



# Nietzsche, Wagner e o “Casamento de Lutero”

*Nietzsche, Wagner and “Luther’s marriage”*

**Fernando Ribeiro de Moraes Barros**

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), professor adjunto de Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE - Brasil, e-mail: frbarros76@gmail.com

---

## **Resumo**

Partindo de uma breve descrição da célebre e disruptiva relação entre Nietzsche e Wagner, o presente texto visa a refazer a crítica empreendida pelo filósofo alemão à arte wagneriana – em especial, à luz de *Além de bem e mal* e *Para a genealogia da moral* –, para, aí então, a partir da dicotomia sensualidade/castidade, colocar em questão o sentido e o alcance da visão nietzschiana acerca da vida matrimonial em geral.

**Palavras-chave:** Nietzsche. Wagner. Sensualidade. Castidade. Casamento.

---

## Abstract

Beginning with a short description of the well-known and disruptive relationship between Nietzsche and Wagner, the present text aims at reconstructing the critique provided by the German philosopher against Wagnerian art – specially in line with *Beyond good and evil* and *Toward a genealogy of morals* -, in order to call into question, in view of the sensuality/chastity dichotomy, the very sense and range of the Nietzschean conception of marriage.

**Keywords:** Nietzsche. Wagner. Sensuality. Chastity. Marriage.

---

## “Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...”: Wagner e o jovem Nietzsche, um breve histórico.

Num revelador fragmento póstumo do verão de 1875, Nietzsche declara a si mesmo: “Apenas para confessá-lo, *Sócrates* é tão próximo a mim que luto com ele quase que continuamente.” (FP de 1875 6[3]). Curiosa espécie de inimigo interior, o célebre filósofo grego parece servir, aqui, de sombra ao pensador alemão, dando-se a conhecer a partir de uma relação a um só tempo agonística e respeitosa. É por reação ao Sócrates que traz consigo, qual um tipo insólito de eu-parcial, que Nietzsche se sente à altura de ombrear com o mestre de Platão. Brutus da filosofia, ele acaba ferindo, não raro, aqueles por quem se sabe mais atraído e, com isso, termina por lhes fazer justiça às avessas. Criticando seus opositores, muitas vezes empreende uma auto-crítica e, por esse mesmo trilho, permanece reverencialmente atrelado a alguns de seus alvos – no fundo, uma parte de si mesmo. Ora, talvez a autoconfissão supramencionada aplique-se tanto mais e melhor a Wagner, a quem Nietzsche não apenas se via conectado, senão que visceralmente “infectado”. Tanto é assim que, no Prólogo de *O caso Wagner*, declara: “Ninguém, talvez, cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo (...) Minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças. Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é danoso, quero do mesmo modo proclamar a quem, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo” (CW, Prólogo).

Ora, se Nietzsche é grato à “doença” Wagner, isso se deve sobretudo aos anticorpos filosóficos que este último, representando a mais forte *influenza* da modernidade artística, teria desencadeado no instintivo mecanismo de defesa do pensador alemão<sup>1</sup>. Mas não foi apenas de uma detração virulenta contra o compositor que decorreu a ruptura com o wagnerismo e romantismo musical em geral. Afinal, como dirá o autor de *Ecce homo*, “nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral porém dissimulado” (EH, Por que sou tão sábio, 7). Trespasada a esfera que designa a personalidade do artista, a flecha lançada por Nietzsche visa a atingir, não as paragens corrosivas da injúria pessoal, mas a “cultura” encarnada pelo ideal wagneriano – interpretado, pelo filósofo, como uma tendência irrefreável a confundir grandeza com opulência. E aqui o melhor mesmo seria acatar o comentário de Gérard Lebrun, segundo o qual não teria sido de “uma irritação contra Wagner mas de uma autocrítica em profundidade que provieram os conceitos polêmicos de ‘romantismo’ e ‘decadência’”(LEBRUN 2006, p.367). Com efeito, só a polêmica direta com Wagner não explicaria tais conceitos. Mas, se o ataque a este último não esclarece, por si só, a conversão de Nietzsche ao “classicismo”, o fato é que foi preciso ter sido wagneriano para consumá-la. Não por acaso, o autor de *O caso Wagner* dirá: “Eu entendo perfeitamente, se hoje um músico diz: ‘Odeio Wagner, mas não suporto mais outra música’. Mas também compreenderia um filósofo que dissesse: ‘Wagner resume a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...’” (CW, Prólogo).

Em geral, considera-se o festival de Bayreuth do verão de 1876 como o principal ponto de virada na relação entre Nietzsche e Wagner, ano em que o empreendimento ideado pelo compositor pôde ser finalmente ser inaugurado - a 13 de agosto, mais precisamente - com *O ouro do Reno*. Já durante os ensaios, em meados de julho, o pensador alemão sente tamanho

---

<sup>1</sup> Sobre a “esperteza” infra-consciente de Nietzsche, apta a potencializar, segundo ele próprio, as forças reguladoras de sua economia pulsional, cf., em *Ecce homo*, a descrição por ele feita da “ideia organizadora”, a qual, a despeito de todos os vaivéns potenciais dos instintos, descerraria condições favoráveis ao incremento geral de impulsos tonificantes: “Entretanto segue crescendo na profundidade a ‘idéia’ organizadora, a destinada a dominar - ela começa a dar ordens, lentamente conduz de volta dos desvios e vias secundárias, prepara qualidades e capacidades isoladas que um dia se mostrarão indispensáveis ao todo.” (EH, Por que sou tão inteligente, 9).

desconforto que resolve ausentar-se profílicamente da cidade independente da Baviera, onde, sobre a “colina verde”, o teatro projetado por Brückwald havia se reduzido, a seu ver, à condição de uma vitrine dominada pela conformidade ao *status quo* e pelo ímpeto à ostentação – aproveitando-se da visibilidade concedida ao evento, uma empresa de extrato de carne (Liebig’s), por exemplo, chegou a efigiar Wagner recebendo seus hóspedes imperiais num de seus folders promocionais<sup>2</sup>. Além desse sentido ligado ao universo do filisteísmo cultural, Bayreuth também passou a designar o temerário estado de tensão dos impulsos de Nietzsche. Como ele mesmo dirá, em registro epistolar: “Já não me aventuro a pensar em Bayreuth, pois, do contrário, toda a recuperação dos meus nervos vai por água abaixo”<sup>3</sup>. Mas, em que pese a nociva influência exercida por Bayreuth, pode-se dizer que, mesmo nos primeiros anos de sua interlocução com Wagner, o filósofo alemão demonstrava, já, uma atitude heteróclita, ou, quando não, ambivalente em relação à sua arte. Chegou a descrevê-la, num fragmento de juventude, como uma espécie “trágico-idílica” de música dramática (cf. FP de 1871 9[40],[41]), sendo que, em *O nascimento da tragédia*, seu primeiro livro – dedicado, aliás, ao compositor -, toma-a como exemplo único de obra de arte dionisíaca. Contudo, apenas dois anos após essa elegia em glorificação do wagnerismo, é então levado a escrever a seguinte apreciação condenatória: “O tirano não considera nenhuma outra individualidade a não ser a sua própria e a daqueles que lhes são de confiança. O perigo para Wagner é grande, se ele não aceita Brahms, ou, então, os judeus” (FP de 1874 32[32]).

A bem dizer, a experiência “prática” do jovem Nietzsche com a música de Wagner limitava-se a alguns poucos prelúdios, dos quais se colocou à escuta em novembro 1868, quando o compositor, durante os concertos de verão da Euterpe<sup>4</sup>, apresentara algumas aberturas seminais. Acerca da impressão que estas últimas lhe causaram, comenta ao colega Erwin Rohde: “Hoje à noite estive na Euterpe, que já iniciou os seus concertos de verão, e me refresquei tanto com a introdução ao *Tristão e Isolda* quanto com a abertura

---

<sup>2</sup> Cf. BLANNING 2011, p.72.

