

QUERELAS DA DISSONÂNCIA: NIETZSCHE, WAGNER, TRAGÉDIA E MÚSICA

*Antonio Manoel Nunes
Museu de República - RJ*

Dois amantes, ignorando que se amam, acreditando em vez disso que cada qual está profundamente ferido e ofendido, desejam reciprocamente que bebam a poção da Morte sob o pretexto de se reconciliarem diante de suas mútuas injúrias, mas arrastados na verdade por um motivo inconsciente: desejam se libertar, pela morte, de toda futura separação e ambição. A crença de que a morte está próxima liberta suas almas e lhes traz uma breve, terrível felicidade, como se realmente tivessem escapado do dia, da decepção, até da própria vida.

(Friedrich Nietzsche)

ABERTURA

*Por que devo sofrer este inferno
que nenhum céu pode restaurar?*

*Por que esta desonra
que nenhuma miséria pode expiar?
Quem tornará conhecida do mundo
a imperscrutável, profunda,
secreta causa?
(Tristão e Isolda)*

Certamente, ao se realizar uma arqueologia da paixão no ocidente, a história de Tristão e de sua amada Isolda estaria no âmago e na origem deste abismático e secreto sentimento que é capaz de corroer desde nobres almas de folhetim até o mais comum homem do cotidiano. Sua força de sedução capta o amador no momento mais insano do entrelaço vida e morte, atirando-o feito pedra ao fundo do fundo do ser.

Desde o século VII, a lenda dos amantes Tristão e Isolda ressoa na comunidade bárbara como a preparar e sedimentar uma rede de sentido que irá atravessar culturas e gerações que, catarticamente, sofrem e incorporam este modelar exemplo de história passional, onde um estigmatizado casal é capaz de se amar desesperadamente, lutar com o mundo exterior a ele e morrer de tanto amar.

Trapaceira e sorrateiramente, a linguagem literária invade, no século XII, a intimidade e o universo da lenda celta, caçando-a, aprisionando-a em seus tentáculos duros, afiados, cristianizados. Assim, na comunhão entre mito e escrita — mediada pelas lentes oblíquas, tempestivas e punidoras do cristianismo —, surge *Tristão e Isolda*, enquanto texto e modelo de amar e de sofrer, que as narrativas romântica e de massa conseguiram clichêizar ao extremo, despindo-a de suas implicações tanto religiosas quanto existenciais.

Richard Wagner é quem, mais apuradamente, resgata a antiga história medieval, a partir da versão do poeta Gottfried feita no século XIII. Wagner tempera a trama de amor, paixão e morte com doses, às vezes extremadas, da filosofia do pessimismo de Schopenhauer. Para tanto, atualiza a

"heresia dualista", incrustada na lenda, a partir de "uma explícita postura budista da qual o cristianismo, no melhor espírito herético, não seria mais que ressonância"¹. Em Schopenhauer, a "origem" do espírito trágico estaria em derrubar a farsa da ilusão de que a vida ofereceria uma plena satisfação ao homem.

O anseio do Nada, o impulso ao nirvana que a sabedoria trágica ensina e a busca da 'expressão estática' desse 'estado de ânimo (...) induzido por Schopenhauer seriam os motivos inspiradores do *Tristão*'².

Schopenhauer confirma então a Wagner idéias e crenças que por muito tempo o compositor tinha apenas esboçado intuitivamente, oferecendo-lhe consolo metafísico em um quadro de intenso conflito entre amor e dor, vida e morte.

Assim, a tríade tragédia, paixão e música da composição operística wagneriana acaba por funcionar como pedra de toque para que Nietzsche vislumbre, nesta obra, o retorno do adormecido dionisismo grego. O poema dramático *Tristão e Isolda* funciona, então, como o filtro mágico do amor que irá unir o filósofo Nietzsche a Wagner, como mostra a *Origem da tragédia* em algumas de suas passagens:

Entre esta música e a nossa mais alta emoção musical, interpõe-se aqui o mito trágico e o herói trágico, e, no fundo, somente como símbolos dos dados mais universais, dos fenômenos mais gerais que só a música pode diretamente exprimir. (...) Graças a esta admirável ilusão apolínea, cremos ver o mundo dos sons avançar para nós debaixo de forma de um mundo plástico e parecidos que nele, como na mais delicada e mais expressiva matéria, tenha sido moldada e esculpida só a aventura de Tristão e Isolda. É assim que o espírito apolíneo nos arranca à universalidade do estado dionisíaco e nos

