



Nietzsche entre *Tristão e Carmen*¹

Nietzsche between Tristan and Carmen

Paolo D'Iório

Doutor em Filosofia pela Escola Normal Superior de Pisa, pesquisador do ITEM – Instituto de Textos Modernos (CNRS/ENS de Paris), diretor do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) de Paris, Paris – France, e-mail: diorio@ens.fr

Resumo

“Não se trata apenas de pura maldade se, neste escrito, elogio Bizet à custa de Wagner”; assim Nietzsche abre *O caso Wagner*, seu panfleto de 1888. Com efeito, não se trata de *pura maldade*, uma vez que, por meio de Wagner, Nietzsche trata, em geral, mais da questão da decadência europeia. Mas também porque o gosto musical refinado de Nietzsche tinha reconhecido imediatamente a beleza da obra-prima de Bizet desde sua primeira audição, em 27 de novembro de 1881, no Teatro Paganini, de Gênova, quando o filósofo ficou fascinado. Alguns dias depois, ele comprou a partitura de

¹ “Nietzsche fra Tristano e Carmen”. In: Tatasciore, Carlo (éd.), *Filosofia e musica*. Torino: Bruno Mondadori, 2008, p. 117-132. Tradução de Henry Burnett e Ernani Chaves. Os tradutores agradecem a gentileza de Paolo D'Iório, que revisou cuidadosamente a tradução para o português.

Carmem e a encheu de anotações à margem, enviando-as a Veneza, ao seu amigo Peter Gast. A análise dessas *notas marginais* nos permite esclarecer certos aspectos do contraste, esboçado por Nietzsche, entre a força da definição psicológica de *Carmem* e a filosofia metafísica de *Tristão e Isolde*, de Wagner.

Palavras-chave: Bizet. Wagner. Notas marginais. Música. Sul.

Abstract

“It is not just pure malice if, in this writing, I praise Bizet at the expense of Wagner”. Thus Nietzsche opens The case of Wagner his pamphlet of 1888. In fact, it is not just pure malice, since by means of Wagner, Nietzsche deals, in general, more with the question of European decadence. But also because the refined musical taste of Nietzsche had immediately recognized the beauty of Bizet’s masterpiece since his first hearing on November 27, 1881, at the Paganini Theater in Genoa, when the philosopher became fascinated. A few days later he bought the musical score for Carmen and filled it with marginal notes, sending them to Venice, to his friend Peter Gast. The analysis of these marginal notes allows us to clarify certain aspects of the contrast, outlined by Nietzsche, between the strength of the psychological definition of Carmen and the metaphysics philosophy of Tristan and Isolde, by Wagner.

Keywords: Bizet. Wagner. Marginal notes. Music. South.

Poesia, música e metafísica em Veneza

Na noite de 9 de janeiro de 1889, no trem que fazia o caminho de Turim à Basileia, um filósofo percorreu o breve trajeto que separa a filosofia da loucura. O fiel amigo Franz Overbeck, que acompanhava Nietzsche desde além dos Alpes, foi surpreendido por um cantarolar, em meio a um conjunto de frases desconexas, de versos de uma surpreendente beleza:

Junto à ponte me achava
há pouco na noite gris.

De longe veio um canto:
gota de ouro orvalhando
sobre a superfície trêmula.
Luzes, gôndolas, música –
ébrio em direção ao crepúsculo...

Minha alma um alaúde,
por mão invisível tocada,
cantou para si, em resposta,
uma canção gondoleira,
trêmula em mil tons de alegria.
- Alguém a teria escutado?... (EH, Por que sou tão inteligente, 7).

Naquele momento, Overbeck não conhecia essa poesia, porque se tratava de um trecho do *Ecce Homo*, a autobiografia que o filósofo havia deixado entre seus papéis em Turim, pronta para publicação, e que viria à luz apenas no ano de 1906 em uma edição de luxo, censurada por Elisabeth Förster-Nietzsche nas partes mais antigermânicas e críticas ao antisemitismo. No entanto, alguns meses depois, Overbeck encontraria essa poesia em um escrito que, no último momento, Nietzsche resolvera não publicar, mas que seu editor havia lançado como tal, de modo privado e em tiragem limitada: *Nietzsche contra Wagner*. Na página 7 do seu exemplar, à margem do verso da poesia sobre Veneza, Overbeck escreveu estas palavras:

Na noite que o levei à Basileia (10-11 de janeiro de 1889), Nietzsche cantava ininterruptamente estes versos – ora cantando, ora entoando a melodia com a boca fechada – recordando na maior parte das vezes uma melodia de Peter Gast. Não sabia que ele estava citando uma poesia sua, e fiquei espantado ao ouvi-lo recitar, no estado em que se encontrava, *tais* palavras (apud GRODDECK, 1983, p. 19-23).

Em *Ecce Homo*, os versos sobre Veneza são o epílogo lírico de um parágrafo dedicado à música em que Nietzsche escreveu: “Jamais admitirei que um alemão possa *chegar* a saber o que é a música. Os chamados músicos alemães, os maiores à frente, são *estrangeiros*, eslavos, croatas, italianos, holandeses – ou judeus: de outro lado são alemães de raça forte, alemães *extintos*, como Heinrich Schütz, Bach e Haendel”. Música é para Nietzsche apenas o que nasceu para além dos Alpes:

E ao dizer além dos Alpes, quero dizer na verdade Veneza. Quando busco outra palavra para a música, encontro novamente a palavra Veneza. Não sei distinguir música de lágrimas – não sei pensar a felicidade, o *Sul*, sem um estremecimento de pavor (EH, Por que sou tão inteligente, 7).