<sup>3</sup> Carta a Carl v. Gersdorff a 18 de janeiro de 1874. (*Sämtliche Briefe*. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003, v. 4, p. 192)

<sup>4</sup> Sociedade musical sediada em Leipzig e fundada, em 1824, como associação amadora, Euterpe organizava seus concertos entre os meses de outubro e março – as audições, em geral, ocorriam às terças-feiras.

de *Os mestres cantores*. Não tenho estômago para reagir a esse tipo de música com frieza crítica; cada fibra, cada nervo em mim estremece, sendo que não me lembro de haver tido um sentimento de arrebatamento tão duradouro quanto o que senti durante a mencionada abertura”<sup>5</sup>. Além dessa audição, o então jovem filólogo chega a assistir apenas a mais duas apresentações de *Os mestres cantores*, bem como a alguns breves ensaios de orquestra do *Idílio de Siegfried*. Não por acaso, quando soube que Nietzsche jamais vivenciara uma apresentação integral de um drama musical de Wagner, o maestro H. v. Bülow não titubeou em convidá-lo para assistir a uma montagem de *Tristão e Isolda* em Munique, no verão de 1872. Após tal acontecimento, o filósofo alemão só iria atender a exibições completas dos dramas de Wagner quatro anos mais tarde - justamente por ocasião dos já mencionados festivais de Bayreuth. Podemos então afirmar que, para além do repertório de sons propriamente dito, o dramaturgo e cenógrafo Wagner não interessava a Nietzsche.<sup>6</sup> Assim é que, em *Ecce homo*, este último indica a fonte de seu fascínio: “A partir do instante em que houve uma partitura para piano do *Tristão* (...) eu fui um wagneriano” (EH, Por que sou tão esperto, 6).<sup>7</sup>

O interesse pessoal por Wagner cresce, em rigor, apenas quando Nietzsche se encontra com o compositor – também em 1868, em Leipzig - na casa de sua irmã mais velha, Sra. Brockhaus. O episódio, vale frisar, acumulou algumas peripécias – além das péssimas condições climáticas, o jovem filólogo teve de se arranjar com o ajudante de seu alfaiate, que lhe exigira pagamento à vista pelo terno recém-encomendado e com o qual, pouco antes do acalentado encontro, travara uma luta corporal em virtude de tal cobrança. Ainda assim, o “sarau” lítero-musical foi marcante num duplo sentido, seja em termos de sua singularidade vivencial, seja no que tange à reflexão filosófica – distinção que, no caso de Nietzsche, efetivamente

---

<sup>5</sup> Carta a Erwin Rohde a 27 de outubro de 1868 (*Briefwechsel: krit. Gesamtausg.* [KGB]. Berlim/Nova York: de Gruyter, 1979, II/1, p.59).

<sup>6</sup> Cf., a esse respeito, o comentário de Gerd Bornheim: “Era essa maravilha da música a que Nietzsche se referia. Ele, de certa forma, dispensava o Wagner ator, o Wagner cenógrafo” (BORNHEIM 2003, p. 24).

<sup>7</sup> O primeiro do jovem Nietzsche contato com o *Tristão* (ocorrido, em verdade, na páscoa de 1861) deu-se reservadamente, necessitando ainda, para tanto, das intensivas lições particulares de G. Krug, colega de escola que provinha de uma família intensivamente musical e o qual deve ser considerado o único e legítimo wagneriano no grupo ginásial *Germania*. Cf., a esse propósito: JANZ 1988, p. 103.

nunca existiu. Acerca de tal “vívido”, este último relata: “Antes e depois do jantar, Wagner de fato tocou todas as importantes passagens de *Os mestres cantores* (...) Com efeito, ele é um homem fabulosamente vívido e intenso, fala velozmente, é muito chistoso e fez desta festa bastante íntima algo muito animado. Entrementes, tive uma longa conversa com ele acerca de Schopenhauer; oh, entenderás quão prazeroso me foi ouvi-lo discorrer sobre este último com um calor tão indescritível; o quanto ele lhe devia e como era o único filósofo que compreendera a essência da música.”<sup>8</sup> Passando ao largo aqui de possíveis transferências paternas - Wagner nasceu em 1813, mesmo ano do pai de Nietzsche - e do fato de o jovem filólogo ter idealado, à sua maneira e por sua conta e risco, uma filosofia schopenhaueriana da arte,<sup>9</sup> importa notar que tal diálogo irá intensificar-se até a primavera de 1869, quando o franco admirador finalmente visita o compositor e Cosima, sua (futura) esposa, em Tribschen - ao todo, foram 23 visitas. Contudo, a

---

<sup>8</sup> Carta a Erwin Rohde a 9 de novembro de 1868 (*Briefwechsel: krit. Gesamtausg.* [KGB]. Berlim/Nova York:de Gruyter, 1979, II/1, p. 86)

<sup>9</sup> Cf., a esse respeito, carta a Carl von Gersdorff de agosto de 1866: “Se filosofia é arte, então não conheço nenhum outro filósofo mais edificante do que o nosso Schopenhauer.” Tanto mais passional e curioso é ainda a descrição feita pelo jovem Nietzsche de seu encontro “acidental” com a obra prima de Schopenhauer: “Num certo dia, encontrei esse livro [*O mundo como Vontade e como Representação*] no antiquariato do velho Rohn; tomei-o inteiramente por acaso em minhas mãos e o folhiei. Não sei que demônio me soprou: ‘leve este livro para casa’ (...) Em casa, lancei-me no canto do sofá munido do tesouro recém-adquirido e comeci a deixar com que aquele gênio enérgico e sombrio fizesse efeito sobre mim (...) Assim é que me esforcei, ao longo de quatorze dias consecutivos, para deitar-me sempre por volta das duas horas da madrugada para, aí então, levantar-me novamente às seis da manhã.” (BAW 3, p. 298). Não nos cabe aqui refazer os movimentos que perfazem o processo de constituição da metafísica schopenhaueriana do belo, mas, no que se refere às credenciais que tornariam a música mais atraente e vantajosa do que as demais modalidades artísticas, basta dizer, para resumir ao máximo, que à arte dos sons seria facultado articular aquilo que não é dado à linguagem discursiva afirmar. Tal limitação imputada à racionalidade discursiva não deixa de apontar, ironicamente, para os limites do próprio discurso schopenhaueriano - cuja trama conceitual é urdida, afinal de contas, pelo princípio de razão. Se fosse o caso de tomar essa distinção ao pé da letra, então a apresentação schopenhaueriana ver-se-ia obrigada a aplicar, a si mesma, as exigências que ela própria faz à poesia - que, embora “racional”, é feita para ser lida em voz alta e, por isso mesmo, guarda um isomorfismo com a arte dos sons. Nesse trilho, a argumentação filosófica ganharia consistência, não pelas teses que veicula, mas pelo ritmo e pelas rimas que ressoa. É precisamente para não ter de incorporar o registro musical à sua explanação sobre a música - o que o levaria, em última análise, a cantá-la -, que Schopenhauer escreve: “tal explanação é do tipo que nunca pode ser comprovado (...) só posso apresentá-la como uma hipótese, ficando a cargo de cada um concordar ou rejeitar.” (SCHOPENHAUER 2001, p. 229)

partir da primavera de 1872, período em que a família Wagner se muda para Bayreuth, a distância geográfica termina por ceder espaço a sentimentos de dúvida e cautela crítica. Nietzsche ainda chega a fantasiar o abandono de sua cátedra na Basileia, para tornar-se o editor das *Bayreuther Blätter*, jornal então exclusivamente dedicado a Wagner e à sua arte. A imponente ruptura revelar-se-ia, porém, irreversível, ecoando, mais e mais, o futuro desengano: “No que tange a Wagner, eu havia vislumbrado justamente o que há elevado, seu ideal – *daí*, a minha desilusão depois de Bayreuth”<sup>10</sup>.

Entre outras coisas, a cisão implicará decisões antipódicas sobre problemas de partilha entre o que seria propriamente “musical” ou meramente “dramático”. Na contracorrente da cromática e oscilante harmonia musical romântica, o filósofo alemão procurará então buscar refúgio num idioma sonoro estruturalmente melódico e bem delimitado em termos de sua efetividade rítmica, cuja organização artística decorreria, a seu ver, não de um exaurimento acintoso das correntes telúricas da energia instintual, senão que da sublimação refinada dos estados internos de tensão dos impulsos. Fiando-se na tradição de ritmos binários das marchas e danças mediterrâneas, tal modelo rítmico-melódico operaria, por assim dizer, como um vetor das “delícias inerentes ao *bom* andar, caminhar, saltar, dançar” (GC 368), sustentado por andamentos “leves, ousados, exuberantes, seguros de si” (Id. *ibid.*).

A esse contra-ideal Nietzsche não é levado, porém, por si só. Que o autor de *O andarilho e sua sombra* afirme, por exemplo, que Gluck vencera Piccini “pela força”, e não “pela razão”<sup>11</sup>, e que, àquele que não vê o que se passa no palco, a “música dramática é um absurdo”<sup>12</sup>, eis algo que se atribui, com razão, à influência do formalismo musical afirmado por Eduard Hanslick – célebre autor de *Do belo musical*<sup>13</sup>. Sob a ótica deste último, não há uma relação necessária entre o objeto estético – a peça musical – e os

---

<sup>10</sup> Carta a M. Maier a 6 de agosto de 1878. (*Briefwechsel: krit. Gesamtausg.* [KGB]. Berlim/Nova York: de Gruyter, 1979, v. 5, parte 2 p.344)

<sup>11</sup> “Infelizmente, também nos conflitos estéticos que os artistas provocam com suas obras e as apologias destas é a força que decide afinal, e não a razão. Agora todos aceitam como fato histórico que Gluck estava *certo* no embate com Piccini: em todo caso, ele *venceu*; a força estava do seu lado” (HH II, 165).