1. WISNIK, 1987. p.215.

2. Ibidem., p. 216.

ENSAIO

entusiasmo pelos indivíduos (...) Pelo poder desconhecido da imagem, da idéia, do ensinamento ético, da emoção apiedada, o espírito apolíneo distrai o homem da orgiástica aniquilação de si próprio e, a despeito do caráter universal das contingências dionisíacas, leva-o a imaginar que vê um quadro isolado do mundo real, por exemplo, Tristão e Isolda, e a crer que o papel da música é simplesmente o de lhe fazer ver melhor e discernir mais profundamente.³

Portanto, sob o signo da paixão, que modula o amor e o ódio, a vida e a morte, a ortodoxia e a heresia, navegam Tristão e Isolda, Nietzsche e Wagner. Mar e embarcação assumem, na obra do compositor, símbolos sublimados de um destino fatalista que o próprio Nietzsche confirmou: "Somos dois navios cada um dos quais com seu objetivo e a sua rota particular".⁴

PRIMEIRO ATO

*Lástima, eleva-se
a paixão selvagem do dia,
pálida e temível,
para mim;
sua estrela,
ostentosa e falsa,
leva meu cérebro
à decepção e à desilusão!
Maldito dia,
com tua claridade!*
(Tristão e Isolda)

Ao escolher a cidade de Bayreuth para sediar o teatro que serviria ao seu projeto de eloquência cenográfico e musical da germanidade, Wagner baseou-se na posição geográfica e simbólica dessa cidade. Localizada entre Munique e Berlim, Bayreuth abrigou, entre 1872 e 1876, a construção de uma grande casa de espetáculos cênicos, onde se montaria pela primeira vez o *Anel dos Nibelungos*.

Richard Wagner via, na montagem desta tetralogia dramático-musical⁵, a oportunidade de celebração da utópica unidade germânica e da fusão da Prússia com a Baviera que havia se processado. Recaindo sobre o mais vetusto mito de criação do povo germânico, o compositor resgatava, através da tonalidade acumuladora e grandiloquente de sua obra, o espírito de nacionalidade e unidade que, por séculos, estava adormecido.

Da mesma forma que amizades e amores se encaixaram na vida de Wagner através do estigma do drama ou pela intensidade da carga de afeto, sua relação com o então jovem Frederico Nietzsche vai ser marcada pela passional conjugação de amor e ódio, e pela impossibilidade de concretude do ideal/encontro amoroso, tal qual se apresentava nas tramas centrais da vasta obra do compositor.

Em novembro de 1868, Wagner acaba conhecendo o filólogo em Leipzig, na casa de seu cunhado Brockhaus. Nietzsche fora seduzido e conquistado desde o momento em que assistira às apresentações de *Tristão e Isolda* e *Os mestres cantores*. Nascia a partir daí mais um wagneriano ardente e mais um relacionamento marcado pelo signo fatal do desencontro.

Sua primeira visita à casa do compositor, na Baviera, foi, segundo biógrafos, marcada simbolicamente pela predestinação trágica. Afirma-se que, no instante em que Nietzsche se fazia anunciar, o ambiente se impregnava de acordes de um tema desconhecido que muito tempo depois iria reconhecer. Aquilo

que ouvia (...) era a canção de Brunnehild despertada por Siegfried: 'Aquele que me acorda, este me ferirá!' Richard Wagner estava então mergulhado na sua composição. Estavam destinados a se ferirem mutuamente, esses dois homens cuja amizade se ia iniciar.⁶

3. NIETZSCHE, 1972. p. 157-8.

4. NIETZSCHE, 1977. p. 181.

5. Formada pelas seguintes peças: *O ouro de Remo* (prelúdio), *A Valquíria*, *Siegfried* e *O crepúsculo dos deuses*.

6. HALÉVY, 1989. p. 55.

ENSAIO

O encontro entre Nietzsche e Wagner se dá quando este ainda não vivencia os sucessos e armadilhas que o mito do wagnerismo obteve junto à cultura oficial da época. Ao contrário, o filósofo é, antes, um cúmplice intimista de mais um conturbado caso de amor de Wagner. Este raptara Cosima — filha de Lizst —, provocando um grande escândalo na sociedade, e isolou-se com a amada em Tribschen, às margens do lago de Lucerna.

