



# Fragmentos dissonantes: o nascimento de *Richard Wagner em Bayreuth*

*Dissonant fragments: the birth of  
Richard Wagner in Bayreuth*

**Anna Hartmann Cavalcanti**

Professora adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, RJ - Brasil, e-mail: hartmann.anna@ig.com.br

---

## **Resumo**

Com a publicação integral dos fragmentos póstumos de Nietzsche, iniciada por Colli e Montinari no fim dos anos 60, foi possível, pela primeira vez, acompanhar o processo de elaboração de suas obras publicadas e de reconstruir os diferentes momentos de sua interpretação dos escritos de Wagner. Os fragmentos póstumos permitem mostrar que Nietzsche desenvolve no período de elaboração do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, correspondente aos anos 1874-1876, duas diferentes perspectivas em sua interpretação da arte wagneriana: examina a obra e a personalidade de Wagner com distanciamento, antecipando aspectos centrais da crítica que irá desenvolver no último período de sua produção filosófica, e, ao mesmo tempo, elabora uma análise produtiva, na qual já se delinea o perfil do artista como renovador da cultura que irá

caracterizar a versão final do ensaio, publicada em julho de 1876. Neste artigo, pretendo examinar, a partir dos fragmentos póstumos, a história de nascimento de *Richard Wagner em Bayreuth*, procurando analisar a tensão de perspectivas que caracterizou a interpretação de Nietzsche da obra e da trajetória wagnerianas.

**Palavras-chave:** Nietzsche. Wagner. Música. Interpretação.

### **Abstract**

*With the full publication of Nietzsche's posthumous fragments, initiated by Colli and Montinari in the late 60s, for the first time it became possible to follow the preparation process of his published works and to reconstruct the different moments of his interpretation of Wagner's writings. The posthumous fragments make it possible to show that Nietzsche developed, during the preparation of the Richard Wagner in Bayreuth essay, corresponding to 1874-1876, two different perspectives in his interpretation of Wagnerian art: it examined the work and personality of Wagner with detachment, anticipating key criticism aspects he would develop in the final period of his philosophical production, and at the same time established a productive analysis, which had already outlined the profile of the artist as a cultural renovator, and that would characterize the final essay, published in July, 1876. In this article I intend to examine, from the posthumous fragments, the story of the birth of Richard Wagner in Bayreuth, seeking to analyze the tension of perspectives that characterized Nietzsche's interpretation of Wagner's work and career.*

**Keywords:** Nietzsche. Wagner. Music. Interpretation.

---

### **Introdução**

Durante muito tempo acumularam-se especulações e controvérsias acerca do rompimento entre Nietzsche e Wagner, multiplicando-se as versões, de partidários de ambos os lados, sobre essa história que envolve um período de grande afinidade e contato, ao longo dos anos de redação de O

*nascimento da tragédia* e das *Considerações extemporâneas*, seguido do afastamento e da ruptura definitiva em 1878. Em um famoso aforismo da *Gaia Ciência*, Nietzsche cunhou as expressões “amizade estelar” e “inimizade terrena” para descrever a história de sua amizade e ruptura com Wagner (GC 279). Nietzsche compara o encontro com Wagner a barcos que se encontram no porto, voltam a se distanciar, seguindo cada um seu próprio caminho, e que talvez jamais voltem a se encontrar. Durante muito tempo predominou uma visão polarizada da relação, que opunha a afinidade do período de juventude ao antagonismo do período de maturidade, e acreditou-se que a ruptura teria sido repentina, motivada pela decepção de Nietzsche com o festival de Bayreuth e por sua constatação do envolvimento de Wagner e sua arte com o projeto político do nacionalismo alemão implementado por Bismarck.

Porém, com a publicação integral dos fragmentos póstumos de Nietzsche, iniciada por Colli e Montinari no fim dos anos 60, foi possível acompanhar o processo de elaboração de suas obras publicadas e reconstruir os diferentes momentos de sua interpretação dos escritos de Wagner. Enquanto em suas obras publicadas entre os anos de 1870 e 1876 Nietzsche evita fazer críticas a Wagner, nas anotações e escritos preparatórios do mesmo período não hesita em expressar suas suspeitas e questionamentos relativos à produção teórica e musical wagneriana. É interessante observar que sua reflexão crítica aprofunda-se no período posterior à publicação de sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, particularmente nos anos de 1873 e 1874, nos quais Nietzsche dedica-se ao estudo das ciências da natureza, lendo *A natureza dos cometas* de Zöllner e *O pensamento e o real* de African Spir, assim como elabora um pequeno ensaio sobre a linguagem intitulado *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*.<sup>1</sup> No horizonte dessas novas leituras, retoma as anotações para a elaboração do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth* a partir de uma dupla perspectiva: examina a obra de Wagner a partir de um distanciamento crítico e, ao mesmo tempo, elabora uma análise positiva, na qual interpreta a arte wagneriana como uma renovação da cultura. Se os escritos póstumos permitem mostrar que Nietzsche desenvolveu desde o início uma perspectiva crítica em relação a Wagner, perspectiva que se insere no movimento de transformação de sua própria filosofia, nos mostram também seu profundo fascínio pela obra wagneriana, testemunhado com

---

<sup>1</sup> Cf. sobre esse tema JANZ, 1984, p. 30.

o mesmo vigor em seus fragmentos e anotações. Não se pode perder de vista, como observou Borchmeyer e Salauarda (1994), que na postura do jovem Nietzsche diante de Wagner entrelaçam-se paixão e crítica.

Pretendo analisar, neste artigo, as duas diferentes perspectivas que caracterizaram o processo de elaboração do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, publicado em julho de 1876. Colli (1988) observou a respeito desse ensaio que ele contém, de um lado, o que de mais importante e positivo foi escrito sobre Wagner e, de outro, concepções estéticas e filosóficas das quais Nietzsche se distanciará a partir da publicação de *Humano, demasiado humano*. Em julho de 1875, na fase final de elaboração do ensaio, Nietzsche experimenta uma luta interna, uma cisão na qual se cruzam dolorosamente duas fases de seu desenvolvimento filosófico. Neste artigo, procuro examinar a história de nascimento desse ensaio, destacando os principais aspectos do diálogo de Nietzsche com Wagner no período 1870-1876. Trata-se, primeiramente, de analisar a relação entre música e linguagem, principal tema de reflexão nos anos de elaboração de *O nascimento da tragédia*, e, em seguida, examinar o complexo processo de redação do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth*, procurando examinar as duas diferentes perspectivas que se colocavam para Nietzsche em sua interpretação da obra e da trajetória wagnerianas.