No trem que o levava definitivamente *da outra parte* dos Alpes, ao aproximar-se da noite de sua alma, o filósofo cantava então, pela última vez, seu amor pela música do Sul. Esses versos contêm a lembrança de uma esperança pessoal que ele tinha, de fato, vivido em Veneza, quando se hospedava em uma casa que dava sobre a ponte de Rialto: “A última noite na ponte de Rialto me recordava uma música que me comoveu até às lágrimas, um *adágio* incrivelmente fora de moda, como se não tivesse havido ainda nenhum *adágio* antes” (eKGWB/BVN-1885, 608, carta a Peter Gast de 2 de julho de 1885). Mas Nietzsche se refere, sobretudo, a uma tradição literária que remonta até às páginas que Goethe e Wagner dedicaram ao canto noturno dos gondoleiros venezianos. Na *Viagem à Itália*, em 6 de outubro de 1786, Goethe anotava:

Eu havia encomendado para hoje à noite o famoso canto dos barqueiros, que cantam Tasso e Ariosto com melodias próprias. [...] Com uma voz penetrante – o povo daqui aprecia, acima de tudo, a potência da voz –, o cantor, sentado à margem de uma ilha, canal ou numa barca, faz ressoar sua canção o mais que pode. E ela se propaga pela calma superfície da água. Ao longe, ouve-a um outro, que conhece a melodia, entende as palavras e responde com o verso seguinte, ao que, então, replica o primeiro, de modo que um é sempre o eco do outro. O canto prolonga-se por noites inteiras, entretendo-os sem cansá-los. Assim, quanto mais distantes estiverem os cantores um do outro, tanto mais encantadora poderá tornar-se a canção. E, se o ouvinte encontra-se postado entre ambos, estará no lugar certo (GOETHE, 1999, p. 99-100).

Goethe vê esse fenômeno como um naturalista: contrata os gondoleiros e pede que recriem a atmosfera do canto noturno para poder estudá-la com precisão. Mas então é tomado pela emoção e descobre esta estranha correspondência que o canto estabelece na noite, na superfície da água, entre os barcos e a costa, entre marido e mulher, entre o amante e a amada:

Somente então revelou-se para mim o sentido do canto. Ao longe, a voz soa bastante singular, como um lamento em que

não há pesar; o que se ouve é algo inacreditável, capaz de nos comover até às lágrimas. Atribuí-o a meu estado de espírito, mas meu velho criado disse: “È *singolare come quel canto intenerisce, e molto più quando è più ben cantato*”. Era seu desejo que eu ouvisse cantar as mulheres de Lido, sobretudo as de Malamocco e Pellestrina; também elas cantavam Tasso com as mesmas melodias, ou melodias semelhantes. E, prosseguindo, contou-me: “Quando seus maridos vão pescar no mar, elas têm o costume de sentar-se na praia e, com voz penetrante, fazer soar seu canto ao entardecer, até que, também ao longe, ouvem a voz de seus homens e, assim, conversam com eles”. [...] Trata-se do canto que um solitário dirige ao longe e à imensidão, na esperança de que um outro o ouça e responda (GOETHE, 1999, p. 99-101).

Em Wagner, essa correspondência de canções amorosas torna-se metafísica ao unir o musicista-poeta à essência do mundo. No texto dedicado ao centenário do nascimento de Beethoven, seguindo e variando livremente a metafísica da música que Arthur Schopenhauer havia exposto em *O mundo como vontade e representação*², Richard Wagner sugeriu a existência de uma parte da consciência que, ao invés de ser dirigida ao mundo exterior, volta-se para o mundo interior e permite atingir sua verdadeira essência:

[...] ao lado do mundo que se apresenta como visível, na vigília ou no sonho, existe para nossa consciência um segundo mundo, perceptível somente pelo ouvido, que se manifesta através do som; muito particularmente um *mundo do som* ao lado de um *mundo da luz* (WAGNER, 2010, p. 19).

A tarefa do músico inspirado, que ouviu com horror o grito original, a dilaceração profunda da qual se compõe a essência do mundo, é aquela de transmitir aos outros homens essa revelação, sonora traduzindo-a em melodia e imagem onírica representadas em cena. Aquilo que a sua consciência viu, diz Wagner (2010, p. 26):

² Sobre a utilização da filosofia de Schopenhauer e sobre as diversas “contaminações” que Wagner vai suportar na intenção de levar a cabo seu sonho de uma comunicação imediata, sugerimos a leitura de BARBERA, S. *La comunicazione perfetta. Wagner tra Feuerbach e Schopenhauer. Jacques e i suoi quaderni*, n. 4, 1984, sobretudo p. 72 ss. Cf. também BARBERA, S.; CAMPIONI, G. *Il génio tirano. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento*: Wagner, Nietzsche, Renan. Milano: Angeli, 1983, p. 65 ss. (deuxième édition Pisa, ETS, 2010).

não pode ser comunicado por nenhuma linguagem; assim como o sonho do mais profundo sono só pode passar à consciência desperta depois de ter sido traduzido na linguagem de um segundo sonho – que precede imediatamente o despertar e que chamaremos de sonho alegórico –, também a vontade produz, para a imagem imediata de sua contemplação de si, um segundo órgão de comunicação que, se de um lado está voltado para a contemplação interior, de outro se relaciona com o mundo exterior, que no estado desperto se torna de novo evidente, por meio da expressão sedutora e imediata do som. Ela chama e se reconhece, de novo, no eco do seu chamado – assim, o chamado e seu eco tornam-se, enfim, um consolador e deslumbrante jogo consigo mesma.

Na exposição teórica desse processo, que é, ao mesmo tempo, fisiológico, metafísico e artístico, Wagner insere a lembrança do canto dos gondoleiros venezianos como uma imagem alegórica que torna imediatamente compreensível a sua explicação sobre a essência da música e do mundo:

Uma vez, em uma noite de insônia, fui à varanda de minha janela que dava para o grande canal de Veneza. Como em um sonho profundo, a cidade fantástica das lagunas se estendia envolta em sombras diante de mim. De repente, do silêncio mais completo elevou-se potente e rude o lamento de um gondoleiro que acabara de despertar em sua embarcação. Em breves intervalos, ao longo da noite, ele repetiu o seu lamento, até que, do mais distante, um grito semelhante respondeu através do canal, no escuro: reconheci a antiga e melancólica frase melodia que, em seu tempo, deu expressão musical aos conhecidos versos de Tasso, mas que em si é tão antiga quanto os canais de Veneza e sua população. Depois de pausas solenes, o diálogo sonoro foi enfim se intensificando e pareceu fundir-se em um som único, até que, tanto de perto quanto de longe, o som foi se extinguindo suavemente como no sono. O que poderia me dizer uma Veneza diurna, iluminada pelo sol, atravessada por coloridos diversos, que aquele sonho musical noturno não pudesse trazer à minha consciência de um modo imediato e infinitamente mais profundo? (GOETHE, 2010, p. 26-27).

