cultural, o chamado “wagnerismo” coincide com a transfiguração artística de um sentimento coletivo e resulta numa criação projetivamente endógena: “Que na Alemanha as pessoas se enganem a respeito de Wagner não me surpreende. O contrário me surpreenderia. Os alemães prepararam para si um Wagner que podem venerar” (CW 5).

Longe de ser gratuito, esse aceite crítico também se deve, em boa medida, a um processo da regressão da audição detectado por Nietzsche já antes d’*O caso Wagner*. Algo que remonta à dificuldade, apontada pelo autor de *Além do bem e do mal*, de restabelecer gesticulação e sonoridade integrais ao ler e ao escrever, momento quando então exortava aos leitores a se colocarem como ouvintes propriamente musicais. Dizia ele então: “Que tortura são os livros

¹⁵Cf. também: “Minha obra deve conter uma *visão geral* sobre o nosso século, sobre a inteira modernidade” (FP 1887 9[177]).

¹⁶ Seleccionadas por instâncias assimétricas de apreciação e cultivo valorativos, as modernas perspectivas de avaliação resultariam, para Nietzsche, de valores já de si ambíguos, exibindo uma sintomatologia paradoxal, na qual justamente “os mesmos sintomas poderiam indicar *declínio* e *força*” (FP 1887 10 [23]). Interpretada, pois, como “*ambiguidade de valores*” (FP 1888 17[2]), a modernidade passa a ser entrevista – em especial, no período de maturidade de seu filosofar – como um empreendimento massivo de modelagem instintual, responsável por um exaurimento da economia pulsional e, no limite, pela “*atrofia dos tipos*”(FP 1887 9 [168]) que dela decorrem.

¹⁷Cf. ZUMBINI, 1990, p.249-251

¹⁸ Id. Ibid., p. 250.

escritos em alemão para aquele que possui o *terceiro* ouvido! Como se detém contrariado junto ao lento envolver desse pântano de sons sem harmonia, de ritmo que não dançam, que entre os alemães é chamado de ‘livro’” (BM 246). E, estreitando ainda mais a ligação entre escrita e sonoridade, concluía com mordacidade ainda maior: “Que o estilo alemão tem pouco a ver com o som e os ouvidos é demonstrado pelo fato de que justamente nossos bons músicos escrevem mal. O alemão não lê em voz alta, não lê para os ouvidos, mas apenas com os olhos” (BM 247). A própria história de editoração d’*O caso Wagner* talvez possa servir, à guisa de reflexão, como tela de projeção ou pano de fundo para essa temática. Ao enviar o manuscrito do ao editor Naumann, Nietzsche lhe sugeriu que a edição fosse publicada com “fontes germânicas” (KSB 8, p.342), ou seja, seguindo as quebras do tipo gótico, utilizado nas edições alemãs desde o século XVI e que, além do conhecido β (*ess-zet*), contém uma série de ligações tipográficas com regras específicas. Até então, por ocasião da edição de suas obras, Nietzsche havia sempre lançado mão da fonte *Antiqua*, própria a textos de teor científico, “para, por um lado, atingir sua internacionalidade – a *Fraktur* era, em termos técnico-gráficos, uma especialidade alemã, enquanto a *Antiqua* era associada às tradições francesas de impressão – e, por outro, para causar um certo efeito de irritação, para brincar, inclusive, com sua extemporaneidade” (SOMMER, 2012, p.7). O autor d’*O caso Wagner* tencionou, portanto, do ponto de vista tático, escrever segundo a modalidade do gráfica comum ao filisteísmo literário ao qual se opunha e do qual se sabia contemporâneo. Mas, depois, na última hora, reconsiderou e exigiu o uso de caracteres latinos: “Não posso comprometer a inteira literatura que produzi até agora” (KSB 8, p.344). E, menos de dois meses depois, chega inclusive a se lamentar, levando em conta estrategicamente o caráter “internacional” do tema abordado, que o escrito não tivesse sido redigido em francês – e isso não sem uma boa dose de ironia, é claro: “Confesso que esse escrito, a julgar pelo caráter completamente europeu-internacional do problema, deveria ter sido redigido em francês, e não em alemão. Até certo ponto, ele foi redigido em francês; e, de qualquer modo, seria mais fácil traduzi-lo para o francês do que para o alemão” (KSB 8, p.421).