## Música e drama: uma querela estética

Uma questão estética fundamental que caracteriza a reflexão de Nietzsche e Wagner no início dos anos 70 é a da relação entre música e palavra na tragédia antiga e na ópera moderna. Esse tema é o eixo de significativas mudanças no pensamento de Wagner, que ao escrever *Beethoven* (1870) reformula as concepções desenvolvidas em *Ópera e Drama* (1850), e no pensamento de Nietzsche, que amadurece a partir de tais reflexões, muitas vezes em uma direção diferente da de Wagner, sua tese sobre a gênese da tragédia antiga.

Em sua conferência “O Drama musical grego”, ministrada no início de sua carreira na Universidade da Basileia, Nietzsche trata da relação entre música e palavra na tragédia antiga a partir da noção wagneriana de obra de arte total. Nessa concepção, a música é compreendida como um meio a serviço da ação dramática – ela deve sustentar a poesia e acentuar a

expressão dos sentimentos. A tragédia é descrita como um jogo recíproco de efeitos, no qual a música realçava o efeito da poesia, tornando inteligíveis por meio da rítmica as palavras da canção, e a dança animada do coro tornava a música visível, conferindo expressão visual ao canto coral.<sup>2</sup> O ponto central dessa concepção, que se converterá no eixo das mudanças na teoria de Nietzsche, é a exigência de que o conteúdo da canção seja compreensível, o que equivale a enfatizar a força expressiva da palavra, de seu sentido, em detrimento de sua musicalidade.

No período em que escreveu *Ópera e Drama*, Wagner colocara em questão a primazia conferida pela estética clássica à música absoluta, puramente instrumental, tendo em vista a elaboração do projeto de uma obra de arte total. Wagner interpretou a *Nona Sinfonia*, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música absoluta, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas indicado por Beethoven, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica. Wagner defendia uma dupla determinação entre as esferas: de um lado, a música é caracterizada como o elemento materno, de cujo seio nasce a poesia; de outro, uma vez engendrado o drama, a música passa a ser determinada pela palavra, tornando-se meio de expressão da ação dramática.

A partir do encontro com a filosofia de Schopenhauer, que o leva à elaboração do ensaio *Beethoven*, em 1870, Wagner reformula sua concepção relativa aos limites da música absoluta. De fato, Schopenhauer coloca a música no centro de sua reflexão sobre a arte. Ele estabelece não apenas a primazia da música em relação às outras formas de manifestação artística, como considera a música o mais claro e completo comentário de um acontecimento, excedendo em clareza a própria poesia, dado que a música é um modo imediato de expressão. A publicação de *Beethoven* é expressão dessa conversão, na qual Wagner revê e modifica a sua visão do drama, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência da ação dramática.

Ao longo do período de redação de sua primeira obra, período do mais produtivo diálogo com Wagner, Nietzsche aprofunda sua leitura da metafísica de Schopenhauer e se afasta definitivamente da concepção da obra de arte total, elaborando uma compreensão da tragédia antiga que tem

---

<sup>2</sup> KSA I, p. 530-531; trad. bras.: *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. 2005, p. 68-69.

como base a primazia da música absoluta, puramente instrumental. Quanto mais amadurece sua concepção da tragédia antiga, tanto mais precisa se torna sua crítica à ópera e ao princípio de subordinação da música à ação dramática que caracterizara a doutrina anterior de Wagner, desenvolvida em *Ópera e Drama*. Tal concepção era representada à época pela chamada música programática, expressão criada por Liszt para designar a música de tipo narrativo ou descritivo. Essa música, cujo programa era descrito como “um prefácio apostro a uma peça de música instrumental para dirigir a atenção do ouvinte para a idéia poética”, se contrapunha à música absoluta e se destacava por seu objetivo de descrever objetos e eventos (SADIE, 1994). A crítica de Nietzsche consiste em mostrar que o texto é um programa que enfeitiça o ouvinte e o leva a compreender a composição musical a partir de seu conteúdo programático. A música torna-se um simples meio de expressão do conteúdo textual, de modo que sem o programa deixa de ser compreensível, produzindo as mais disparatadas e estranhas impressões. Nietzsche sugere que o estabelecimento de uma relação necessária entre texto e música, como o elaborado pela música programática, tem como consequência a perda da expressividade da arte musical, caracterizada pela dinâmica e pelo movimento, elementos estes distintos em sua natureza do conteúdo determinado e figurativo da palavra. A exigência, na ópera, de compreensão da palavra corresponde a uma experiência da música que permanece presa a um domínio conceitual, reduzindo o indeterminado do movimento sonoro a um texto previamente dado.

Nietzsche esclarece sua concepção acerca da especificidade da música absoluta, ao comentar que uma sinfonia de Beethoven leva os ouvintes a diferentes mundos de imagens, os quais comparados produziram um resultado heterogêneo e, até mesmo, contraditório (NT 6). O mesmo ocorre com o compositor quando atribui título a suas sinfonias. Os títulos não indicam objetos descritos pela música, mas analogias empregadas pelo compositor para interpretá-las e não possuem valor exclusivo em relação a outras imagens. Trata-se de enfatizar a diferença de natureza entre o mundo do som e o mundo visual, entre a indeterminação e a generalidade do elemento musical e o caráter particular e delimitado da imagem e da palavra.