Assim, a casa de campo onde habitava o insurreto casal torna-se espaço mitificado por Nietzsche a abrir um vértice (de solidão) para compor o inusitado triângulo. Em resposta aos diversos convites para que visitasse Roma, feitos pelo amigo Erwin Rohde, Nietzsche afirmaria ter também a sua Itália, a sua renascença humanística:

mas só posso ir lá aos sábados e aos domingos. A minha Itália chama-se Tribschen, e nela me sinto como em casa. Nestes últimos tempos, estive lá em quatro ocasiões quase que seguidas(...) Meu caro amigo, o que aprendo e vejo, o que ouço por lá, é impossível de dizer. Schopenhauer e Goethe, Píndaro e Ésquilo, ainda vivem, asseguro-lhe.⁷

Ao mesmo tempo que Wagner compunha a partitura do *Crepúsculo dos deuses*, Nietzsche delineava, na clave estético-filosófica, a sua "partitura" de *Origem da tragédia*, a partir de estudos que desenvolvia sobre a cultura helênica. Neles, Nietzsche priorizava os primeiros tempos daquela civilização: de Homero a Ésquilo. Ao optar por esta Grécia dionisíaca, trágica e misteriosa, o jovem filósofo descartava os ditames daquela Grécia socrática que se centralizava no eixo do Logos e da lógica.

O texto de Nietzsche, resultado de uma série de conferências que proferiu na Basileia, tanto serviu para aproximá-lo mais ainda da intimidade do casal, quanto para resgatar a tragédia grega de antes daquela influência decadente da época de Sócrates.

Após o primeiro momento, "depois de ter atingido sua perfeição pela reconciliação da 'embriaguez e da forma' de Dionísio e Apolo"⁸, até então complementares entre si, surge a ruptura entre esses dois deuses-metáforas. Se, por um lado, Apolo representava a harmonia, a clareza e a ordem, por outro lado, Dionísio simbolizava a desordem, a exuberância e a música; num claro jogo interdependente entre a razão e a emoção.

Com a expulsão de Dionísio de dentro da cidade-Estado, se afigurou por completo o lado apolíneo da civilização grega. Ao espalhar suas labaredas de racionalidade no tempo e no espaço da cultura ocidental, Apolo acabou tornando-se a "escala tonal" dominante e única. Sendo assim, para Nietzsche, o retorno do dionisismo estaria contido na música de Wagner, principalmente no *Tristão e Isolda*. Aí se experimentaria "um mergulho para além da individuação, no Uno primordial, onde a dor da existência é potenciada e superada pela catarse trágica".⁹

Os dez anos de contato que envolveram o músico e o filósofo — interrompidos aproximadamente em 1878 — testemunharam a lenta e gradual mudança de rota na amizade entre os dois. Já em *Humano, demasiado humano*, se sabe, como afirma Hollinrake, uma "atitude dissidente" de Nietzsche, onde alguns apontamentos começam a revelar a "ambivalência do pensamento e sentimento característico da posição"¹⁰ do filósofo.

O lançamento de *O caso Wagner*, em 1888, e a organização dos fragmentos que compõem *Nietzsche contra Wagner* radicalizam o tom de amargura, ódio e... amor, provocado pela conflituosa e passional relação dos dois atores, grandes protagonistas do decadentismo burguês e da aurora da modernidade. A obsessão fantasmática de Nietzsche criava portentosas asas e, assustadoramente, se firmava, à medida que se distanciava (temporal e espacialmente) do seu passado: objeto do desejo.

8. CHAUI, (s. d.), p. 627.

9. WISNIK, 1987, p. 218.

10. HOLLINRAKE, 1986, p. 9.

7. Ibidem, p. 63.

ENSAIO

SEGUNDO ATO

*Possa a noite durar
para nós eternamente.*
(Tristão e Isolda)

O tema da paixão torna-se nos, escritos de Nietzsche, um "leitmotiv" que irá orquestrar seu pensamento, tal qual os motes melódicos que Wagner inaugura, sistemática e ordenadamente, para a música ocidental. Poção mágica restauradora que rege os caminhos de sua "ética" e existência, ela é capaz de alimentar e energizar a força de vida, no momento em que amor e dor, alegria e tristeza, emoção e razão, prosseguem em seu embate sublime.