O caso Wagner, um problema para músicos? Como vimos, não exatamente. Para fisiólogos, então. Tampouco – a não ser que o “breve alívio” que Nietzsche se permite logo nas primeiras linhas do Prólogo seja interpretado apenas sob a ótica do biológico imediato, e, desde já, nada impediria de considerá-lo, digamos, como fruto de um processo de constipação. Um libelo de repúdio ao moderno e objetivo espírito alemão então? Sequer isso. Nietzsche, como se

verificou, tenciona tratar o problema à luz de seu caráter “europeu-internacional” – considerando-o, sobretudo, a partir de seus efeitos sobre a cultura em geral. Como uma espécie singular de auto-diagnose e anamnese lítero-musical, o escrito insere-se no registro dos diários e das confissões epistolares – não por acaso, subintitula-se “Carta de Turim, maio de 1888”. Se nele o remetente demonstra gratidão – “este escrito é, como vêem, inspirado pela gratidão” (CW Epílogo) –, é porque não se endereça a um inimigo, mas muito ao contrário. Nietzsche admira muito o destinatário de sua mensagem: “Wagner é alguém que sofreu profundamente – sua prerrogativa ante os outros músicos - Eu admiro Wagner quando ele põe a si mesmo em música” (NW O que admiro). Na pessoa de Wagner, a *decadence* foi musicalmente criativa mediante seu sofrimento. Em Nietzsche, filosoficamente musical.

Referências bibliográficas

BARROS, Fernando R. de Moraes. “Musik als Heilmittel. Eine Gegenüberstellung von Nietzsches nachgelassenen musikalisch-ästhetischen Aufzeichnungen von 1887/88 mit *Der Fall Wagner*.” In: RESCHKE, Renate. *Nietzscheforschung: Nietzsches Architekturen der Wissens*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, Vol. 22, pp.139-146.

CLIVE, Peter. *Brahms and his World: A Biographical Dictionary*. Lanham: Scarecrow Press, 2006.

DAFFNER, Hugo. *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, s.d.

EMDEN, Christian J. *Nietzsche's Naturalism. Philosophy and the Life Sciences in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

GAUGER, Hans-Martin. “Nietzsches Stil”. In: NEYMEYR, Barbara; SOMMER, Andreas Urs (Org.). *Nietzsche als Philosoph der Moderne*. Heidelberg: Winter, 2012.

HARNONCOURT, Nikolaus. “Bizets ‘Carmen’ – eine Opéra comique.” In: “*Töne sind höhere Worte*”. *Gespräche über romantische Musik*. Salzburg: Residenz Verlag, 2007.

HORÁCIO; OVÍDIO. *Sátiras. Os fastos*. Traduções de António Luís Seabra e António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970.

KANT, Immanuel. *Textos selecionados*. In: “Os Pensadores”. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KRONES, Hartmut. “Hugo Riemanns Überlegungen zu Phrasierung und Artikulation” In: BÖHME-MEHNER, Tatjana; MEHNER, Klaus (Org.). *Hugo Riemann (1849-1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*. Köln: Böhlau Verlag, 2001.

MARTON, Scarlett (Ed.). *Dicionário Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

MAZZINI, Giuseppe. *Philosophie de la musique. Vers une opéra social*. Traduzido do italiano por Martin Kaltenecker. Paris: Van Dieren Éditeur, 2001.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. “Décadence artística enquanto decadence fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”. Trad. de Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.6, 1999, pp. 11-30.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *O caso Wagner. Um problema para músicos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. *Nietzsche contra Wagner. Dossiê de um Psicólogo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Berlim/Nova York: de Gruyter, 1999.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*. Berlim/New York: de Gruyter, 1967 – 1978.

_____. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe (KSB)*. Berlim/ New York: de Gruyter, 1986.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Abril, 1973.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 2001.

PRADO JR., Bento. “Por que rir da filosofia?” In: *A filosofia e a visão comum do mundo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SOMMER, Andreas Urs Sommer. “Die Kunst des Pathologisierungens. Nietzsche – Wagner – Sokrates – Jesus – Nietzsche”. In: DENAT, Céline; WOTLING, Patrick (Org.). *Nietzsche. Les textes sur Wagner*. Reims: EPURE, 2015.

_____. *Kommentar zu Nietzsches Jenseits von Gut und Böse*. Berlin/Boston: de Gruyter, Vol. 5/1, 2016.

_____. *Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner*. Berlin/Boston: de Gruyter, Vol. 6/1, 2012.

WAGNER, Richard. "Über Schauspieler und Sänger". In: *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*. Stuttgart: Reclam, 1996.

ZUMBINI, Massimo Ferrari. "Nietzsche in Bayreuth. Nietzsches Herausforderung, die Wagnerianer und die Gegenoffensive". In: *Nietzsche-Studien*. Berlin/Nova York: de Gruyter, 1990, pp. 246-291.