Eduard Hanslick, crítico musical vienense do século XIX, fez sobre a especificidade da música uma interessante observação. Se perguntássemos a diferentes pessoas o sentimento que associariam a uma abertura de Auber ou Donizetti, uma responderia “amor”, a outra “saúde”, uma

terceira “fervor religioso”. Todas poderiam estar de acordo no tocante à beleza da obra musical, mas quanto ao conteúdo cada uma pensaria de forma diferente. Hanslick menciona a esse respeito uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: “J’ai perdu mon Eurydice, rien n’egale mon malheur”, observando que essa melodia poderia se adaptar, igualmente, e talvez com mais propriedade, a palavras de sentido oposto: “J’ai trouvé mon Eurydice, rien n’egale mon bonheur” (HANSLICK, 1989, p. 45). A música, independentemente de qualquer determinação poética, representa somente um movimento apaixonado, e este pode ser associado tanto a estados de tristeza quanto de alegria. Palavras que retratam sentimentos opostos podem ser interpretadas de modo semelhante pela mesma melodia, sem que seja possível estabelecer uma relação de adequação entre tais sentimentos e o conteúdo sonoro.

A música, como arte não conceitual, é capaz de abarcar o domínio não figurativo de nossa experiência interna, as sensações, os afetos, os atos volitivos, desvinculados de qualquer representação. Nietzsche elabora, a esse respeito, uma distinção entre sensação e sentimento: a criação poético-musical se forma a partir da transposição do plano mais indeterminado da experiência interna, o das sensações de prazer e desprazer, para o plano mais determinado do sentimento e da representação. As sensações de prazer e desprazer são descritas como as formas mais gerais da vontade, os estados de satisfação e não satisfação que acompanham todas as nossas representações. No exemplo de Orfeu, mencionado anteriormente, a melodia separada de qualquer conteúdo poético representa um movimento rápido e apaixonado, a pura variação afetiva, os graus diferenciados do prazer e do desprazer. Os sentimentos, por sua vez, são como sensações às quais foram conectadas representações e esta é a condição para que possam ser comunicados pela linguagem. Para que seja possível associar à música sentimentos de alegria ou de tristeza, é preciso que haja antes um processo de diferenciação das sensações, por meio do qual os estados mais gerais de prazer e desprazer possam ser associados a representações que determinam seu conteúdo, gerando o sentimento como forma mais determinada de afeto. Tais representações, que na ópera estão conectadas à música por meio das palavras, permitem diferenciar os sentimentos e associar à generalidade do prazer e do desprazer modos distintos de sentir, como estar alegre ou esperançoso, triste ou melancólico. Nietzsche enfatiza que, em seu núcleo elementar, os sentimentos remetem às sensações de prazer e desprazer

como forças enraizadas na vida e associadas seja a seu crescimento, seja a seu declínio. O prazer é uma sensação de intensificação da vida, enquanto pela dor sentimos um enfraquecimento da existência ou um sinal de que está em perigo (KSA VII, p. 70). As sensações de prazer e desprazer são a base das vivências emocionais, a partir das quais ocorre o processo de transposição em sentimentos e representações.<sup>3</sup>

É a partir dessa relação entre música e sensação que Nietzsche irá interpretar a significação do coro de vozes na *Nona Sinfonia*: “E o que nos diz o próprio Beethoven, ao introduzir esse cântico coral por meio de um recitativo? ‘Ah, amigos, não esses tons, mas deixai-nos entoar [tons] mais agradáveis e jubilosos!’. O sublime mestre lançou mão não da palavra, mas do som ‘mais agradável’, não do conceito, mas do tom mais intimamente rico em alegria” (KSA VII, p. 367). O importante no canto coral não está no significado da palavra, mas no júbilo e na alegria, na intensidade afetiva comunicada pela musicalidade das vozes. Nessa passagem, Nietzsche faz uma crítica indireta à concepção da obra total de Wagner, ao comentar “a monstruosa superstição estética, segundo a qual Beethoven, com aquele mesmo quarto andamento da *Nona sinfonia*, teria feito uma confissão sobre os limites da música absoluta” (KSA VII, p. 367).<sup>4</sup> O coro revela justamente o contrário dos limites da música absoluta, pois faz desaparecer a imagem e a palavra, deixando em segundo plano o conteúdo e o sentido comunicados pelo poema.

Nietzsche, em sua reflexão sobre o canto na *Nona Sinfonia*, enfatiza a especificidade da linguagem sonora em relação à dimensão visual e conceitual da palavra. O desaparecimento da imagem e da palavra no movimento sonoro não caracteriza apenas a música moderna, mas a música popular de todos os tempos. O canto popular ou a lírica grega, como poema cantado e acompanhado de instrumentos, testemunham um modo de experimentar a música inteiramente distinto daquele orientado pelo texto da canção. À medida que se rompe com as tradições da canção popular, que uniam o texto e a música, desenvolve-se o hábito de experimentar separadamente o texto, na leitura, e a música na audição. Esse é o processo que se expressa na música descritiva, na qual as notas musicais ilustram os objetos e situações apresentadas

---

<sup>3</sup> Cf. CAVALCANTI, 2005, p. 143-151.

<sup>4</sup> Cf. a tradução comentada desse fragmento elaborada por Oswaldo Giacóia Júnior, *Discurso*, 2007, p. 179.

pelo texto e a música passa a ser compreendida a partir do libreto. Nietzsche quer chamar a atenção para uma forma de criação e participação na obra de arte que, diferentemente da música programática, não tem como finalidade a comunicação de um conteúdo ou mensagem. O poeta que cria “pela mais interior necessidade” e o povo que canta “para si” nada têm a comunicar ao ouvinte e até mesmo esquecem quem se coloca à escuta em sua proximidade. É antes um ímpeto interior, indiferente ao significado convencional das palavras, que caracteriza a criação do poeta ou o canto popular: “Pensemos em nossas próprias experiências no domínio da arte musical: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se quiçá nós mesmos não cantamos junto? Somente para aquele que canta junto há uma lírica, há música popular: o ouvinte se coloca perante ela como diante de uma música absoluta” (KSA VII, p. 367). A compreensão do domínio sonoro está ligada à participação no canto, por meio da qual se torna experienciável não mais o conteúdo ou sentido da palavra, mas o canto como pura sonoridade. É a supremacia do elemento tonal que torna possível uma forma de compreensão que possui natureza distinta daquela que caracteriza a palavra e o conceito. O som cria um elo com aquele elemento indeterminado das sensações, a partir do qual é possível uma experiência mais profunda, singular do mundo não figurativo da música.