Se retornarmos agora ao poema de Nietzsche, percebemos que o filósofo não se limita a responder poeticamente para os artistas que filosofam; ele insere no último verso da sua poesia uma ponta de ironia e de paródia. Como muito bem notou Wolfram Groddeck (1983 apud eKGBW/

NW-Intermezzo), aquele verso final (“Alguém a teria escutado?”) é uma cerra-da ironia que se funde a um sorriso, quase uma piada, na tensão romântica do diálogo do poeta com sua alma, entre lágrimas, música, gota de ouro e gôndola no ar sombrio da noite veneziana. Ironia e paródia, conceitos fundamentais para compreender Nietzsche, sobretudo o Nietzsche poeta, que tem Heinrich Heine como modelo confesso (no *Ecce Homo*, algumas páginas antes da poesia sobre Veneza, Nietzsche havia feito um elogio ao poeta mais antigermânico e mais zombeteiro). Ironia sobre a “noite gris”, expressão solene com a qual o poeta alemão designava a noite a partir da tradução alemã de Milton, que por sua vez havia traduzido o “ar sombrio” de Dante³; ironia sobre o canto do gondoleiro de ilustre e secular tradição, de Tasso a Goethe; e ironia sobre os ecos metafísicos da teoria do sonho de Schopenhauer e Wagner. Certo: ironia e verdade, se quisermos parafrasear Goethe, porque não resta dúvida de que Nietzsche também era sensível ao fascínio romântico de Veneza; mas, sensível como pode ser um filósofo que superara intelectual e sentimentalmente esses estados de ânimo e os filosofemas românticos que conhecera sobretudo na juventude. E a frase irônica “Alguém a teria escutado?” esconde a melancolia da solidão, a consciência que nem uma alma gêmea nem a essência metafísica do mundo responderiam ao canto de sua alma.

O filósofo cético e desencantado, que dissecou a natureza retirando dela a essência metafísica e historicizando os movimentos próprios do sentimento, ficou sozinho. Restou-lhe apenas o consolo da ironia e a musa da poesia. Com a ajuda de sua musa irônica, à Veneza romântica e noturna, plena de segredos, que corresponde ao coração metafísico do mundo e ao canto dos gondoleiros, que revelam, velando de forma artística, o grito primordial, Nietzsche opõe uma Veneza solar. A Veneza que cantara em 1886, acrescentando à segunda edição de *A Gaia Ciência* um punhado de poemas intitulados “Canções do Príncipe Livre-pássaro”. Esses cantos do príncipe livre-pássaro, do príncipe “*uccel di bosco*”⁴, traziam uma outra poesia dedicada à Veneza, chamada “*Mein Glück!*”, Minha felicidade! (GC, Canções do príncipe Vogelfrei):

As pombas de San Marco vejo novamente
Quieta se acha a praça, a manhã nela repousa.

³ Cf. VIÉTOR (1938, p. 284-298) e GILMAN (1972, p. 247-260).

⁴ “Fora da lei” (Nota dos Tradutores).

No suave frescor envio ociosamente canções,
Bandos de pombas, para o céu azul –
E as chamo de volta,
Para mais uma rima prender-lhes às penas
– Minha felicidade! Minha sorte!
[...]
Afasta-te música! Deixa que escureçam as sombras
Até se tornarem noite bruna e morna!
Para os tons é ainda cedo, os dourados
Ornamentos ainda não brilham em róseo esplendor,
Muito dia ainda resta,
Muito tempo para poetar, vaguear, sussurrar para si
– Minha felicidade! Minha sorte!

O céu sobre Veneza é como um “sino de inocência” que recobre uma praça em cujo mármore exprime-se a força, a pomba da paz, o estilo oriental de amor pela aventura e pelo Sul. À visão da noite na qual o indivíduo excepcional compartilha segredos com o divino escondido nas sombras, que trama um desenho desconhecido aos comuns dos mortais, se opõe a imagem da praça pública iluminada pelo sol do conhecimento no qual repousa o céu da inocência. Nessa praça inundada de luz e imagens da inocência da busca, o poeta-filósofo ocioso compõe versos inúteis, ligeiros, multicoloridos, que sobem ao céu sobre as asas de uma pomba. E não há espaço para a música, não há necessidade de música: a “noite escura” – retorna o clichê barroco e romântico – não pousou ainda sobre Veneza.

Cidade metafísica impregnada de ecos românticos e literários, de Goethe e de Wagner, da música de Tristão e do canto dos gondoleiros, cidade da luz e do Oriente: eis a Veneza de Nietzsche. Por que *Carmen* não habita Veneza? No imaginário de Nietzsche, Carmen vive mais ao Sul, e é ligada à cidade na qual Nietzsche a descobre: Gênova, soberba, antiga adversária da orientalização, Sereníssima Gênova, pátria de Colombo e da paixão pelo conhecimento.

Uma boêmia na cidade de Colombo

Em 27 de novembro de 1881, no teatro Paganini, em Gênova, Nietzsche assistiu pela primeira vez a *Carmen*. No dia seguinte, ele escreveu uma carta a seu amigo músico, Peter Gast:

Urra! Amigo! Novamente conheci uma coisa boa, uma ópera de François *Bizet* (quem é ele?): *Carmén*. Ouvi-a como a uma novela de Merimée, brilhante, forte, aqui e ali emocionante. Um verdadeiro talento francês da *ópera cômica*, em nenhum momento desorientado por Wagner, ao contrário, um verdadeiro discípulo de Hector Berlioz. *Algo assim*, eu não considerava possível! Parece-me que os franceses estão num caminho bem melhor em termos de música dramática; e deram um passo adiante dos alemães em um aspecto fundamental: a paixão não é, para eles, algo a ser buscado além (como, por exemplo, em todas as paixões na obra de Wagner) (eKGWB/BVN-1881, 172).