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, 163, p. 235.

<sup>13</sup> Sobre o sentido e os limites do formalismo musical em Nietzsche – em especial, no contexto de *Humano, demasiado humano* -, cf. DUFOUR 1999 p. 215-235.

condicionamentos subjetivos que, durante a fruição, podem impor-se ao espírito do ouvinte. “A relação de uma obra musical com os sentimentos que ela provoca”, escreve o crítico vienense, “não é senão uma relação de causa e efeito; o estado de espírito que ela determina em nós varia de acordo com o ponto de vista em que situamos nosso grau de experiência musical” (HANSLICK 1989, p.22). Também Nietzsche permanecerá avesso à ideia de reduzir a música à condição de linguagem dos sentimentos. Tanto é assim que escreve: “A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como *linguagem* imediata do sentimento” (HH 215). Mais até. As próprias palavras de que os compositores lançam mão não deveriam, a seu ver, ser tomadas como elementos de um sistema de significação, como se servissem apenas para dar uma presença sensível e adequada a conteúdos antecipadamente significados. Isso porque vigora, mais e mais, a suspeita de que a dramaticidade de uma peça musical nos induz, como que por deslize, a compreender as palavras tais como as entendemos no contexto teatral, levando-nos a passar ao largo da dimensão que designa sua musicalidade propriamente dita. É justamente a contrapelo disso que ganhava relevo, já, a passagem final do famoso fragmento de juventude “Música e palavra”, onde se lê: “o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, (...) se nós mesmos não cantamos junto? Somente para *aquele que canta junto* há uma lírica (...) o ouvinte se coloca perante ela como perante uma música absoluta. (...) a ópera começa, porém, com a exigência do ouvinte de compreender a palavra” (FP de 1871 12[1]).

Mas a influência de Hanslick não explica tudo. Aqui, é preciso fazer intervir a participação de Heinrich Köselitz (“Peter Gast”), cujo alcance será determinante para a apropriação transformadora que Nietzsche fará do formalismo musical. Peter Gast, de seu lado, também não titubeava em denunciar certas “ingerências” do drama sobre o material musical, temendo, de resto, uma possível tirania da música programática. Assim é que, em correspondência com Overbeck, afirma: “Agora, infelizmente, compreendemos quase toda música de modo programático; digo ‘infelizmente’ não em relação ao ouvinte, senão que em relação ao músico produtivo, que foi bastante satanizado e ofendido sob a égide do princípio da música programática” (OVERBECK/KÖSELITZ 1998, p. 51). Para o discípulo e “secretário” de Nietzsche, no entanto, o formalismo musical seria apenas um aliado, útil para rechaçar as névoas do romantismo exacerbado. Afirmando a existência de um belo especificamente musical, o formalista elegerá como candidato à beleza apenas os sons em sua ligação artística, e

não um singular sentimento “em nós”. Mas, fadado a manter-se no plano da rígida descrição, acaba outorgando à sensorialidade uma significação unívoca, invariável e a-histórica. Ao homem, porém, nunca será dado apreender os sons de um modo inteiramente neutro. Influenciados das mais variadas maneiras, o artista e o sujeito da fruição acham-se pré-condicionados por certas apreciações valorativas; sendo que, às diferentes condições de impressionabilidade auditiva, corresponderiam diferentes tipos de efeito - em conformidade, pois, com o caráter relativo de todo sentir e querer. A relação entre música e linguagem exigiria, nesse trilho, uma análise de teor menos dualista, apta a relacionar condicionalmente os âmbitos da intensidade sensitiva e da representação desnaturada, sem manter, de modo invertido, as oposições mantidas pela dicotomia entre o puro som e a palavra articulada. Nesse sentido, Gast dirá ainda - na mesma carta a Overbeck: “Tive novamente em mãos, em Riva, pela primeira vez após quatro anos, as partituras para piano dos Nibelungos, sendo que, no caso, as versões completas *sem texto*. À época, disse a Nietzsche que tais partituras constituem o maior perigo para Wagner (...) Sem o texto, os seus saltos, totalmente desmotivados pela música, dificilmente podem ser sustentados (...) Também no drama a música tem que se desenvolver de modo tão lógico quanto na sinfonia” (Id. *ibid.*, p. 51).

Poder-se-ia argumentar, a contrapelo de tal descrição, que Wagner costumava compor primeiro o libreto e somente depois a música, de sorte que o conjunto da percepção seria mediada pelo núcleo interno da representação; cada frase teria, enfim, o seu próprio destinatário no interior do drama, exigindo, como condição de compreensibilidade, que as alterações rítmicas e melódicas, bem como as prescrições cênicas, fossem percebidas com vistas à expressão do conteúdo. Mas, precisamente por tentar lograr a totalização musical mediante uma espécie de princípio composicional do significado, onde cada parte, cuidando de si mesma, não teria outra destinação senão que soletrar um pensamento formado por “pequenas preciosidades”, Wagner passa a ser censurado por não partir de uma apreensão extensiva e instantânea, própria a uma totalidade orgânica. É nesse sentido que, mais tarde, em *O caso Wagner*, ganhará lastro a formulação lapidar: “Wagner é admirável e encantador somente na invenção do mínimo, na criação do detalhe - nisso terá toda razão quem o proclamar um mestre de primeira ordem, nosso maior *miniaturista* da música”(CW 7).

Para abreviar bastante, pode-se então concluir que, consumada a fase inicial d’*O nascimento da tragédia*, Nietzsche passa a esperar das artes não mais o acesso a uma espécie de núcleo ontológico da realidade, mas a

operosidade de um fazer artístico “humano”, cujo sentido acha-se ligado a um universo antropológico-cultural, e não a uma dimensão metafisicamente determinada. Já na *Quarta consideração extemporânea: Richard Wagner em Bayreuth* - obra cuja publicação deveu-se, em grande medida, à influência direta de Köselitz<sup>14</sup> -, o filósofo alemão desconfiava do ímpeto dominador e desmedido que, a seu ver, tipificava a obra de Wagner. Avesso à imitação dos afetos em sentido extremado, temia que a música, reduzida à condição de pintura de prescrições cênicas, fosse “conduzida” desde fora, e, com isso, terminasse por se converter numa mera difusora de emoções desgarradas. E aqui, uma vez mais, é Gast que se incumbem de selar a ruptura com Wagner. Desta feita, apresentando a Nietzsche um ideal retrospectivo que até então lhe era desconhecido, a saber: Frédéric Chopin. A partir de tal “descoberta”, o jovem filósofo despede-se, por fim, das brumas e ilusões wagnerianas:

Naquela noite, toquei (...) a cena integral das filhas do Reno no 3º Ato do *Crepúsculo dos deuses* (...) Com isso, porém, cometi algo muito ruim; Nietzsche, que inclusive se achava pessoalmente junto à cena, enfrentara, com isso, uma situação terrível; quando fui ao seu quarto, ele estava abatido e implorou-me solenemente para que eu nunca mais lhe tocasse aquela insana e desfigurada música de Wagner (...) Eis que, na terça-feira, Nietzsche veio a mim e então lhe apresentei, da maneira mais fantasiosa que pude, a ‘Barcarolle’ de Chopin (...) permanecemos, pois, duas horas sob o efeito desse jubiloso estímulo; assim que nos separamos, Nietzsche disse imediatamente: ‘ainda voltarei a me penitenciar com isso.’ (OVERBECK/KÖSELITZ 1998, p.45).

### **“Pois entre castidade e sensualidade não há oposição necessária”: a crítica genealógica, o “Casamento de Lutero” e o amor por um triz.**

É natural que, deslindada a partir desse outro horizonte hermenêutico, a arte wagneriana termine adquirir um sentido mais amplo e heteróclito no período de maturidade da filosofia nietzschiana. Que se tome, por exemplo, o texto de *Além de bem e mal*. Nele, Wagner é nominalmente

<sup>14</sup> Sobre o processo de redação propriamente dito do ensaio, cf. MONTINARI 1983, pp. 143-145.

citado em seis portentosas seções. Em tais passagens, quatro dramas musicas são mencionados: *Parsifal*, última criação do compositor e visceralmente rechaçada por Nietzsche; *Tannhäuser*, *Os mestres cantores* e *Tristão e Isolda*, sendo que estas duas últimas obras, vale lembrar, jamais deixarão de ser enaltecidas pelo filósofo alemão. Em § 47, aforismo dedicado à crítica da negação schopenhaueriana da Vontade, Nietzsche traz à baila a figura de Kundry, feiticeira “bifásica” que termina por colocar à prova a castidade de Parsifal, razão pela qual o contexto em que aparece conduz o leitor à análise psicológica do fenômeno do santo<sup>15</sup>. Assim é que se lê: “Como é possível o santo? - esta parece ter sido mesmo a questão pela qual Schopenhauer se tornou filósofo, e com a qual começou. E assim foi uma consequência genuinamente schopenhaueriana que seu partidário mais convicto (...) ou seja, Richard Wagner, completasse a obra de sua vida justamente nesse ponto, e pusesse afinal em cena esse tipo terrível e eterno na figura de Kundry” (BM 47).