A reflexão musical de Nietzsche tem como núcleo central não apenas a primazia da música absoluta, mas uma estreita relação entre a música e um âmbito não figurativo da experiência interna. Foi a partir dessa concepção, elaborada na época de sua amizade com Wagner, e que se aproxima em determinados aspectos da reflexão por este desenvolvida em *Beethoven*, que se pode também compreender a interpretação nietzschiana do drama wagneriano. Ela supõe uma relação entre a música e a poesia que é da ordem da *generalidade* e do *exemplo*.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche sugere ao leitor que imagine o terceiro ato de *Tristão e Isolda* como um imenso movimento sinfônico, sem o auxílio do texto e do espetáculo, e indaga: “não escutaria as pulsações da vontade, o desejo de existir se expandindo em todas as artérias do mundo, ora como uma torrente, ora como o murmúrio de um riacho? Não terminaria sufocado pelo movimento expansivo de todas as asas da alma?” (NT 21). Nietzsche mostra, a partir do exemplo da arte wagneriana desvinculada de formas poéticas, como a característica própria da música absoluta é a de despertar sensações, abarcando a variação dos graus e a intensidade dos

afetos, as pulsações da vontade, engendrando uma experiência que não encontra amparo em nenhuma imagem ou representação. Acrescentando ao movimento sinfônico a ação dramática, o poeta interpõe entre a música e a nossa emoção o mundo figurativo do mito e do herói trágico, que não são senão exemplos e imagens alegóricas dos movimentos da vontade, das sensações de prazer e desprazer das quais a música nos fala diretamente. O mito significa a irrupção da força apolínea, a capacidade de produção de imagens luminosas a partir das sensações suscitadas pela música: subitamente acreditamos ver unicamente Tristão que pergunta: “a antiga melodia – por que ela me desperta?”<sup>5</sup> A força apolínea produz a intensificação da faculdade de visualização, como se o que antes fora experimentado na música como alternância de sensações ganhasse a forma e o contorno bem definidos dos personagens. Assistimos a aflição de Tristão diante “do mar vazio e deserto” ou a louca alegria de Kurwenal ao avistar o barco que traz Isolda. O mundo dos sons se torna visível em mundo plástico e nos incita a apreender o elemento vivo que anima as imagens.

Nietzsche compreende a ação dramática como um exemplo ou alegoria nascidos do movimento sinfônico, daquela generalidade e indeterminação do elemento musical descritas anteriormente. No drama, a relação que se estabelece entre música e imagem é a da justaposição, o que significa que há um permanente jogo de efeitos entre os elementos sonoros e visuais ao longo do espetáculo. Ao mesmo tempo em que a força apolínea destaca o mundo dos personagens, a força dionisíaca da música confere à imagem e à palavra a mais alta significação. Nietzsche comenta, em uma série de fragmentos, o poderoso efeito da música sobre a imagem e a palavra no drama wagneriano: “a ação poética em Wagner possui muita grandeza. A palavra não age por sua extensão, mas por sua intensidade. A linguagem é pensada em um estado originário a partir da música. Daí a concisão e o caráter concentrado da expressão” (KSA VII, p. 301). A música ressalta o lado imagético da poesia, no qual a palavra não age por sua extensão, pelo emprego e pela combinação dos signos determinados da linguagem, mas por sua intensidade, pela concisão da expressão, capaz de justapor na imagem o conteúdo particular do que é narrado e um conteúdo mais amplo, criando na imagem e na palavra uma espécie de plano ativo de significação. As sensações despertadas pela música recebem uma primeira

---

5 Wagner citado por Nietzsche: *Tristão e Isolda*, Ato 3, cena 1.

forma visível nos gestos e na movimentação dos personagens, como se o mundo dos sons emergisse como aparência para o mundo dos olhos, e em um movimento paralelo a palavra se liga ao gesto, como uma tradução da emoção nas formas simbólicas da linguagem poética. Todos esses efeitos acontecem simultaneamente, permitindo ao ouvinte uma vivência inteiramente nova, como se as sensações suscitadas pelo mundo dos sons se configurassem continuamente em imagens e as imagens, por sua vez, se comunicassem com as sensações e fossem iluminadas por elas, sendo por isso capazes de conferir à ação uma significação que o drama falado, que tem a palavra como seu principal recurso, jamais poderia alcançar.

A grandeza da ação poética no drama wagneriano está na capacidade de lançar pontes entre o mundo dos sons e o mundo da imagem e da palavra, tornando possível a transposição das sensações em imagens, a justaposição dos dois mundos, formando as condições para uma experiência artística singular. Nietzsche retoma e aprofunda esse tema em *Richard Wagner em Bayreuth*, observando que Wagner “leva a língua de volta a um estado originário, no qual ela não pensa em conceitos, no qual ela própria é ainda poesia, imagem e sentimento” (Co. Ext. IV, 9). Nesse ensaio, o dramaturgo é caracterizado como o conciliador e unificador de esferas separadas, como o poeta que reinterpreta o passado por meio dos mitos e inova o drama a partir de uma nova relação entre música e linguagem. Percebe-se, assim, que a reflexão elaborada em *O nascimento da tragédia* é posteriormente retomada e fornece a Nietzsche os principais elementos com os quais irá construir, em seu ensaio, a interpretação da trajetória e da experiência artística de Wagner.

## Richard Wagner em Bayreuth

Em maio de 1872, sob forte chuva e céu sombrio (Co. Ext. IV, 1), em uma festividade que reuniu Wagner e seus amigos, a primeira pedra foi colocada na colina de Bayreuth, dando início à construção do grandioso empreendimento teatral que tornaria possível alguns anos depois a realização do ideal artístico wagneriano. Sobre suas impressões da viagem, Nietzsche escreve a Rohde: “Música é justamente isso e nada mais! Quando descrevo o dionisíaco é justamente isso que quero dizer com a palavra ‘música’ e nada mais!” (KSB IV, p. 107). Na festividade estiveram presentes os amigos mais próximos de Nietzsche, tais como Rohde, Krug, Gersdorff, e à noite houve

um concerto solene no belo teatro barroco da cidade, em que Wagner dirigiu a *Nona Sinfonia* de Beethoven, obra que, como vimos, possui um significado especial dentro do projeto de renovação do drama musical empreendido pelo compositor (JANZ, 1984, p. 420).