A essa entusiasmada carta, Peter Gast respondeu de modo lacônico: “Bizet morreu jovem, há seis anos. Ele era aluno de Halévy. *Carmen* foi exibida por dois meses em Viena com a Lucca; e aqui em Veneza ela também passou muitas vezes, mas eu nunca tive ocasião de escutá-la”. Nietzsche insiste. Retorna ao Paganini em 5 de dezembro e escreve novamente ao seu amigo músico: “Não ria velho amigo, meu ‘gosto’ não se enganaria tão facilmente e de modo quase radical” (eKGWB/BVN-1881, 174). O amigo Gast, que certamente sorriu com esse entusiasmo, respondeu de modo cético, no dia 9 de dezembro: “Percebo com grande interesse sua apreciação de Bizet e me comprometo a logo assistir *Carmen* na próxima oportunidade”. Nietzsche persevera, e em 8 de dezembro, logo após o recebimento da carta de Gast, envia novamente uma carta à Veneza: “ocorreu-me à mente que há de fato uma novela de Merimée intitulada ‘Carmen’” e acrescenta que a obra-prima de Bizet “é a melhor ópera que existe; e tanto quanto vivamos ela vai figurar em todos os repertórios da Europa” (eKGWB/BVN-1881, 177). Dessa vez seu interlocutor nem responderia mais. Então, Nietzsche compra uma partitura da ópera para canto e piano (nem sabemos se dispunha de um piano nesse período), anota observações à margem e a envia ao seu amigo compositor em 5 de janeiro:

Aqui está Carmen, meu amigo [...]! Eu me permiti inserir algumas notas na margem – confiando em sua humanidade e musicalidade. *In summa*, dou-lhe uma ótima chance de rir às minhas custas. *Carmen*, de fato, foi verdadeiramente parte da riqueza inesperada deste inverno e, graças a esta ópera, Gênova se tornou ainda mais cara para mim (eKGWB/BVN-1881, 172).

Gast começa a se dar conta de que se tratava de algo verdadeiramente importante e começa a ler e tocar *Carmen* quase todos os dias, e com

crescente veneração. Em 7 de janeiro responde ao seu amigo, dizendo que, de fato, tinha descoberto uma obra-prima:

A partitura para canto e piano, como todas as partituras italianas é realmente deselegante para quem resguarda as cores musicais, mas confie em mim: posso imaginar muito do que não está escrito. Por exemplo, o coro das ciganas deve ser realmente mágico, com a linha ondulante de violinos e o jogo das duas sopranos. É música de Nausícaa, das ilhas do Oriente e do Ocidente, ou, como quer que se chame a sua feliz harmonização: a brisa dos jardins de Epicuro! [...] O maior prazer tive na leitura de suas interessantes anotações sobre a música, graças às quais sou levado a admitir que você é muito mais musical do que eu, que sou músico!

O amor

O *Goethe- und Schiller-Archiv* de Weimar conserva ainda hoje o exemplar da partitura de *Carmen* anotada por Nietzsche, na qual podemos observar, por exemplo, o fragmento ao qual se refere Gast, com as anotações feitas à margem por Nietzsche: “Este coro é como a brisa que sopra do jardim de Epicuro. Reflita sobre o que foi aqui idealizado”⁵. Aquilo que foi idealizado no coro das ciganas – que seguem com os olhos a fumaça que sobe para o céu e cantam: “*Le doux parler des amants/ C'est fumée;/ Leurs transports et leurs serments/ C'est fumée*”⁶ – é a natureza transitória do amor. Cantar e idealizar o aspecto transitório da paixão amorosa constituía um bom prelúdio para uma filosofia do futuro como a de Nietzsche e uma antítese profunda à filosofia do *Tristão* (e d’*O Nascimento da Tragédia*), onde a união eterna de dois amantes tinha um valor metafísico como primeiro passo para a reconciliação do indivíduo transitório para o ser imutável.

Continuando a falar de amor, percebemos que Nietzsche havia advertido imediatamente para o caráter espúrio da personagem de Micaela, genialmente inserida pelo libretista para fazer ressaltar ainda mais a personagem de Carmen. No primeiro ato, à margem do dueto entre Don José e Micaela, Nietzsche escreve: “O dueto é de um nível inferior para o meu gosto – muito sentimental, muito tannheuseriano. Além disso, a cultura da ‘mamma’ é francesa.

⁵ “Dies Chorlied wie ein Hauch aus den Gärten Epikurs. Erwägen Sie, was hier Idealisiert ist!” (partitura, p. 36).

⁶ “O doce falar dos amantes/ virou fumaça/ Seus arrebatamentos e suas juras/ virou fumaça” (Nota dos Tradutores).

– Nós sentimos de maneira diversa”⁷. Mas, ainda assim, apreciava a invenção melódica de Bizet, principalmente em confronto com a ária wagneriana: quando Micaela canta “*Et tu lui dirás que sa mère/ Songe nuit et jour à l’absent...*”⁸, Nietzsche comenta irônico: “Harpa. – Isto é o que Wolfram v. Eschenbach gostaria de ter cantado em louvor do amor – mas não encontrou uma maneira de fazê-lo e precisou se contentar em exprimir seu desejo por *esta canção*”⁹. Nietzsche não sabia que Richard Wagner, que escutara Carmen em 1875 em Viena, admirava muito esse dueto e o considerava um indicio do renascimento da música francesa. Para Nietzsche, o dueto era belo, mas muito sentimental; para Wagner, era belo porque era sentimental.