As outras três menções, contidas nos aforismos 240, 244 e 245, apesar de surgirem em contextos diferentes e se inserirem em passos argumentativos que indicam articulações bem distintas, podem ser agrupadas em torno do mesmo núcleo temático, a saber, o contramovimento teórico-especulativo face à “alma alemã” e o elogio crescente à procedência mediterrânea das grandes experiências intelectuais europeias, o qual irá desembocar numa passional e superlativa defesa do “Sul” na música, para utilizar aqui o léxico condizente com tal cenário. Que tal “sulificação” (*Versüdlischung*) da arte e do pensamento vem apetrechada com uma boa dose de ironia satírica e sarcasmo, eis algo que salta os olhos de quem lê tais passagens. Qual um libelo mordaz de repúdio à “germanização” e/ou “wagnerização” da Europa, lê-se, por exemplo: “O alemão mesmo não é, ele se torna, se ‘desenvolve’. O ‘desenvolvimento’ é, por isso, o autêntico achado e acerto alemão no reino das fórmulas filosóficas – um conceito soberano,

---

<sup>15</sup> Não nos cabe aqui passar em revista as peripécias causadas pela feiticeira drama adentro. Basta lembrar que, no segundo ato da peça, ao tentar confortar o jovem Parsifal - nitidamente culpado pela morte de sua mãe -, Kundry oferece-lhe um beijo de amor: “Como última amostra da bênção materna – o primeiro beijo de amor.” (WAGNER 2002, p.19-20) Mas, em vez de prevenir mais mutilações, a atitude transforma-se numa chance para que Parsifal leve a cabo uma descarga internalizada de seus afetos, tomando sobre si uma dor ainda mais torturante e secreta. Tanto é assim que exclama: “Amfortas! A ferida! A ferida! Ela queima em meu coração. Oh, dor! Dor! Terrível dor!” (Id. *ibid.*, p. 43).

que, aliado à cerveja alemã e à música alemã, trabalha para a germanização de toda Europa. Os estrangeiros se detêm surpresos e atraídos, ante os enigmas que lhes propõe a natureza contraditória da alma alemã (que Hegel colocou em sistema, e por último Wagner transpôs em música)” (BM 244).

No que tange ao tema da negação da Vontade, Nietzsche não se limitará a abordá-lo apenas a partir do fenômeno do santo. Isso porque, a essa altura de seu itinerário filosófico, o ascetismo cristão lhe interessará, não somente como religião estatutária, senão que como potência ético-política hegemônica e, em especial, em sua ascensão laicizada sob a forma, por exemplo, das modernas metafísicas do belo – aliás, como veremos mais adiante, inserida num registro regulado pelo procedimento genealógico, a crítica ao par Wagner/Schopenhauer irá assumir uma dupla face: uma de cunho filosófico e outra, de caráter fisiopsicológico, fiando-se num argumento acintosamente *ad hominem*, a ser dirigido tanto à sexualidade de Schopenhauer quanto à castidade não sublimada das personagens wagnerianas. Quanto ao tema da “sulificação”, as metáforas geográficas e a escolha da França como *locus* privilegiado do pensamento europeu decerto condensam seus méritos e ajudam a sensificar, de modo analógico, ideias e conceitos cujo conteúdo, do contrário, talvez nos escapassem. Mas, assim como geralmente se dá no contexto relativo às instâncias seleção de valores, as imagens meridionais utilizadas por Nietzsche possuem um sentido fundamentalmente antropológico-cultural – e não chauvinista, o que, em rigor, equivaleria a manter ao revés os prejuízos dicotômicos alimentados pelos partidários da “germanização” do legado intelectual europeu. O mesmo vale, feitas as devidas diferenças, para as demais apologias nominais – como, por exemplo, a glorificação de Bizet. É claro que, a contrapelo da austeridade taciturna e frieza báltica das brumas wagnerianas, o compositor de *Carmen* será enaltecido pela sensualidade, pelo calor, enfim, por tudo aquilo que falta aos “desprezadores do corpo”<sup>16</sup>. Mas, muitas vezes, o uso de Bizet é bem mais constitutivo do que se acredita, de sorte que o seu papel, não se limitando ao de uma ficção heurística, deve ser visto como uma ideia indutora mais ampla no período de maturidade do filosofar nietzschiano.<sup>17</sup> É o próprio autor de *O caso Wagner* quem nos adverte: “Vou me permitir um breve descanso. Não é pura malícia, se neste escrito faço o elogio de Bizet

<sup>16</sup> Cf. ZA I, Dos desprezadores do corpo.

<sup>17</sup> Cf., a esse respeito, D’IORIO 2012, p. 207-226.

à custa de Wagner. Em meio a várias brincadeiras, apresento uma questão com que não se deve brincar. (...) O que me ocupou mais profundamente foi o problema da *décadence* – para isso tive razões” (CW, Prólogo).

No entanto, antes de se tornar um cronista vivencial da *décadence*, Nietzsche foi, sobretudo, seu genealogista, razão pela qual a campanha sem trégua contra Wagner também tem de ser considerada à luz de *Para genealogia da moral* – obra originalmente concebida como uma espécie de excurso complementar e elucidativo a uma nova e “mais compreensível” edição de *Além de bem e mal*, a qual, entre outras incumbências, assumiria a tarefa de relacionar nossos valores com determinadas avaliações e, ao mesmo tempo, vincular as nossas avaliações aos próprios valores<sup>18</sup>. À rejeição de Paul Rée e dos genealogistas da moral ingleses, juntamente com suas hipóteses genealógicas de tipo “invertido”, soma-se, aqui, o ceticismo face às gêneses lineares e utilitaristas da moralidade, as quais serão rechaçadas livro adentro. Mas, é apenas nos seis primeiros parágrafos da terceira dissertação da obra que Wagner, sob a égide do binômio arte e ascetismo, atrairá os holofotes penetrantes do genealogista – visando a dissipar, outrossim, as sombras da metafísica schopenhaueriana do belo, a qual, segundo o filósofo alemão, serviria de justificativa teórico-especulativa aos dramas musicais wagnerianos. A esse propósito, lê-se: “Wagner modificou rudemente seu juízo sobre o valor e o status da *música* mesma (...) Compreendeu de imediato que que com a teoria e a inovação de Schopenhauer podia-se fazer mais in majorem musicae gloriam [para maior glória da música] (...) Com essa extraordinária elevação do valor da música (...) também a cotação do músico subiu prodigiosamente: tornou-se (...) uma espécie de porta-voz do ‘em-si’ das coisas, um telefone do além” (GM III, 5).

Ora, se considerarmos que, ao longo da história, vigorou um fosso abissal entre o prestígio da música e o valor dos próprios músicos<sup>19</sup>, a projeção da imagem do compositor lograda por Wagner – doravante inseparável de sua obra – não foi, de fato, de pouca monta. No entanto, não é apenas como chancela filosófica à auto-promoção artística que a ponderação schopenhaueriana irá despertar o interesse do genealogista. Ao

---

<sup>18</sup> Levando a cabo, assim, a inovadora exigência: “necessitamos de uma *crítica* dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão” (GM, Prólogo, 6).

<sup>19</sup> Como bem lembra Tim Blanning, os músicos “podiam se considerar sortudos se não tivessem também que desempenhar funções de camareiros ou lacaios” (BLANNING 2011, p. 28).

trazer à tona essa curiosa espécie de ventríloquo musical de Deus, ele acredita captar um não-dito mais insidioso, o qual decorreria de uma meditação atenta, mas bastante “personalizada” sobre o legado estético kantiano. Pois, concedida sua parte ao virtuosismo exegético e reconhecida a maestria de seu fino senso analítico, resta que a apropriação feita por Schopenhauer pressuporia, às expensas da própria definição kantiana, uma condição avessa àquela que Kant entreviu no momento da auto-reflexão estética da razão, a saber: a consideração desinteressada, a abstração mesma do fundamento de determinação material do objeto reputado belo. A esse respeito, o autor de *Para a genealogia da moral* escreve:

Schopenhauer fez uso da concepção kantiana do problema estético (...) ‘Belo’, disse Kant, ‘é o que agrada *sem interesse*’ (...) E aqui voltamos a Schopenhauer, que teve com as artes uma aproximação maior do que Kant, e no entanto permaneceu na órbita da definição kantiana (...) O fato é bem curioso: ele interpretou a expressão ‘sem interesse’ da maneira mais pessoal (...) ele nunca se cansou de exaltar *esta* libertação da ‘vontade’ como a grande vantagem e utilidade do estado estético (...) E não se poderia, por fim, objetar a Schopenhauer mesmo que ele errou em se considerar kantiano neste ponto, que de modo algum compreendeu kantianamente a definição kantiana do belo – que também a ele lhe agrada o belo por ‘interesse’ (...) o do torturado que se livra de sua tortura? (GM III, 6).