No verão de 1872, envolvido pela expectativa de realização próxima do festival de Bayreuth, Nietzsche decide escrever um ensaio sobre o projeto artístico wagneriano. Graças aos contínuos adiamentos nas datas de inauguração do festival, envolve-se com outros projetos e inicia uma fase de novas leituras que abrem caminho para direções de pensamento bastante distintas daquelas desenvolvidas anteriormente. Os escritos póstumos são um surpreendente exemplo das diferentes direções em que se move o pensamento nietzscheano após a publicação de *O nascimento da tragédia*. No final de 1872, dedica-se ao projeto de elaboração de uma obra sobre os filósofos pré-socráticos, intitulada *A filosofia na época trágica dos gregos*, que é discutida em inúmeros encontros com Wagner e Cosima, mas não chega a ser concluída. Ao longo de 1873, escreve uma série de anotações sobre linguagem, verdade e valor, elaborando um pequeno ensaio intitulado *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, no qual é analisada a natureza metafórica da linguagem. Nesse ensaio, que Nietzsche preferiu manter em segredo (HHI, Prefácio, 1), estão delineados aspectos fundamentais da crítica à metafísica desenvolvida em *Humano, demasiado humano*, obra que marca seu afastamento definitivo de Schopenhauer e Wagner. Embora as investigações desse período se desenvolvam de forma experimental, como uma espécie de abertura de novas possibilidades ao pensamento, não deixam de produzir em Nietzsche um movimento de autorreflexão, no qual tudo o que estivera até então em primeiro plano, como a estética musical e dramática, se torna pouco a pouco objeto de reflexão crítica. A investigação sobre a oposição entre verdade e mentira, sobre o valor da verdade, se reflete nas considerações estéticas e gera a suspeita de que a arte vinculada a um ideal corre o risco de se tornar instrumento, da mesma forma que a música subordinada ao drama se converte em um simples meio de expressão de um conteúdo programático. É no horizonte dessas novas investigações, que serão cada vez mais difíceis de se conciliar com as concepções anteriores, que são retomadas as anotações para o ensaio sobre o projeto artístico wagneriano.

Em janeiro de 1874, em uma fase de incerteza e preocupação, na qual o empreendimento de Bayreuth corria, por falta de apoio financeiro, o grave risco de malograr, Nietzsche retoma as anotações com vistas à

elaboração do ensaio sobre a arte wagneriana. Em uma carta a Rohde (KSB IV, p. 202), comenta que pretende observar a situação com distanciamento, procurando examinar as razões do insucesso de Bayreuth. Nesse período surge já o título e uma série de anotações sobre a arte e a trajetória de Wagner associada ao projeto de construção de um teatro que acolheria os festivais. O interessante de tais anotações é que Nietzsche desenvolve sua interpretação a partir de duas diferentes perspectivas: examina a obra e a personalidade de Wagner com surpreendente distanciamento, antecipando aspectos centrais da crítica que irá desenvolver no último período de sua obra, e, ao mesmo tempo, elabora uma análise produtiva, na qual já se delinea o perfil do artista como conciliador de mundos separados e o tom de homenagem que irá caracterizar a versão final.

Nietzsche retoma o tema da relação entre música e drama, desenvolvido nos anos de redação de *O nascimento da tragédia*, e o articula à trajetória e à obra de Wagner. Em sua reflexão surge um aspecto novo, sempre de novo retomado e analisado sob diversas perspectivas: o da natureza de ator de Wagner. De um lado, esse talento é associado à riqueza da obra wagneriana e a um aspecto fundamental tratado na versão definitiva do ensaio: ele permite “colocar um ao lado do outro mundos muito diversos”, o que revela a natureza legisladora de Wagner, capaz de abarcar com o olhar múltiplas relações, ordenar tudo em grande escala e não ficar preso ao detalhe (KSA VII, p. 756, 762). Seu talento não se assemelha ao de uma árvore, mas ao de uma floresta em crescimento e sua “grande força é a de sentir a unidade na diversidade”, razão pela qual Nietzsche o considera “um portador da cultura”, capaz de unir a sociedade e a arte (KSA VII, p. 789). Nessas notas é possível identificar um primeiro esboço da argumentação central desenvolvida no ensaio, o do artista como um simplificador e unificador de mundos distintos.

De outro, Nietzsche identifica na natureza de ator a tendência de atribuir à arte uma determinada finalidade, a de produzir efeito, finalidade esta, segundo ele, absolutamente contrária à arte. A primeira particularidade de Wagner é a de ser uma natureza excessiva e desmedida, uma natureza dominante, que vai sempre aos últimos graus de sua força. A segunda é a de possuir um “extraordinário talento de ator”, a de ser um “ator nato”, ao qual faltava, entretanto, a voz e a estatura, tendo que procurar para si outros caminhos para se expressar (KSA VII, p. 759 e 761). Assim como para Goethe a literatura foi uma espécie de alternativa à vocação malograda de pintor, Wagner encontrou uma saída “atraindo para si todas as demais artes no interesse de um grande ideal

de ator” (KSA VII, p. 787). Tal ideal se revela no drama como uma arte na qual o “efeito é entendido como adição de efeitos particulares” (KSA VII, p. 756). Enquanto o drama está a serviço da encenação do sentimento, que se manifesta em Wagner como uma imitação do afeto em sentido extremo, a música se torna um meio de descrever e reforçar a ação dramática, orientando-se segundo os motivos e acontecimentos cênicos. O drama wagneriano é descrito como um retorno à natureza por meio do afeto, retorno este considerado perigoso, pois “o afeto é o que melhor se presta ao efeito”, à arte entendida como encenação dos fortes contrastes e sentimentos (KSA VII, p. 762). Nietzsche questiona, em diversos fragmentos, o talento musical de Wagner (KSA VII, p. 759) e tal questionamento está intimamente ligado a uma preocupação: o perigo de que a música se torne o meio de expressão de uma finalidade, o drama como pintura de ações e de sentimentos, o perigo de que a “música seja *conduzida*” (KSA VII, p. 769).