O epigrama

Mas voltemos à Carmen. Ao final da *Ouverture*, Bizet inseriu um *andante moderato* que apresenta aquilo que ficou conhecido como tema da morte, do destino de Carmen, da liberdade da cigana etc., que será sempre retomado como a essência mais profunda de Carmen: o amor, a liberdade, o fatalismo, a morte. É um dos poucos *Leitmotiv* de *Carmen* e é sempre atribuído à orquestra. “Um epigrama sobre a paixão, o que de melhor se escreveu sobre esse tema desde Stendhal sobre o amor”. Isso é o que Nietzsche escreve na margem esquerda, enquanto na direita anota: “aqui a redução para piano é muito insuficiente”¹⁰. É certo que o piano não poderia mais

⁷ “Das Duett ist einen Grad unter meinem Geschmack – zu sentimental, zu tannhäuserhaft. Übrigens ist die Cultur de ‘Mutter’ französisch. – Das empfinden wir anders” (partitura, p. 61).

⁸ “E tu lhe dirás que sua mãe/sonha noite e dia na ausência...” (Nota dos Tradutores).

⁹ “Harfe. Das war es, was Wolfram v. Eschenbach zum Lobe der Liebe singen wollte – aber er fand die Weise nicht und begnügte sich, sein Verlangen darnach auszudrücken” (partitura, p. 64); note-se que *Weise* significa tanto “maneira” quando “ária”, “motivo musical”, e nesse contexto, naturalmente, Nietzsche se refere *ad entrambi* [para tanto] ao significado do termo. Nietzsche se refere em particular ao Tannhäuser de Richard Wagner, segundo ato, quarta cena, na qual Wolfram v. Eschenbach é o primeiro a cantar uma canção de amor, seguida por Tannhäuser (Nota do Autor). Lembremos que Wolfram v. Eschenbach é o poeta alemão medieval, famoso por ter escrito o *Parzival*, certamente homenageado por Wagner (Nota dos Tradutores).

¹⁰ “Ein Epigram auf die Leidenschaft, das Beste, was seit Stendhal sur l’amour geschrieben worden ist”, “Hier is der Clavierauszug rebr ungenügend”, p. 4.

restituir a força do trêmulo dos violinos e das violas, e o tema confiado aos violoncelos, trompas, fagotes e clarinetas com o *pizzicato* dos contrabaixos.

Um epigrama sobre a paixão. Passada a fase metafísica d'*O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche prefere pedir às artes não mais a revelação de uma dimensão metafísica, mas a força e a precisão da definição psicológica, quer dizer, a capacidade de saber definir com duas notas, os elementos complexos como os da paixão; o amor, a mais complexa das paixões. “Este livro é uma descrição detalhada e minuciosa de todos os sentimentos que formam a paixão que se chama *amor*”. Aqui ecoa o argumento do livro de Stendhal, *Do amor*, ao qual Nietzsche se refere nas notas marginais à *Carmen* e que continuamos a ler: “Faço todos os esforços possíveis para ser *seco*. Quero impor silêncio a meu coração, que acredita ter muito a dizer. Tremo ao pensar que não escrevi apenas um suspiro, quando imaginei ter demarcado uma verdade”¹¹. Stendhal, o “último grande psicólogo”, é um dos autores prediletos de Nietzsche e que ele coloca ao lado de Bizet para opor-se à hipocrisia moral alemã. No capítulo do *Ecce Homo* em que Nietzsche fala do seu *pamphlet* sobre música, *O caso Wagner*, o filósofo faz o elogio da ligeireza e da profundidade psicológica de Stendhal contra a falsa profundidade dos alemães:

Produziram os alemães um livro sequer que tivesse profundidade? Mesmo a noção do que seja profundo em um livro lhes escapa. [...] e se ocasionalmente elogio Stendhal como profundo psicológico, ocorreu-me encontrar catedráticos alemães que me fizeram soletrar seu nome [...] (EH, O caso Wagner, 3).

O Caso Wagner é, de fato, um ataque contra Wagner, e ainda mais um ataque contra “a nação alemã cada vez mais indolente e pobre em instintos e nas coisas do espírito” (EH, O caso Wagner, 3). Nietzsche contesta o projeto cultural que Wagner intencionava realizar através do seu teatro musical. Contesta principalmente o fato de que, envelhecendo, Wagner se germanizava e cristianizava – logo ele que pertencia, segundo Nietzsche, ao cosmopolitismo do espírito. Tudo remete ao primeiro festival de Bayreuth em 1876: “*Que havia acontecido?* – Haviam traduzido Wagner para o alemão! O wagneriano havia se assenhoreado de Wagner! – A arte alemã! O mestre alemão! A cerveja alemã!...” (HH 1). Por essa razão Nietzsche abandonou o

¹¹ STENDHAL. *De l'Amour*. Paris: Gallimard, 1980, nota ao capítulo III, capítulo IX.

maestro e iniciou um “autotratamento” antirromântico. Mas a lembrança da intimidade com Wagner e a magia da sua música restariam sempre na sua memória e quando, em Monte Carlo, Nietzsche escutou pela primeira vez a *ouverture* do *Parsifal*, escreveu ao amigo Peter Gast:

Deixando de lado todas as questões (para o que deve ou pode servir essa música?), mas enfrentando a questão de um ponto de vista puramente estético: Wagner compôs alguma coisa de *mais belo*? A mais alta consciência e precisão psicológica em relação àquilo que deve ser dito, expresso, *comunicado*, a forma mais breve e direta para esta tarefa, todas as nuances de sentimento desenvolvidas até o epigrama (eKGWB/BVN-1887,793, carta de janeiro de 1887).