Se, em *Tristão e Isolda*, paixão e casamento são pontas de um "iceberg" que nunca se encontrarão, por outro lado, no ideário nietzscheano, a paixão recebe a mesma carga valorativa da amizade: pólos superiores nas relações humanas. O filósofo afirma ter sido o casamento um invento "para os seres humanos medianos, que não são aptos nem para o grande amor nem para a grande amizade". Portanto, é na clave paixão-amizade (potencializada ao infinito), que estão presentes as conjunções e disjunções entre Nietzsche e Wagner. A suspensão da paixão deve-se, talvez, à impossibilidade de concretude de um tipo de "casamento" feito somente "para aqueles, raríssimos, que são aptos tanto para o grande amor quanto para a grande amizade".¹¹

As bodas de Nietzsche com a música chegaram às raias da apatia, no momento em que o autor terminou de redigir *O caso Wagner*. Da herança deixada por Dionísio, só a obra de Bizet foi tolerada. O estilo de composição e de orquestração do autor de *Carmen* tornou-se para Nietzsche mais um antídoto para combater os malefícios causados pelos sons abissais de Wagner — mesmo depois da morte do compositor em 1883 —, do que, como explicava, um meio de libertação via "leveza e suavidade" da música de Bizet.

Se para Nietzsche a obra desse seu novo amor libertava, por outro lado, não havia obra de Wagner que fosse "libertadora". Em termos meramente estéticos, o filósofo criticava a orientação melódico-acústica que Wagner empreendia em suas criações: "brutal, artificial e 'ingênuo', simultaneamente, e que, assim, fala ao mesmo tempo aos três sentidos da alma moderna".¹²

Ao preterir Isolda em favor de Carmen, Nietzsche recorria aos valores da paixão amena, que não se permitia a uma grandiloquência cênica e orquestral. Troca, então, a bruma imprecisa, densa e enigmática da música alemã pela "sensibilidade meridional, morena, queimada"¹³ da obra de Bizet — espécie de dionisismo anti-germânico que mais se amorena quanto maior for a dosagem de sons mouriscos em sua partitura.

Wagner e Nietzsche — duas embarcações que, cada vez mais, seguem rotas distintas e mares (aparentemente) dessemelhantes — acabam se encontrando, enquanto precursores da modernidade. Wagner e Nietzsche protagonizam a decadência que substancializa o século XIX, com a diferença de que, segundo palavras do próprio filósofo, "eu, compreendi-o, resisti a isso com todas as minhas forças. O filósofo, em mim, resistiu"¹⁴.

A querela entre esses dois criadores, na verdade, flagra o raiar da modernidade em suas diferentes frentes de expressão: a eclipse cartesiana e o excesso barroco. Ironicamente, o ex-discípulo afirma que "pela boca de Wagner (...) a modernidade fala a sua linguagem mais íntima: não esconde nem os seus vícios, nem as suas virtudes, perdeu todo e qualquer pudor"¹⁵. Ao criticar o projeto grandioso que Wagner propõe e constrói, ("Tudo aí parece grande, o próprio Wagner parece grande... Que astuciosa cascavel!"¹⁶), Nietzsche chama a atenção para uma faceta da modernidade de que ele próprio tende a se desviar cada vez mais à medida que

11. WISNIK, 1987. p. 21.

12. NIETZSCHE, *O caso Wagner*, p. 29-30.

13. *Ibidem.*, p. 32.

14. *Ibidem.*, p. 24.

15. *Ibidem.*, p. 25.

16. *Ibidem.*, p. 34.

ENSAIO

seus escritos filosóficos amadurecem: a retórica do simultâneo, formulada através de paradoxos e pela acumulação inebriante de dados e informações. "Quem é que pelos seus movimentos foi levado à cena? Quem é que sempre cultivou o excesso?"¹⁷. Se o jovem Nietzsche, que via o espírito trágico dos tempos pré-socráticos reencarnado na Alemanha unificada dos novecentos, era àquele altura símile da posição estético-reiterativa de Wagner, o maduro e amargo Nietzsche — regido ainda pelo signo da passionalidade e da polémica — opta pela harmonia clássica no tom estrutural de seu pensamento. Bizet — "que é leve pois tudo que é divino se move delicadamente"¹⁸ — serve, então, de metáfora para o seu programa que, aparentemente, se desviava da essência do projeto da modernidade.