Nessa série de fragmentos é traçado o perfil do ator que tem em vista o efeito que sua arte é capaz de produzir. Todas as artes se convertem em um instrumento para realizar o seu grande ideal, a pintura dos sentimentos, a encenação dos fortes contrastes, a tendência à exaltação, ao extático, à emoção a todo custo (KSA VII, p. 760). Nietzsche retoma aqui o tema da relação entre música e linguagem desenvolvido em sua primeira obra e expressa uma preocupação semelhante à daquela época: a de que a música a serviço do drama perca sua especificidade como arte. Nessa reflexão, a subordinação da música ao drama tinha como consequência a desnaturação da experiência musical, pois o que procedia originariamente do âmbito não figurativo da sensação era transposto para esferas mais determinadas da palavra e da imagem e reduzido a um programa ou conteúdo dramático. Na reflexão de 1874, Nietzsche acrescenta um novo e importante elemento, que se constituirá em um tema decisivo do último período de sua obra: forçar as artes particulares a se converterem em um meio do efeito dramático não significa apenas a instrumentalização de cada domínio artístico específico, mas a instrumentalização da própria arte (SALAQUARDA, 1999, p. 41-48). O ideal do ator se manifesta na tendência ao extático, nos grandes contrastes, na produção de um forte efeito dramático.<sup>6</sup> Nele não se manifesta

---

<sup>6</sup> É importante salientar que essa concepção de Nietzsche a respeito do ator foi desenvolvida em um contexto específico, o da reflexão sobre a instrumentalização da arte. Para sua concepção da arte do ator na Grécia antiga, caracterizada como arte dionisíaca, ver *O Nascimento da tragédia*, especialmente a seção 8, e *Crepúsculo dos ídolos*, O que devo aos antigos 3 e 5.

a simultaneidade de efeitos entre a música e o drama, a partir da qual o ouvinte era levado a traduzir as sensações suscitadas pela música no universo de suas próprias vivências, formando uma experiência artística singular. A ênfase no efeito obriga as artes individuais a se tornarem meio de fins que lhe são estranhos, nos quais o que está em jogo não é a atividade de dar forma às próprias sensações, mas o que Nietzsche denominou de “arte narcótico”, arte que procura dissimular as misérias da vida, produzindo no espectador repouso, esquecimento de si ou agindo como estimulante.<sup>7</sup>

Nietzsche esboça em tais anotações, pela primeira vez, a suspeita de que na obra de Wagner a música jamais deixou de ser um meio: os motivos, gestos e fórmulas, o ideal, sempre estiveram em primeiro plano. Wagner é descrito como uma natureza dominadora, cujo extraordinário talento de ator estava inibido e deslocado, sendo necessário encontrar outras formas de expressão artística para a realização de seu ideal. Ora, como observa o filósofo, é próprio a uma tal natureza estar plenamente em seu elemento ao dar livre curso a seu instinto dominante; esta é a condição para estar segura e forte. Nietzsche sugere que o talento de ator de Wagner procurou para si outras formas de expressão, mas seu alvo continuou a ser o efeito, e não o valor artístico, que constitui propriamente a atividade de dar forma às sensações.

Percebe-se que ao lado do entusiasmo e da admiração pela obra wagneriana, testemunhados em inúmeros escritos e cartas, Nietzsche mantém sua independência. O fascínio não impediu que, observando de um ponto de vista distanciado, registrasse a natureza de ator de Wagner. E a melhor expressão desse distanciamento se manifesta no jogo de perspectivas com o qual o próprio Nietzsche descreveu em suas anotações o olhar dirigido a Bayreuth:

O acontecimento de Bayreuth me preocupa: onde estão os olhos para vê-lo como um todo? Talvez esse admirável espetáculo, o próprio Wagner, devesse ser observado de um posto muito mais distanciado. E, no entanto, não é somente com nossos olhos, mas com os do *próprio Wagner* que devemos contemplar o feito de Bayreuth: é preciso nos transportar *para ele* (KSA VIII, p. 236).

---

<sup>7</sup> No último período de sua filosofia, Nietzsche fará a crítica do culto wagneriano a princípios políticos nacionalistas, associado ao projeto de fundar uma nova cultura a partir do “autêntico espírito religioso alemão”, e irá enfatizar a sua principal consequência: a transformação da arte em um meio de reforma e regeneração moral. Cf. ZUMBINI, 1990, p. 249.

Em suas notas, Nietzsche observou o acontecimento “com muitos olhos”, experimentando a alternância de perspectivas, ora aproximando, ora distanciando o ângulo de visão, sem deixar de examinar atentamente cada uma delas. Investigou a natureza de ator de Wagner e sua relação com a instrumentalização da arte. Examinou a força plasmadora do artista, sua capacidade de lançar pontes entre mundos distintos, o mundo dos sons e o mundo das imagens, retomando uma reflexão desenvolvida em sua primeira obra. Experimentou, enfim, observar com o olhar do próprio Wagner, transportando-se para o acontecimento e recorrendo para isso a um vasto material teórico e biográfico produzido pelo compositor, especialmente uma versão inédita da autobiografia de Wagner, *Mein Leben*, em cuja organização Nietzsche colaborou e que seria publicada anos depois. Esse material foi interpretado a partir de uma curiosa articulação entre temas desenvolvidos em *O nascimento da tragédia*, tais como a relação entre música e linguagem, e a problemática do efeito que surge nas anotações de 1874. Em *Richard Wagner em Bayreuth*, o conflito entre a instrumentalização da arte e a probidade do artista ganhará a forma de uma luta entre a busca do poder, da produção de efeito a partir da arte, e a busca de fidelidade à própria obra, que supõe uma luta do artista com seu tempo e seu distanciamento crítico dos princípios artísticos dominantes.<sup>8</sup>

Em seu ensaio, Nietzsche caracteriza Wagner como uma natureza dividida em duas esferas. De um lado, uma vontade impetuosa que aspira ao poder, buscando por todos os meios obter satisfação, prazer, glória. O poder é aqui descrito como algo que a vontade quer, sua finalidade, e se desdobra nos inúmeros objetos que ela procura alcançar. De outro, um impulso criador, uma força plasmadora que busca se realizar em sua obra e se revela artisticamente sob diversas formas a partir do tema da fidelidade. A série de todas as formas de fidelidade que caracteriza os dramas wagnerianos indica que esse tema não é arbitrário, mas é expressão do que Nietzsche chama de “sensação autêntica”, da obra de arte como movimento de dar forma artística às próprias sensações, gerando não a forma como convenção e aparência agradável, mas como “configuração necessária”.<sup>9</sup> Nietzsche identifica na arte uma outra forma de expressão

---

<sup>8</sup> Para uma análise do ensaio *Richard Wagner em Bayreuth* focada, sobretudo, na obra publicada de Nietzsche, ver BURNETT, 2007, p. 217-258.