Aqui novamente o epigrama: o epigrama da paixão amorosa e da força da definição psicológica. Na realidade, o que Nietzsche prezava tanto em Bizet quanto em Wagner não é outra coisa senão *o próprio estilo filosófico*. Malgrado aquilo que possam pensar os intérpretes, a característica principal desse estilo filosófico e a sua capacidade de definição. O que é o aforismo? Não se deve pensar que Nietzsche escrevia aforismos porque não era capaz de escrever tratados filosóficos sistemáticos: seria o mesmo que dizer que Baudelaire escreveu poesia porque era incapaz de escrever romances. Esqueçamos essa confusão e principalmente não confundamos os fragmentos póstumos – isto é, os apontamentos encontrados nos seus cadernos – com os aforismos publicados por Nietzsche. A escolha de um tipo determinado de escrita deriva do conteúdo que se pretende exprimir e, no caso de um filósofo, do tipo de ontologia. Se o mundo é um cosmos, um todo ordenado e regulado por um princípio único, o filósofo que quiser descrevê-lo e, por assim dizer, reproduzi-lo num livro, poderá e deverá utilizar da forma sistemática, por exemplo, Espinoza, Hegel, Schopenhauer. Mas se o mundo é um caos, privado de lógica e regularidade, completamente desprovido de um princípio unitário, e se o filósofo não tem a intenção de encontrar a palavra mágica que o defina em essência e devir, como poderíamos comunicar o pouco que restou para compreendê-lo? Nietzsche utiliza o aforismo. Um bom aforismo é capaz de transmitir um conhecimento do modo mais claro e eficaz, sem pretender ao mesmo tempo revelar o mistério mais íntimo da existência.

No aforismo 39 de *Para além de bem e mal*, Nietzsche caracteriza o estilo do filósofo com esta fala de Stendhal: “*Pour être bon philosophe, il faut être sec, clair, sans illusion. Un banquier qui a fait fortune a une partie du caractère requis pour faire des découvertes en philosophie, c’est-à-dire voir clair dans ce qui est*”

(BM 39)¹². Essa definição, aponta Nietzsche, é o exato oposto ao gosto alemão, que de um lado tem a tendência a sistematizar, e do outro a ver a realidade através da lente da moral, isto é, a falsificá-la. Vejamos agora alguns exemplos da música do Sul que, a partir da psicologia de Stendhal, descreve a realidade como ela é, sem falsificá-la com a “moralina”.

Sul e imoralismo

Começemos com a anotação marginal posta por Nietzsche no início da Segadilha, próximo ao fim do primeiro ato: “Segadilha – que admiro muito! Também como texto (pertence a minha beatitude à maneira de Gil Blas)”. O primeiro nome que ressoara conectado ao epigrama e à exatidão na definição das paixões foi o de Stendhal. O segundo é o de Gil Blas, que evoca o sul e o imoralismo¹³. Antes de ouvir *Carmen*, em 1880, Nietzsche havia escrito em uma de suas cadernetas: “Não paro mais de ler Gil Blas. Ele me faz respirar, porque não é sentimental nem retórico como Shakespeare” (FP 1880 7 [81]). No ano seguinte, encontra em *Carmen* a representação musical desse mundo que ele ama e do qual não se separa mais. E encontramos em um de seus cadernos, as seguintes palavras:

Por que quase em intervalos regulares, me acomete um desejo de ler Gil Blas e, novamente, as novelas de Merimée? Não me encantou *Carmen* mais do que qualquer outra ópera, na qual ressoa em mim este mundo (o qual eu, no fundo, deixei por apenas seis meses)? (FP de 1881 15 [67]).

Não esqueçamos que após ter passado quase um ano em Sorrento, entre 1876 e 1877, a partir de 1880, Nietzsche abandona a Alemanha e se instala no sul (entre Gênova e Nice, com duas viagens a Veneza, a Roma e, por fim, a Messina, e duas temporadas de verão na Engadina). Mas, ainda há outro trecho dessa música que caracteriza o sul, a canção das ciganas

¹² “Para ser um bom filósofo, é preciso ser seco, claro, sem ilusão. Um banqueiro que fez fortuna tem parte do caráter necessário para fazer descobertas em filosofia, ou seja, para ver claro naquilo que é” (BM 39).

¹³ Gil Blas van Santillano é a personagem do romance picaresco escrito por Alain-René Lesage (Nota dos Tradutores).

na taverna de Lillas Pastia, no início do segundo ato: “Extremamente meridional. Todo o nosso mundo bem amado de Gil Blas”¹⁴. Ainda em 1888, encontramos, em uma caderneta de Nietzsche, expressões como esta: “O Gil Blas, um país agradável, no qual nenhum alemão se encontra; Prosper Merimée, mais agradável ainda, - não topamos em nenhum lugar dele com nenhuma virtude” (FP de 1888 25[3]). Um imoralismo alegre, um mundo povoado de ciganas e contrabandistas, que não têm remorsos, que são livres e felizes. Como na inebriante página final do segundo ato que, de acordo com Nietzsche, é uma “obra prima”. Exatamente no momento em que os contrabandistas cantam todos juntos a palavra liberdade, encontramos na partitura outro comentário de Nietzsche: “Soa magnificamente! Não existe algo tão perfeito assim nos bandoleiros de Schiller na floresta”¹⁵.

Desse modo, um dos ápices da transgressão do moralismo alemão não é nem mesmo comparável, segundo Nietzsche, à sensibilidade meridional, a qual, a partir de Lesage e passando por Merimée, chega, enfim, a esta página de Bizet. Um outro trecho de *Carmen* exprime, segundo Nietzsche, a vida alegre dessas pessoas. Se trata do trecho *concertato* dos contrabandistas, que estão preparando um golpe, em cuja primeira página Nietzsche escreve, como se fosse uma parábola de Zaratustra: “Da ‘felicidade dos maus’. Soa maravilhosamente bem” e algumas páginas depois, quando as vozes contrastam uma com a outra no contraponto: “Estes maus são demasiado *felizes!*”¹⁶.

Coragem e fatalismo

Essa vida meridional, livre e feliz, acompanhada de coragem e fatalismo, do qual o toureiro Escamilho representa a expressão pública, autorizada pela lei e até mesmo frívola. A figura de Escamilho “não poderia ser representada de maneira mais característica!”, como Nietzsche escreve no início da ária, na qual Escamilho se apresenta pela primeira vez ao público; e em algumas passagens dessa ária, Nietzsche parece sentir, nesse

¹⁴ “Höchst südländisch. Unsere ganze geliebte Gil Blas” (partitura, p. 114).