Pondo em questão o “uso” feito por Schopenhauer do problema estético, Nietzsche alega que a libertação da vontade, circunstância na qual celebraríamos o fim da servidão do querer, não decorreria, qual um corolário imediato e evidente, do primeiro momento da quádrupla determinação kantiana do belo, isto é, de sua *qualidade*. Conforme esta última, como se sabe, reputaríamos belos aqueles objetos que se nos aprazem por si próprios, em sua mera gratuidade, livres das injunções que comandam as atividades utilitárias - motivo pelo qual também não os representamos por quaisquer conceitos específicos.<sup>20</sup> Mas, sob a égide da metafísica schopenhaueriana do belo, a dita ausência de interesse terminaria por se converter, em última instância, num eufemismo para extirpação da própria intensidade subjetiva,

<sup>20</sup> Que se lembre, à guisa de elucidação, da célebre definição: “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*.” (Cf. KANT 2008, p. 55).

de sorte que, com o completo silenciar da vontade, também a individualidade seria suspensa. Talvez fosse até possível, sob uma determinada ótica, derivar o caráter impessoal do juízo de gosto de sua almejada universalidade, mas não o contrário, deduzindo sua generalidade da supressão do *ego*. Se o juízo em questão livra-se de toda exigência teórica é sobretudo porque ele se fia num dado sentimento de prazer ou desprazer, razão pela qual seu fundamento de determinação não pode ser outro senão que um fundamento subjetivo, ou, como dirá o autor d'*A crítica do juízo*: “A cor verde dos prados pertence, pois, à sensação *objetiva*, qual a percepção de um objeto do sentido; mas, a agradabilidade deste último pertence à sensação *subjetiva*” (KANT 1974, p.119). E porque o estado “sem dor” schopenhaueriano seria obtido, segundo Nietzsche, a partir de um interesse específico, visado a partir do efeito quietista da contemplação estética sobre o querer, tal efeito também acabaria por ferir o terceiro momento da dedução kantiana, aquele que se refere à *relação* dos juízos estéticos. Segundo esta última, o belo seria uma conformidade a fins desobrigada e desprovida de um objetivo em particular. “Beleza”, diz-nos Kant, “é a forma da *conformidade* a fins de um objeto, na medida em que ela percebida nele *sem representação de um fim*” (KANT 2008, p.82). Renunciando a propósitos exteriores, a atividade finalística em questão relacionaria os componentes da bela forma com vistas a um sentimento que decerto pressupõe algum tipo de causalidade; mas porque as faculdades se acham, aqui, dispensadas de suas funções cognitivas mais habituais, tal sentimento e tal causalidade não permitem inferir nenhuma soteriologia e tampouco um caminho rumo à decifração essencial do mundo. A experiência do belo, a qual, no registro kantiano, limitar-se-ia à estética, é hipostasiada por Schopenhauer num domínio que guarda uma proximidade de berço com a teoria do conhecimento, na medida em que este último, rejeitando a vontade, idealizaria seus objetos. “A obra de arte”, dir-se-á nesse sentido, “é simplesmente um meio de facilitação do conhecimento da Ideia” (SCHOPENHAUER 2003, p.84).<sup>21</sup>

Se o artista toma então sobre os ombros a tarefa de nos mostrar, mediante uma representação de alcance universal, um modo de conhecimento

---

<sup>21</sup> Cf., ainda a esse respeito, o comentário de Urs Heftrich intitulado “*Nietzsche und die 'Kritik der Ästhetischen Urteilskraft'*”: “O resultado da intuição estética é, para Schopenhauer, conhecimento. Ele enfatiza o caráter objetivo de tal conhecimento e concede-lhe, então, de modo implícito, o predicado de universalidade” (In: Nietzsche-Studien. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1991, n. 20, p.259).

“ideal”, o qual parte do objeto, mas apenas a fim de abandoná-lo, é porque, em rigor, já parte da vanidade de toda individualidade, colocando-se acima dos desejos, paixões e de toda sensualidade. Tal é, pois, a brecha através da qual Nietzsche conta reiterar sua suspeita diante de Wagner: “O que significa, por exemplo, um artista como Richard Wagner render homenagem à castidade em sua velhice? (...) O que significa esta mudança de ‘senso’, esta radical reviravolta do senso? - pois isto é o que foi: Wagner virou o seu oposto” (GM III, 2).

Antes, porém, de tentar reconstituir a resposta dada pelo filósofo alemão a tais indagações, convém apontar para o duplo ponto de vista de que ele parte. Pois, se a genealogia não remonta apenas à fonte do valor promovido, mas ao impulso mesmo que o promove, trazendo à luz a perspectiva singular a partir da qual ele foi engendrado, é porque constitui, sobretudo, uma espécie explicação acerca da motivação do agir moral, sendo que, nesse caso, a intenção nem sempre se adere ao valor da ação praticada. “A palavra ‘bom’”, lembra-nos, nesse sentido, o genealogista, “*não* é ligada necessariamente a ações ‘não egoístas’” (GM I, 2). Por isso, a resposta à pergunta pela mudança de “senso” de Wagner não é exatamente unívoca. Não se trata, pois, de buscá-la no ideal ascético em si mesmo. Tampouco bastaria remeter a atitude criticada por Nietzsche a alguma forma específica de ressentimento. Cumpre, antes do mais, investigar o modo como o compositor teria administrado, por assim dizer, as perturbações e desassossegos ocasionados, segundo o filósofo alemão, por suas correntes pulsionais mais poderosas.

Nesse sentido, o aforismo 109 de *Aurora*, intitulado “Autodomínio e moderação, e seu motivo último”, revela-se extremamente útil, na medida mesma em que oferece, qual um compêndio, os seis métodos básicos que, segundo seu autor, serviriam para domar a veemência de um determinado impulso. É certo que em termos temáticos e cronológicos, a obra em questão ainda se acha eivada de um certo positivismo cético, comumente atribuído ao assim chamado “segundo período” do itinerário filosófico nietzschiano – *Aurora*, vale lembrar, é de 1881. No entanto, por empreender uma investigação subterrânea, livre e laica da plataforma ético-religiosa à base dos sentimentos morais – seu subtítulo é, não por acaso, *Pensamentos sobre os preconceitos morais* –, o livro não deixa de prestar um valioso auxílio à gênese histórica e psicológica dos juízos de valor, haja vista que os ilumina desde dentro, revelando os não-ditos volitivos e os temores secretos que a

eles subjazem. Assim é que, a propósito da economia geral de castração e exaurimento dos impulsos, as seguintes “estratégias” serão esboçadas:

Não encontro mais que seis métodos essencialmente diferentes de combater a veemência de um impulso. Primeiro, pode-se evitar ocasiões para satisfazer o impulso (...) enfraquecê-lo e fazê-lo secar (...) Depois, pode-se fixar uma estrita regularidade na sua satisfação; ao impor-lhe dessa forma uma regra e colocar seu fluxo e refluxo em firmes limites de tempo, ganha-se intervalos em que ele não mais incomoda (...) Terceiro, é possível entregar-se deliberadamente à satisfação selvagem e irrefreada de um impulso, para vir a ter nojo dele (...) Quarto, há um artifício intelectual que é ligar firmemente à satisfação um pensamento muito doloroso (...) (por exemplo, quando o cristão se acostuma a pensar na presença e na zombaria do Diabo, no momento do prazer sexual) (...) Quinto: a pessoa faz um deslocamento de suas quantidades de energia, ao impor-se um trabalho particularmente duro e cansativo (...) Sexto, por fim: quem suporta e acha razoável enfraquecer e oprimir *toda* a sua organização física e psíquica, alcança naturalmente o objetivo de enfraquecer um determinado impulso veemente (A 109).

Acreditamos, de nossa parte, que a conclusão a que Nietzsche espera nos levar é a de que, sob o influxo da metafísica schopenhaueriana do belo, Wagner teria adotado o quarto método em detrimento do segundo. E nada mais estranho à reflexão nietzschiana do que um tipo asceta de artista cuja inventividade decorreria da suspensão das forças que constituem sua sensualidade, avessa à organização criativa da própria sexualidade. Isso porque, sem a presença intensiva desta última, a arte sequer existiria. “Sem uma certa superexcitação do sistema sexual”, escreve o filósofo alemão, “não se pode imaginar um Rafael (...) Fazer música é também uma maneira de fazer filhos” (FP de 1888 14[117]). Aniquilar os chamados “maus impulsos” apenas para prevenir possíveis arroubos ou injunções imediatas equivaleria, no fundo, a pagar um preço irracional por um benefício ilusório. O artista, ao esterilizar um impulso telúrico em nome daquilo que pretende valer como a virtude em si, vê-se menos fértil em sua totalidade. Daí, a sucinta, porém reveladora frase: “Já não admiramos os dentistas que *extraem* os dentes para que não continuem doendo...” (CI, “Moral como contra-natureza”, 1). O erotismo manifesto no prazer artístico é, como toda força que designa o âmbito da imanência, um efetuar-se primário e atuante em todos os seres que cruzam e constituem o mundo. Por isso, a

obra de arte deve sublimar engenhosamente os estímulos infra-conscientes à base da animalidade humana, e não evitá-los tantalescamente. Favorecer uma espécie de “pré-deleite” mediante construtos idealmente substitutivos, e não a extirpação de um prazer não sublimado e concebido como grave imperfeição. Donde, não por acaso, o dito revelador: “O cristianismo deu a Eros veneno para beber - ele não morreu, é verdade, mas se degenerou em Vício” (BM 168).