<sup>9</sup> Em *Wagner em Bayreuth*, o processo de criação e recepção artísticas está associado ao que o filósofo chama de “sensação autêntica” e “configuração necessária”. Cf. Co. Ext. IV, 5.

do poder; nela o poder não é o que a vontade quer, sua finalidade, mas a capacidade artística e interpretativa de configurar e dar forma, de se tornar senhor da multiplicidade e desordem de um caos, “condensando em unidade o que antes estava disperso e inassimilável” (Co. Ext. IV, 5). Desse ponto de vista não há como traçar fronteiras bem delimitadas entre a arte e a vida: as duas esferas se confundem, a vida é ela mesma um movimento espontâneo de criação e fixação de formas, um criar artístico em sentido amplo. E em um centro de poder tão complexo como é o homem o criar interpretativo só pode ser produtivo se organizar a si próprio ao produzir formas, dando unidade ao que sempre volta a se dispersar, conferindo contorno e delimitação ao caótico e inassimilável. Em seu ensaio, Nietzsche traça o perfil do artista que vivencia essa trajetória em sua criação artística. A experiência original de Wagner é a da fidelidade entre as esferas: a esfera criadora e luminosa permaneceu fiel à sombria, impetuosa e tirânica, o impulso desmedido não deixou de seguir seu curso, mas por caminhos diferentes, nos quais foi acolhido e assimilado pela força plasmadora.

No capítulo 8, Nietzsche retoma o tema da luta do artista consigo próprio, da “poderosa contradição” que constitui sua natureza, a partir do ponto de vista do efeito e da finalidade da arte. Wagner é lançado no mais violento estado de efervescência ao descobrir que o teatro é capaz de produzir um “efeito incomparável” (Co. Ext. IV, 8). Esse pensamento surge a princípio como uma tentação, como expressão daquela sombria vontade de poder e glória, “ávida e insaciável”. Nesse momento, Wagner busca tornar compreensível sua obra por meio de seus escritos, procurando uma linguagem familiar a seus leitores. O efeito está no centro de suas preocupações, sua obra demanda uma resposta, é preciso estar atento ao público. Foi na *grand ópera* francesa, como arte voltada para o efeito imediato, motivada pelo objetivo de criar impressionantes efeitos musicais e visuais, que encontrou um caminho para expressar seu pensamento. Nietzsche faz nessa passagem uma alusão às experiências artísticas de Wagner em Paris e a sua posterior decepção com a *grand ópera* francesa e com seu maior representante na época, Meyerbeer (Co. Ext. IV, 8).

A partir desse momento inicia-se um período de transformações decisivas na arte wagneriana, no qual o compositor se afasta das concepções da ópera que predominavam em seu tempo e se volta para si, buscando a elaboração de um novo ideal. Nietzsche assim descreve essa transformação:

o desejo pelo poder supremo se converte inteiramente em criação artística; através de sua arte ele fala apenas consigo próprio, não mais com um público. Ele quer apenas uma coisa: entender-se consigo próprio, pensar sobre a essência do mundo nos acontecimentos, filosofar em sons: o que restou de *intencional* nele tinha em mira as *apreensões* últimas (Co. Ext. IV, 8).

Percebe-se aqui que a transformação decisiva ocorre quando o artista se despoja de qualquer finalidade, quando o que nele resta de “intenção” tem em mira “apreensões”, ou, em outras palavras, tem em mira a visão de sua própria arte. Wagner parte agora da autêntica sensação, da arte que nasce do poder de configurar, de dominar e tornar assimilável uma multiplicidade. Eis o ponto central do perfil que Nietzsche traça de Wagner: ele é o conciliador de esferas separadas, o que lança uma ponte entre o mundo das sensações, expresso pela música, e o mundo das configurações, entre o poder como algo que está fora de si, como uma finalidade a ser alcançada, e o poder como força plasmadora, capacidade de criar e dar forma. Mas como artista criador, Wagner é levado a unir sua arte a outras esferas da vida: ele se torna também um revolucionário, o artesão de uma nova cultura. Em Bayreuth, como observa Nietzsche, não se trata unicamente de arte, como se a arte fosse um narcótico “graças ao qual fosse possível se desfazer de todas as outras misérias”, mas da luta contra “a tradição e toda ordem estabelecida” (Co. Ext. IV, 4); de uma luta, portanto, na qual a experiência da arte se conecta com a experiência de transformação de todas as esferas da vida.

## Considerações finais

A trajetória de Wagner é construída, desse modo, como uma luta entre a instrumentalização da arte e a fidelidade à própria obra, e nessa luta a última irá prevalecer. Em julho de 1875, quando recomeçam os ensaios em Bayreuth e as anotações do ano anterior com vistas à redação do texto são retomadas, o tom crítico desaparece e Nietzsche procura fazer coincidir seu olhar com o de Wagner, elaborando um autêntico escrito de homenagem ao compositor. Em *Richard Wagner em Bayreuth*, são descritas a luta do artista consigo próprio e com seu tempo, o despontar de seu extraordinário talento e a grandeza de Wagner não apenas como artista, mas como o artesão de uma nova cultura.