¹⁵ “Klingt prachtvoll. So wohl wir einem nicht bei Schillers Räubern im Walde!” (partitura, p. 229).

¹⁶ “Vom ‘Glück des Bösen’. Klingt herrlich!” (partitura, p. 273); “Diese Bösen werden gar zu glücklich!”, (partitura, p. 285).

ponto, o touro mugir¹⁷. O célebre refrão dessa canção, em fá maior, recebe uma glosa que exprime bem o estado de ânimo do Nietzsche “genovês” daquela época: “Frequentemente, eu os ouvia, durante a noite, cantarem nas ruas; os genoveses o têm no sangue. Eu também”¹⁸.

Todavia, quando se fala em coragem e fatalismo, a figura central da ópera é, evidentemente, Carmen, que havia tido coragem de viver e de morrer segundo a sua moral *boêmia*: livre diante de todos os homens, fatalista diante do destino. E o destino se anuncia numa célebre passagem, colocada na metade da ópera: a ária das cartas de baralho. “Música fatalista de G. Bizet”¹⁹, é o comentário lapidar de Nietzsche. Ainda em 1888, no início de *O Caso Wagner*, o adjetivo “fatalista” retorna nas páginas dedicadas a Bizet: “Esta música é má, refinada, fatalista. [...] O amor como *fatum*, como *fatalidade*, cínico, inocente, cruel – e por isso mesmo *natureza*”²⁰.

Quando no primeiro ato Carmen aparecia pela primeira vez sobre a cena cantando a ária do amor como *pássaro rebelde e filho da Boemia*, o seu erotismo e seu poder de sedução se apresentavam como a irresistível força da natureza. E nesse ponto, Nietzsche escreveu o seguinte na partitura: “Eros como os antigos o sentiam: sedutor, brincalhão, malvado, demoníaco, irresistível. Para cantar este trecho é preciso uma verdadeira bruxa. Não conheço nada semelhante a esta ária (para cantar em italiano, *não* em alemão!)”²⁰. Mas, pela primeira vez, nesta cena das cartas se percebe que há algo mais forte que o erotismo, que a plenitude de vida e que a sede de liberdade de nossa *boêmia*: o presságio da morte expresso nas cartas. Carmen, entretanto, resiste. Desafia o destino como havia desafiado os homens, embora saiba que não poderá fugir dele. Vai a Sevilha, à corrida de touros, segue seu novo amante, provoca o seu destino: “Haviam me dito que deveria temer por minha vida/ Mas, sou corajosa e não quis fugir”, responde a Dom José; “Eu fico, eu o espero... e quero falar com ele”, havia respondido a Francisquita, que a vigiava. É como se quisesse falar com o destino,

¹⁷ “*Könnte nicht charakteristischer gegeben wurde?*” (partitura, p.132); “*als ob der Stier brüllt*” (partitura, p. 134).

¹⁸ “*habe ich oft nachts auf den Strassen singen hören; ist den Genuesen ins Blut gegangen. Mir auch!*” (partitura, p. 135).

¹⁹ “*Fatalistische Musik des G. Bizet*” (partitura, p. 265).

²⁰ “*Eros, wie die Alten ihn empfanden – verführisch spielend boshaft dämonisch unbezwinglich. Zum Vortrag gehört eine wahre Hexe. – Ich Weiss diesem Liede nichts Ähnliches – (Italianisch zu singen, nicht deutsch!)*” (partitura, p. 45).

como Dom Giovanni, que convida para o jantar a estátua do comendador²¹. Carmen sabe muito bem que não poderá pactuar com o amor, a paixão, a morte. É dessa mistura de coragem, paixão e morte que Nietzsche sente ressoar no prelúdio do último ato e que o leva a escrever essa frase, quase imposta pelo ritmo requerido pela partitura: “Ah, como bate o coração/ Como tranquiliza ante alguns pensamentos! –/ No teatro, aqui, se pede a repetição deste trecho duas ou três vezes cada noite./ Está no *sangue* dos genoveses/ magnificamente orquestrado/ orquestra de instrumentos de corda/ (*A febre* da paixão pronta para a morte)”²².

Em vão, Dom José busca salvá-la, subtrai-la ao seu destino. Em vão, pede que ela não permita que ele a mate: “Carmen, há tempo ainda, /Ó minha Carmen, deixe-me/ Te salvar, eu, que te adoro/E me salvar contigo” e a música com que Bizet exprime o “deixe-me te salvar” de Dom José contém, segundo Nietzsche, “um autêntico acento da maior melancolia”²³. Todo o dueto final é, para o filósofo, uma “*obra-prima dramática* – para estudar! Considerando o crescendo, os contrastes, a lógica etc.”²⁴. Mas, já antes, na canção da flor, que Nietzsche havia considerado “terna e idealista e não sentimental”²⁵, tratava-se de uma passagem em que a tragédia se anunciava. Quando Dom José conclui sua declaração de amor com um “Carmen, eu te amo”, mantendo longo aquele dó que deveria ser a sensibilidade do tom ré bemol maior e que se imaginava harmonizado com uma sétima dominante, sobretudo depois da quarta e sexta dominantes que lhe precedera, Bizet confia a todos os instrumentos (flauta, oboé, oboé inglês e clarineta) uma harmonia completamente diversa e estranha (com os acordes do lá menor, do maior e do fá maior), como se nada fos-

²¹ Referência à passagem da ópera *Dom Giovanni*, de Mozart. Trata-se da cena final, quando a estátua do Comendador – o pai de Dona Ana, na casa de quem ele se introduzira para uma aventura galante e que havia sido morto por ele num duelo – é recebida para jantar, na casa de Dom Giovanni (Nota dos Tradutores).