Sob tal ângulo de visão, é com pertinência que Nietzsche traz para o centro de sua crítica a hipótese de que o Wagner mais radical foi, em verdade, o mais moderado, capaz de suportar a tensão da proximidade entre a castidade e o erotismo. Paradoxal, tal argumento considera que, quanto menos o músico tiver de escolher entre extremos, mais sensual e sedutora será sua arte. Acerca dessa insólita capacidade, o genealogista moral dirá: “De imediato nos vem à lembrança o melhor, mais forte, mais alegre, *mais valente* período que houve talvez na vida de Wagner: quando a idéia do casamento de Lutero o absorvia profundamente (...) Pois entre castidade e sensualidade não há oposição necessária; todo bom casamento, todo verdadeiro caso amoroso está além desta oposição” (GM III, 2). Polêmica, tal concepção não é, porém, tributária apenas de *Para a genealogia da moral*. Já em junho de 1887, em Lenzer Heide – retiro alpino onde se demora durante uma viagem de Chur até Sils-Maria, após a conclusão de *A gaia ciência V* (“Nós, os sem medo”) - o filósofo alemão escreve, que, na hercúlea tarefa de superação do niilismo europeu, serão os mais comedidos que se revelarão “os mais *fortes*”, os quais “não necessitam de quaisquer artigos extremos de fé” (FP verão de 1886 - outono de 1887 5[71]). Algo semelhante dar-se-ia no âmbito artístico. Por conta de sua cega ferocidade, uma violenta profusão anárquica de impulsos dificilmente se deixa inserir em esquemas mais precisos de interpretação ou formas artísticas mais orgânicas. Nesse sentido, o jovem Wagner, espírito desassossegado que, nas palavras do autor da *Quarta consideração extemporânea*, caracterizava-se por “uma pressa nervosa em apreender centenas de coisas” (WB 2) produzira mais embriaguez do que libertação, mais possessão do que auto-domínio. Sob tal ótica, a grandeza do compositor alemão estaria justamente no fato de ele ter implantado, em alguns momentos de sua vida, uma efetiva regularidade à veemência de seus impulsos – nos termos, por exemplo, do segundo método do supracitado aforismo de *Aurora* -, submetendo massas instintivas conflitantes a ritmos

unificadores. “Tais são as tarefas”, escreve Nietzsche, “às quais ele nasceu, nas quais sentia sua liberdade” (A 9).<sup>22</sup>

Mas, por ter optado pela castidade em detrimento da sensualidade, o autor de *Parsifal* teria convertido o equilíbrio, já de si frágil, entre “animal e anjo” numa velada objeção contra a existência. Com isso, diz-nos o genealogista da moral, “conheceu uma profunda, radical, mesmo terrível identificação e inclinação a conflitos de alma medievais” (GM III, 4). Tal desfecho, contudo, poderia ter sido bem menos ocidental - ou, em termos nietzschianos, mais “sadio”. Em 1856, embalado pelo projeto de recontar a vida de Buda, Wagner escreve o roteiro para uma ópera ambientada na Índia – intitulada “Os vitoriosos”, mas a qual, assim como o projeto “Casamento de Lutero”, jamais saiu do papel. “Agora quase sempre conversamos sobre Buda”, escreve Cosima Wagner em seu diário, em setembro de 1882, aludindo ao interesse de seu marido sobre o tema. Chega a lembrar ainda que, para o compositor, a empreitada ser-lhe-ia quase impossível, já que, para criar a peça, teria “de lidar com árvores de manga e flores de Lotus” (WAGNER 2005, p.78). No entanto, se fosse dado ao seu esposo retomar tal ideia ao final de sua carreira, talvez Nietzsche tivesse suavizado a virulência contra os últimos dramas e escritos wagnerianos. Isso porque, sendo uma religião sem pecado – ao menos nos limites de um ciclo autoculpabilizante contínuo e insolúvel -, o budismo, ainda que niilista, tomaria sobre si uma perspectiva menos rancorosa da existência. Asserida numa dietética profilática das pulsões, sua doutrina não induziria aquele que sofre a uma tórrida descarga dos afetos sobre si mesmo. A esse respeito, por exemplo, lê-se: “O budismo, repito, é mil vezes (...) mais verdadeiro, mais objetivo. Ele não tem necessidade de tornar *decente* seu sofrer, sua suscetibilidade à dor, com a interpretação do pecado – ele diz simplesmente o que pensa: ‘eu soffro’” (AC 23).

Para aquilo que nos importa, levando em conta o tema do casamento, vale observar que o próprio Buda é elogiado, pelo autor de *Para a genealogia da moral*, pelo fato de ter abdicado da vida familiar e doméstica: “para todo ‘espírito livre’ deveria chegar uma hora de reflexão (...) como uma vez ocorreu com o próprio Buda – ‘estreita e opressiva’, pensou consigo, ‘é a vida no lar, local de impureza; a liberdade consiste em abandonar o lar’”

<sup>22</sup> Como dirá Friederike Felicitas Günther – em cujo comentário procuramos fiar-nos: “Ele [Wagner] já não é lançado pelas massas impetuosas com a quais se vê confrontado, senão que lhes imprime seus ritmos.” (Cf. **Rhythmus beim frühen Nietzsche**. Berlim, Walter de Gruyter, 2008, p. 176).

(GM III, 7). Assim também os chamados grandes filósofos – com a exceção de Sócrates, que, ao se casar, teria vivido um irônico momento de irreflexão – são tipificados como aqueles que, por amor a supostas condições ideais de pensamento, teriam desenvolvido um verdadeiro horror ao matrimônio, bem como a tudo o que a vida conjugal traz consigo. Não por acaso, lê-se: “Qual grande filósofo foi casado? Heráclito, Platão, Descartes, Spinoza, Leibnitz, Kant, Schopenhauer não o foram; mais ainda, não podemos sequer *imaginá-los* casados. Um filósofo casado é coisa de *comédia*” (Id. *ibid.*, 7). Ora, que os filósofos não sejam, do ponto de vista nietzschiano, maridos por vocação ou amantes por destinação, eis algo que não deveria nos assustar tanto, haja vista que o próprio autor de *Para além de bem e mal*, após ter identificado metaforicamente verdade e mulher, deixa bem explícita a vexatória tentativa, da parte dos pensadores dogmáticos, de conquistar a verdade, aprisionando-a em sistemas sem portas ou janelas. Sempre muito sérios e inábeis em coisas da paixão, eles sempre terminariam por sufocá-la, ou, pior ainda, por mal compreender sua sensualidade específica. Pois a mesma visão idealista que eterniza a essência feminina também irá, fatalmente, acreditar numa verdade eterna por trás das aparências. E é agora que se acreditará, a partir de um erotismo imaginário e recalçado, que a mulher, assim como o chamado mudo das aparências, escondem algo por trás de suas aparições, seja hipostasiando um ser-causa por detrás das ações, seja imaginando um charme secreto por trás do pudor sedutor da vida feminina. Para Nietzsche, como bem dirá Éric Blondel, “a *vita femina* não dissimula nenhum encanto secreto, mas se oferece, na sucessão de seu aparecer, tal como é, quer dizer, como puro espetáculo em pleno vir-a-ser” (BLONDEL 2009, p.68).