É curioso constatar, entretanto, a dificuldade de Nietzsche na elaboração do perfil do artista Wagner, dificuldade esta que se expressa claramente no processo final de redação do ensaio, quando reaparece a tensão de pontos de vista que caracterizara as anotações de 1874. As anotações para a redação definitiva do ensaio são retomadas no verão de 1875 e em setembro uma primeira versão do manuscrito, correspondente aos capítulos 1 a 8, é concluída.<sup>10</sup> No fim do mesmo mês, Nietzsche relê seu manuscrito e o considera “impúblicável”. Em uma carta a Rohde, comenta que se trata de uma “experiência pessoal” e que somente com muita dificuldade chega a elaborá-la (KSB V, p. 118-119). Nietzsche só pode avançar a custo de uma luta interior a cada dia mais intensa, luta esta que não está ligada apenas à mudança de perspectiva em relação à arte wagneriana, visto que esta só se delineará com clareza após o festival de Bayreuth, mas a transformações que ocorrem em seu próprio pensamento.<sup>11</sup> Como observou Montinari (1985), entre a publicação de *Schopenhauer educador*, em outubro de 1874, e *Richard Wagner em Bayreuth*, em julho de 1876, ocorrem transformações decisivas no pensamento de Nietzsche. Desde o verão de 1875, ele se orienta cada vez mais para a perspectiva filosófica do espírito livre, que caracteriza o livro *Humano, demasiado humano*, publicado em 1878, e que implica um questionamento da metafísica da arte desenvolvida no primeiro período de sua obra. É no horizonte de tais reflexões que Nietzsche procura, na última *Consideração extemporânea*, traçar o perfil de Wagner como artesão de uma nova cultura e é levado, no mesmo movimento, a se confrontar com as concepções estéticas que nortearam a elaboração de sua primeira obra.

Nietzsche descreveu, dez anos mais tarde, o ensaio *Richard Wagner em Bayreuth* como uma homenagem de gratidão a um momento de seu passado e, ao mesmo tempo, como um gesto de despedida (HH II, Prefácio, 1). A melhor expressão desse gesto se encontra, segundo o filósofo, na passagem do ensaio em que descreve as transformações pelas quais o observador de Wagner deve passar se quiser realmente “vê-lo no que ele é”: “E cada um que se observou atentamente sabe que pertence à própria contemplação um

---

<sup>10</sup> Para a gênese do ensaio, ver MONTINARI, M. Die Entstehungsgeschichte von Nietzsches vierter “Unzeitgemässer Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth”. In: DAHLHAUS, C.; VOSS, E. *Wagnerliteratur - Wagnerforschung: Bericht über das Wagner-Symposium München 1983*. Mainz; New York: Schott, 1985. p. 143-145.

<sup>11</sup> Cf. sobre esse tema JANZ, 1984, p. 152-166.

misterioso antagonismo, o dos olhares que se contrapõem” (Co. Ext. IV, 7). O observador colocado diante da inquietante e sedutora magia da arte wagneriana é levado a se confrontar consigo, sente-se estranho e distante, não encontra respostas para suas indagações. É por assim dizer lançado fora de si, “não reconhece mais as coisas conhecidas, tudo o que é fixo começa a se movimentar”. Mas justamente esse sentimento o leva a participar da poderosa natureza dessa arte e adquirir algo dessa força “através de Wagner e contra ele”. Acompanhando o artista em sua trajetória, compartilha outras almas e destinos, aprende a olhar o mundo “com muitos olhos”, experimenta “visões contrárias” e, em virtude desse estranhamento e distância, também as imagens daquela arte vão desaparecendo de seu horizonte, “cada coisa se ilumina de novas cores e lhe fala em signos novos” (Co. Ext. IV, 7).

Nietzsche refere-se aqui a sua própria experiência com a obra de Wagner, como foi necessário participar de todos os seus elementos, experimentar também o distanciamento em relação a cada um deles, examinando seus prós e contras. Ver Wagner “no que ele é” significa também distanciar-se dele, experimentar a visão contrária, deixando surgir diante de si novos caminhos. Esse caminho da experimentação, formado pela diversidade de perspectivas, é o caminho propriamente criador, pelo qual o entusiasmo com a obra de Wagner não impede que o pensamento de Nietzsche siga seu próprio curso, tomando direções cada vez mais distantes do horizonte de Bayreuth e abrindo espaço para a mudança decisiva que transformará sua filosofia nos anos seguintes.

## Referências

BORCHMEYER, D.; SALAQUARDA, J. **Nietzsche und Wagner: stationen einer epochalen Begegnung**. Frankfurt: Insel Verlag, 1994.

BARROS, F. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURNETT, H. Nietzsche em Bayreuth. **Discurso**, São Paulo, n. 37, p. 217-258, 2007.

CAVALCANTI, A. H. **Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**. São Paulo; Rio de Janeiro: Annablume; FAPESP, DAAD, 2005.

---

COLLI, G. “Nachwort”. In: NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke**. Hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.

DIAS, R. **Amizade estelar**: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

HANSLICK, E. **Do belo musical**. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

JANZ, C. P. **Nietzsche**: biographie. Paris: Gallimard, 1984. v. 2.

MONTINARI, M. Die Entstehungsgeschichte von Nietzsches vierter “Unzeitgemässer Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth”. In: DAHLHAUS, C.; VOSS, E. **Wagnerliteratur - Wagnerforschung**: Bericht über das Wagner-Symposium München 1983. Mainz; New York: Schott, 1985. p. 143-145.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Briefe** (KSB). hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. Berlin; Nova York; Munique: Walter de Gruyter, 1986.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke** (KSA). hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Berlin; Nova York; Munique: Walter de Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. Música e palavra. Tradução de Oswaldo Giacóia Júnior. **Discurso**, São Paulo, n. 37, p. 167-181, 2007.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jaco Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. **Wagner em Bayreuth**. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALAUARDA, J. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: LIESSMANN, K. P. **Im Rausch der Sinne; Kunst zwischen Animation und Askese**. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999. p. 75-93.

WAGNER, R. **Beethoven**. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ZUMBINI, M. Nietzsche in Bayreuth. Nietzsches Herausforderung, die Wagnerianer und die Gegenoffensive. **Nietzsche-Studien**, 19, p. 246-291, 1990.

Recebido: 05/06/2010

*Received:* 06/05/2010

Aprovado: 31/08/2010

*Approved:* 08/31/2010