²² “*Ach wie das Herz klopf! / Was giebt Rube vor dem einzigen Gedanken! – / Im Theater hier zweidreimal an jdem Abend verlangt. / Ist Genuesen Blut darin. / herrlich instrumentiert/ Streichorchester/ (Das Fieber des todbereiten Leidenschaft)*” (partitura, p. 321).

²³ “*ein ächter Accent höchster Schwermut*” (partitura, p. 359).

²⁴ “*Letztes Scene ein dramatisches Meisterstück – zu studieren! Auf Steigerungen, Contraste, Logik, usw.*” (partitura, p. 356).

²⁵ “*Zart und idealistisch und nicht sentimental*” (partitura, p. 196).

se, a resolução sobre a tônica com o auge orquestral, retomando o tema principal. Por um segundo, e como se o chão ficasse, improvisadamente, esmagado, como se Dom José, por milagre, tivesse saltado por um abismo sem cair. Comentário de Nietzsche ao lado deste trecho (sublinhado com três cruzinhas, para assinalar os três acordes estranhos): “Esta declaração de amor é bela e horrível”²⁶.

Olhando atentamente a última cena, não vemos a possibilidade de analisar o significado da união entre Eros e Tãtatos no *Tristão*, no interior do *koiné*²⁷ romântico e panteísta, típico da cultura alemã da primeira metade do século XIX; Wagner reassume, teoriza e transforma esse mito romântico em música, apoiando-se, sobretudo, em Feuerbach e Schopenhauer, para exprimir uma tensão extrema, dirigindo-se a uma abolição da individualidade egoísta e para o reconhecimento da essência do mundo²⁸. Mas é claro que a morte de Carmen pelas mãos de Dom José é antípoda com respeito a esse mito romântico e representa, no palco, o caso psicológico de uma afirmação extrema da individualidade. Por fugir à vontade comum e por não obedecer a nenhuma outra lei que não a sua própria, Carmen vai ao encontro da morte: para afirmar a própria individualidade, paradoxalmente, sacrificando-a. Quanto a Dom José, de maneira paradoxal, mas psicologicamente diferente, permanece apenas como uma maneira de manifestar a posse completa de Carmen: matá-la. “Fui eu quem a matou.../ Oh Carmen, minha Carmen adorada”. Carmen traz ao palco dois casos psicológicos extremos, que nos fazem reconhecer a natureza egoísta e conflitante da paixão amorosa. E para Nietzsche, essa é a única concepção de amor digna de um filósofo (EH, O Caso Wagner, 2).

“Mediterraneizar a música” (e a filosofia)

Até aqui não se respondeu, todavia, à questão que colocamos por primeiro, ao analisarmos a partitura de *Carmen*: por que Veneza, que é simplesmente, segundo Nietzsche, a cidade da música do sul, não é então a cidade da bela *boêmia*? Provavelmente, porque *Carmen* é, para Nietzsche,

²⁶ “*Diese Liebeserklärung ist schön und schauerlich*” (partitura, p. 199).

²⁷ “*Koiné*” é o grego helenístico ou ainda o grego popular (Nota dos Tradutores).

²⁸ Cf. BARBERA (1984, p. 87-97).

alguma coisa maior do que uma ópera musical. Tal como Wagner é, para Nietzsche, *algo mais* do que um músico, pois é um incomparável *histrion* (EH, O Caso Wagner, 8), de tal modo que Carmen é algo mais do que uma ópera, é a representação de um estado de ânimo filosófico feito de coragem e fatalismo, de psicologia e de paixão, e sobretudo, privada de sentimentalismo e de “moralina”. Gênova, a cidade dos grandes navegadores e descobridores de novas terras, a cidade de Colombo, está, pois, em sintonia com esse estado de ânimo filosófico. Desse modo, Nietzsche, como os genoveses, se considera um descobridor e um conquistador de novas terras: “Também a Terra moral é redonda! Também a Terra moral tem seus antípodas! Também os antípodas têm seu direito à existência! Há outro mundo a descobrir – mais do que um! Embarquem, filósofos!” (GC 289). Em *Carmen*, esses antípodas da reflexão moral encontraram uma prefiguração e um direito à existência, mesmo que saltando do mundo da ópera. Antípodas em relação à moral estabelecida, mas também com respeito à visão essencial do gênio wagneriano e ao perfume do oriente budista, que emanava do Tristão e que no *Parsifal* se transformará exatamente em aspersão de incenso. O aforismo 254 de *Além de Bem e Mal* também entende assim, quando diz que Bizet representa o precursor de todos os cosmopolitas do espírito e bons europeus do futuro. É necessário “mediterraneizar a música”, acrescenta Nietzsche (BM 254). E também a filosofia.

Referências

- BARBERA, S.; CAMPIONI, G. **Il gênio tirano. Ragione e domínio nell'ideologia dell'Ottocento**: Wagner, Nietzsche, Renan. Milano: Angeli, 1983.
- BARBERA, S. La comunicazione perfetta. Wagner tra Feuerbach e Schopenhauer. **Jacques e i suoi quaderni**, n. 4, 1984.
- GILMAN, S. L. Braune Nacht: Friedrich Nietzsche's Venetian poems. **Nietzsche-Studien**, n. 1, 1972.
- GOETHE, J. W. **Viagem à Itália**: 1786-1788. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GRODDECK, W. "Ein andres Wort für Musik". Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht. In: HARTUNG, H. (Ed.). **Von Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte**. Stuttgart: Reclam, 1983. p. 19-32

HARTUNG, H. (Org.). **Von Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte**. Stuttgart: Reclam, 1983.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência** (CG). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Além de bem e mal** (ABM). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo** (EH). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres (HH). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STENDHAL. **De l'Amour**. Paris: Gallimard, 1980.

VIËTOR, K. Die Barockformel "Braune Nacht". **Zeitschrift für Deutsche Philologie**, n. 63, 1938.

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

Recebido: 02/09/2012

Received: 09/02/2012

Aprovado: 15/09/2012

Approved: 09/15/2012