Para Nietzsche, a ópera de Wagner, querendo se apresentar como "ópera da salvação", tornou-se expressão flagrante do decadentismo burguês, alimentado tanto por uma concepção fatalista do cristianismo quanto pela excessiva dosagem do pensamento filosófico de Schopenhauer. Utilizando-se das mesmas metáforas marítimas encontradas na obra wagneriana, Nietzsche compara o (ex) amigo a uma nave que

seguir durante muito tempo alegremente seu curso. Sem qualquer dúvida, era aí que Wagner conduzia a sua mais elevada *procura*. O que se passou então? Uma catástrofe. O navio embateu contra um escolho. Wagner afundou-se no escolho de uma concepção do mundo contrária à sua¹⁹.

Wagner, artista da decadência que fez de sua música uma doença — da mesma forma que para Nietzsche o compositor também o era ("A minha mais marcante experiência foi uma *cura*. Wagner foi apenas uma das minhas doenças"²⁰), realiza a confluência das variadas maneiras de expressão

artísticas a partir do "leitmotiv" musical. Defensor da música enquanto forma de expressão que se restringisse à sua concepção rítmica, melódica e harmônica, Nietzsche faz sua crítica a Wagner, "homem de teatro", pelo seu grandioso projeto de reunir texto, música e interpretação dramática numa mesma cena: a ópera.

Em Wagner, há, à partida: alucinação, não de sons, mas de gestos. É só posteriormente que ele procura uma semiótica sonora que a eles se adaptem. (...) O que lhe vem em primeiro lugar ao espírito é uma cena de efeito absolutamente seguro, é uma autêntica 'actio' onde os gestos se destacam com uma nitidez de 'haut-reliefs', uma cena propriamente 'arrebataadora'.²¹

No epílogo de *O caso Wagner*, Nietzsche fornece sua concepção de modernidade quando fala das "forças" específicas que dominam em determinadas épocas históricas via acessibilidade e inacessibilidade das virtudes.

Ou possui as virtudes da vida crescente; então, por razões muito profundas, resiste com todas as suas forças às virtudes da vida declinante. Ou é ela própria vida declinante — tem então necessidade das virtudes do declínio, e detesta tudo o que se justifica apenas pela plenitude, pela superabundância de forças. A estética está indissociavelmente ligada a condições biológicas: há uma estética de 'décadence', há uma estética clássica²².

É nessa dicotomia entre harmonia clássica e desordem barroca que está pousada esta passional querela de voz unívoca; seus barcos singraram mares opostos em busca de encontro em algum ponto seguro.

"Éramos amigos e nos tornamos estranhos um ao outro. Mas é bom que seja assim, e

17. NIETZSCHE. *O caso Wagner*, p. 65.

18. Ibidem., p. 30.

19. Ibidem., p. 39.

20. Ibidem., p. 24.

21. NIETZSCHE. *O caso Wagner*, p. 48 e 53.

22. Ibidem., p. 73.

ENSAIO

não o procuraremos dissimular nem disfarçar, como se devêssemos ter vergonha disso. Como dois navios que seguem cada um seu rumo e seu próprio objetivo: assim sem dúvida poderemos nos encontrar e celebrar festas entre nós como já o fizemos antes — e então os bons navios repousavam lado a lado no mesmo porto, sob o sol, tão tranquilos que se poderia dizer que já tinham chegado ao seu objetivo e tivessem tido a mesma destinação. Mas em seguida o apelo irresistível da nossa missão nos levaria de novo um para longe do outro, cada um sobre mares, sob sóis diferentes — talvez para nos revermos uma vez mais, mas sem nos reconhecermos: mares e sóis diferentes provavelmente nos fizeram mudar!"

(Friedrich Nietzsche)



ABSTRACT

Tristan and Isolde as a metaphor for the union and disaggregation between Nietzsche and Wagner. Dionysus spirit and apollinean spirit: *The Birth of Tragedy*. First encounters and the building up of passion. A strange triangle: Nietzsche, Wagner and Cosima. The fall of the relationship in *Human, All-Too-Human* and *The Wagner Affair*. Bizet and the Mediterranean dionysism. The disputes of dissonance: the dawn of modernity in its several vanguards of expression.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CHAUI, Marilena. *História das grandes idéias do mundo ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, [s.d.]. v. 3, p. 627: Nietzsche.
2. HALÉVY, Daniel. *Nietzsche; uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
3. HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
4. NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner*. Porto: Rés, [s.d.].
5. _____. *Gaia ciência*. Lisboa: Guimarães e Cia., 1977.
6. _____. *Origem da tragédia*. 2.ed. Lisboa: Guimarães e Cia., 1972.
7. WISNIK, José Miguel. A paixão dionisiaca. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.