Em verdade, a julgar pelas considerações gerais de Nietzsche sobre o amor, os casos amorosos teriam um sentido ligado, não às representações e motivações que comumente designam o ideal romântico de paixão, mas a sentimentos tonificantes decorrentes de uma potencialização efêmera da atividade da vontade de potência no animal-homem. Mais próxima de uma batalha do que de uma trégua reconciliadora, a relação agonística entre os sexos de que o filósofo nos fala não se acha livre de agressividade. Daí, a emergência de exortações tais como, por exemplo: “Houve ouvidos para a minha definição do amor? É a única digna de um filósofo. Amor – em seus meios a guerra, em seu fundo o ódio de morte dos sexos” (EH, Por que escrevo tão bons livros, 5). E, afinal, se não subsistem “coisas” ou “substâncias” no mundo, senão que apenas *quanta* dinâmicos de forças

numa relação de tensão face a outros *quanta* dinâmicos, o amor, bem como qualquer outro complexo de impulsos, também não teria nenhuma “realidade” ontológica. Seríamos, de certo modo, apaixonados por nós mesmos, no sentido de um afeto tônico promotor e catalizador de nosso próprio sentimento de potência. Daí, inclusive, segundo o filósofo alemão, o grande crime cometido pela psicologia tradicional ao falsear o amor “como entrega (e altruísmo), ao passo que se trata de uma aceitação, ou, melhor ainda, de uma entrega decorrente de uma superabundância de personalidade” (FP de 1887 9[156]). No fundo, seria o excesso de personalidade que levaria um(a) amante a se entregar, dadivosamente, àquele(a) a quem ama. Mais ou menos à maneira como Zaratustra, por superabundância de sabedoria, e não por altruísmo, ama “Aquele cuja alma é plena, de sorte que ele se esquece de si próprio.” (ZA, Prefácio, 4).

Mas, fazendo jus ao necessário complemento vivencial da reflexão nietzschiana, será que o filósofo alemão sairia incólume à sua própria crítica? Que ele desconfia da “pureza” ilibada do amor romântico, eis algo que se torna patente quando se acompanha seus textos. Adotando o ponto de vista dos naturalistas e evitando fechar os ouvidos à fisiologia, não vê nenhuma diferença específica entre aquilo que se passa no homem e no âmbito natural. Sabe que, “por baixo da pele”, o ser humano não é impecavelmente perfumado e higiênico, senão que partilha, antes do mais, do caráter visceralmente vivo de todas as funções naturais. Tanto é assim que escreve: “Se amamos uma mulher, facilmente sentimos algum ódio pela natureza, ao lembrar as repugnantes funções naturais a que toda mulher está sujeita. Preferimos evitar esse pensamento (...) decretamos sigilosamente para nós mesmos: ‘Não quero ouvir dizer que o ser humano é outra coisa que não *alma e forma!*’”(GC 59) Mas cumpre lembrar, agora usando Nietzsche contra ele mesmo, que sensualidade e castidade não se acham, de fato – e nem de direito –, necessariamente em oposição. O próprio Lutero, em *Da liberdade do cristão*, exorta que cada qual pode “encontrar a medida e o modo para mortificar o corpo, jejuando, vigiando e trabalhando o quanto considera necessário para reprimir os impulsos de seu corpo” (LUTERO 1998, p.51); e ainda surge, em registro epistolar, um curioso método “etélico-sensual” para tratar o Diabo – que bem poderia, guardadas as devidas distinções, ser incluído nos procedimentos já aludidos em *Aurora*. Assim é que, em 1530, o pai da Reforma escreve a Jérôme Weller: “Há momentos em que é preciso beber um gole a mais, e aguentar as suas disputas, e divertir-se, cometer com

rapidez qualquer pecado como repulsa e para desprezo do Diabo (...) Logo, se o Diabo te vem dizer: Não bebas! Responde-lhe imediatamente: Beberei (...) um bom trago!”<sup>23</sup>.

Com isso diante dos olhos, seria mesmo pertinente dizer que os amantes criticados por Nietzsche se sentiam mesmo agredidos, em seu romantismo idealizado, pelas funções naturais às quais as mulheres - tal como qualquer ser humano - acham-se submetidas? Monge, Lutero casa-se com Catharina de Bora – freira, inclusive. E Wagner, vale lembrar, era igualmente casado – e mais de uma vez, diga-se de passagem. É a própria Cosima, sua esposa, que evoca a afinidade entre o compositor e o pai da Reforma. “[Wagner]”, diz ela, “gostaria muito de tentar escrever novamente a comédia cujo herói seria Lutero (...) o qual, aliás, vive sempre em seus pensamentos e a quem, em algumas peças, ele se sente aparentado” (WAGNER 2005, p.79). Além disso, basta olhar de relance o texto atinente ao “Casamento de Lutero”, tal como nos restou da obra inacabada, para ver o quão distante nos encontramos do clima pastoral e monástico aludido por Nietzsche na maioria das críticas que dirige aos dramas wagnerianos. Lutero, apoiado numa janela ventilada pelo quente vento de verão e animado uma generosa caneca de cerveja, olha, ao som dos pássaros, para uma paisagem verdejante e é, então, assediado por perguntas e dúvidas em relação à Catharina. Se deitadas em no travesseiro sobre a cama, não iriam suas loiras trançam atrapalhar o trabalho do monge? Como que ecoando, ao longe, o libelo protestante de recusa do celibato, o texto de Wagner põe na boca de Lutero: “O Diabo esconde-se lá, na arrogância da batina; é esta que devo exorcizar” (Id. *ibid.*, p.304).

Mais até. Nietzsche, como se sabe, nunca se casou. E é decerto tentadora a ideia de justificar sua atitude melindrosa em relação ao casamento a partir dos reveses por ele vivido junto às mulheres. Já em abril de 1876, ao conhecer Mathilde Trampedach - pupila e amante do colega Hugo von Senger - por ocasião de um sarau lítero-musical em Gênova, o jovem filósofo dá mostras de uma ansiedade assaz temerária. Apenas dois dias depois de conhecê-la, faz-lhe a seguinte proposta: “Minha senhorita! (...). Juntai todas as forças de vosso coração, para que não vos aterrorizeis diante da pergunta que aqui vos dirijo: quereis vós tornar-vos minha esposa? Eu vos amo e,

---

<sup>23</sup> Carta a Jérôme Weller de julho de 1530. (Cf. LUTERO, M. **Martin Luther: Briefwechsel**. (Ed.) ENDERS, Ernst Ludwig ENDERS, em 19 vols. Frankfurt/Leipzig, v. 7, 1884-1932. Apud. FEBVRE, Lucien. **Martinho Lutero, um destino**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976, p.230).

para mim, é como se vós já me pertencêsseis. (...) Ninguém sabe nada acerca desta carta, bem como sobre meu pedido, exceto o Sr. von Senger, nosso colega em comum. (...) se vos for facultado dizer ‘sim’ à minha pergunta, hei de escrever imediatamente à sua Sra. Mãe, cujo endereço gostaria então de vos pedir.”<sup>24</sup> Crescente, a ânsia deságua em condutas ainda mais desajeitadas. Assim é que, em julho do mesmo ano, quando dos ensaios de *O anel do Nibelungo* nos já mencionados festivais em Bayreuth, Nietzsche vê-se ou quer-se apaixonado – uma vez mais, inutilmente - por Louise Ott (wagneriana fanática, casada com o banqueiro Alfred Ott e mãe de um menino de três anos, Marcel, o qual levava consigo aos ensaios). A ela, escreve no mês seguinte: “A escuridão se acercou de mim depois que deixastes Bayreuth. Foi como se alguém houvesse tirado a luz de mim (...) Acreditaríeis que penso em seu pequeno Marcel dez vezes ao dia?”<sup>25</sup> E, cerca de um ano depois, escreve-lhe ainda em tom profético: “Recentemente, de súbito, vi vossos olhos na escuridão. Por que ninguém nunca me olha com tais olhos? (...) Sabíeis que jamais uma voz feminina mexeu profundamente comigo, embora eu tenha escutado celebridades de todo tipo? Creio, porém, que há uma voz só *para mim* neste mundo; estou à sua procura. Onde ela estará?”<sup>26</sup> Isso sem mencionar a “vivência” Lou v. Salomé, certamente a mais desastrosa de todas. Em 1882, o pensador – igualmente em vão – pedira duas vezes a mão da jovem russa, sendo que, da primeira vez, por meio de Paul Rée, amigo dos dois. Que tal experiência exerceu um efeito incorrigivelmente nefasto, eis algo que o próprio Nietzsche se incumbe de revelar. Ele não apenas jamais irá rever Lou como também se encontrará, ao final do mesmo ano em que a conheceu, à beira de um colapso. Ao colega Overbeck, ele se exprimirá, então, nos seguintes termos: “Se não invento a alquimia de transformar esta imundície em ouro, estou perdido”<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Carta a Mathilde 11 de abril de 1876 (*Briefwechsel: krit. Gesamtausg* [KGB]. Berlim/Nova York:de Gruyter, 1979, v. 5, parte 2, p. 147).

<sup>25</sup> Carta a Louise Ott a 30 de agosto de 1876 (*Briefwechsel: krit. Gesamtausg* [KGB]. Berlim/Nova York:de Gruyter, 1979,v. 5, parte 2, p. 183).

<sup>26</sup> Carta a Louise Ott a 29 de agosto de 1877 (*Briefwechsel: krit. Gesamtausg* [KGB]. Berlim/Nova York:de Gruyter, 1979, v. 5, parte 2, p. 281)

<sup>27</sup> Carta a Franz Overbeck a 25 de dezembro de 1882 (*Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, v. 6, p. 311).

Florescente, a suspeita do filósofo alemão face aos casos amorosos chega a atingir, por vezes, as raias da radicalidade, terminando por fazer das mulheres umas verdadeiras exploradoras: “O homem é, para a mulher, um meio: o fim é sempre a criança” (ZA I, Das mulheres, velhas e jovens) Ou, quando não, seres atavicamente perversos: “A mulher é indizivelmente mais malvada que o homem, também mais sagaz; bondade na mulher é já uma forma de *degeneração*” (EH, Por que escrevo tão bons livros, 5). Que tal imagem se acha evada de preconceitos e prejuízos, ínsitos, quiçá, aos homens rejeitados, eis algo que ninguém poderia realmente denegar. Mas, para fazer, desta feita, as vezes de *advocatus diaboli*, cumpre perguntar: repudiar Nietzsche, imputando-lhe uma visão misógina, não equivaleria a se deixar arrastar por um recuado desejo de vingança, aplicando o ressentimento àquele que mais o combateu? Se voltarmos os nossos holofotes ao contexto – certamente menos explorado – das composições musicais do próprio filósofo alemão, veremos que sua apreciação acerca da vida matrimonial está longe de ser exclusivamente condenatória e que o ressentimento dificilmente poderia representar, aqui, a única palavra para tratar do assunto. Exemplar, nesse sentido, é o exercício musical intitulado *Monodie à deux* [*Monodia a dois*]. Seu ensejo foi dado por Olga Herzen, filha de criação de Malwida von Meysenbug – a qual se casara, em março de 1873, em Florença, com o historiador francês Gabriel Monod. Com o colega Erwin Rohde, Nietzsche comenta: “Nos últimos dias elaborei, pois, um presente de casamento à senhorita Olga Herzen (...) uma composição a quatro mãos, destinada ao casal (...) Surtiu um bom resultado e não há de render-me nenhuma carta tal como a de Bülow”<sup>28</sup> E, um mês depois, numa outra carta ao mesmo destinatário, diz tratar-se de “um símbolo de um bom casamento”<sup>29</sup>.

Em termos gerais, a peça acumula sentidos heteróclitos, e todos concorrendo para afastá-la da época a que pertence, marcada pela harmonia movimentada e, sobretudo, pelos sons prenhes de dissonâncias. Localizando os intervalos maiores abaixo dos menores, suas linhas exibem

<sup>28</sup> Carta a Erwin Rohde de 21 de fevereiro de 1873 (*Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, v. 4, p. 124). Citado por Curt Paul Janz em NIETZSCHE, F. **Der musikalische Nachlass**. (Org.) JANZ, C. P. Basileia, Bärenreiter, 1976, p. 338. A menção ao maestro Hans v. Bülow refere-se à devastadora crítica por ele dirigida à Manfred-Meditation, peça para piano a quatro mãos que Nietzsche elabora em abril de 1872.

<sup>29</sup> Carta a Erwin Rohde de 22 de março de 1873. (*Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, v. 4, p. 136).

uma tessitura bastante confortável para voz, apresentando contornos que, por isso, guardam semelhanças estruturais com a *canzona* barroca – forma instrumental bastante popular no início do século XVII. Mas, por privilegiar frases fluentes e estáveis, cujas inflexões são, em geral, compensadas por movimentos contrários, o estudo também revela um equilíbrio sonoro próprio à polifonia vocal do século XVI. Com a música renascentista, ele partilha ainda o uso amiúde da primeira espécie de contraponto (nota contra nota), bem como do estilo imitativo. E também do ponto de vista funcional a obra destoa dos princípios contrapontísticos do século XIX. Construída na tonalidade de lá maior, permite-se apenas dois “afastamentos”, um entre os compassos 41 e 45, onde introduz um acorde de fá sustenido com sétima menor (*vide* Figura 1), e outro entre os compassos 48 e 49, onde faz intervir um acorde de dó sustenido com sétima menor. Mas, nas duas passagens, os acordes desempenham a função de dominante secundária – no primeiro caso, como dominante de si menor (subdominante relativa) e, no segundo, como dominante de fá sustenido maior (tônica relativa) -, e, portanto, fiam-se nos parâmetros clássicos da harmonia tonal.

Assim como a visão nietzschiana acerca do amor, a composição em questão não poderia estar mais longe da moderna estética musical, romântica e “futurista” no fundamento. No entanto, resta saber se, enquanto símbolo de um “bom casamento”, *Monodia a dois* poderia fazer efetivamente frente à “pobreza de alma a dois”, posta em questão na seção “Do filho e do casamento”, presente na Primeira Parte de *Assim falava Zaratustra*. “Sois



(Figura 1)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Id. *Der musikalische Nachlass*. (Org.) JANZ, Curt Paul. Basiléia, Bärenreiter, 1976, p. 129.

jovem e desejais filho e casamento. Mas vos pergunto: sois *qualificado* para desejar um filho? (...) Ou é o animal e a necessidade que falam por meio de vosso desejo? Ou a solidão? Ou a falta de paz com vós mesmos?” (ZA I, “Do filho e do casamento”). Mas essas já são, por certo, questões para um cônjuge. Perspectiva que o nosso filósofo nunca tomou sobre si.

## Referências

BORNHEIM, G. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. In: **Cadernos Nietzsche**. São Paulo: discurso editorial, n.14, 2003, pp.11-26.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música**. Tradução Ivo Korytowski. São Paulo, Cia. das Letras, 2011.

BLONDEL, É. Nietzsche: a vida e a metáfora. In: (Org. MARTON, S.) **Nietzsche, um “francês” entre franceses**. São Paulo: discurso editorial/Barcarolla, 2009, pp.53-92.

D’IORIO, P. Nietzsche entre Tristão e Carmen. Tradução de Henry Burnett e Ernani Chaves. In: **Estudos Nietzsche**. Curitiba, v. 3, n. 2, jul./dez. 2012, p. 207-226.

DUFOUR, É. L’esthétique musicale formaliste de *Humain trop humain*. In: **Nietzsche-Studien**. Berlim/Nova York: de Gruyter, 1999, n. 28, p. 215-235.

FEBVRE, L. **Martinho Lutero, um destino**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

GÜNTHER, F. F. **Rhythmus beim frühen Nietzsche**. Berlim, Walter de Gruyter, 2008.

HEFTRICH, U. Nietzsche und die ‘Kritik der Ästhetischen Urteilskraft’. In: **Nietzsche-Studien**. Berlim/Nova York: Walter de Gruyter, n. 20, 1991.

JANZ, C. P. The Form-Content Problem in Friedrich Nietzsche’s Conception of Music, In: **Nietzsche’s new seas: explorations in philosophy, aesthetics, and politics**. (Org.) GILLESPIE, M. A. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- 
- KANT, I. **Kritik der Urteilskraft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- LEBRUN, G. et al. (Org.). **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LUTERO, M. **Da liberdade do cristão**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- LUTERO, M. **Martin Luther: Briefwechsel**. (Ed.) ENDERS, Ernst Ludwig ENDERS, em 19 vols. Frankfurt/Leipzig, 1884-1932.
- MONTINARI, M. Die Entstehungsgeschichte von Nietzsches vierter 'Unzeitgemässer Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth'. In DAHLHAUS, C e VOSS, E. (org.) **Wagnerliteratur-Wagnerforschung: Bericht über das Wagner-Symposium**. Mainz: Schott, 1983, pp. 143-145.
- NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, F. **O caso Wagner. Um problema para músicos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. **O Anticristo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, F. **Kritische Studienausgabe (KSA)**. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.
- NIETZSCHE, F. **Frühe Schriften (BAW)**. Munique: C.H. Beck Verlag, 1933-40.
- NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- 
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- NIETZSCHE, F. **Sämtliche Briefe**. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003.
- NIETZSCHE, F. **Briefwechsel: krit. Gesamtausg.** (KGB). Berlin/Nova York: de Gruyter, 1979.
- NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano II**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, F. Música e Palavra. Tradução de Oswaldo Giacoia Junior. In: **discurso**. São Paulo: alameda, n.37, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Der musikalische Nachlass**. (Org.) JANZ, C. P. Basileia: Bärenreiter, 1976.
- OVERBECK, Franz; KÖSELITZ, Heinrich.. *Briefwechsel*. In: “Supplementa Nietzscheana”. Edição organizada por Hoffmann, David; Niklaus, Peter; Salfinger, Theo. Berlin/Nova York: Walter de Gruyter, Vol. 3, 1998.
- SCHOPENHAUER, A.. **Metafísica do Belo**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
- WAGNER, R.. **Parsifal**. Stuttgart: Reclam, 2002.
- WAGNER, R.. Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken. In: **Sämtliche Werke**. (Org.) VOSS, E.; VETTER, I. Mainz: Schott Musik, vo. 31, 2005.

Recebido: 08/05/2013

*Received:* 05/08/2013

Aprovado: 17/06/2013

*Approved:* 06/17/2013