



Pedro Lucas Bonfá Vieira Ramos*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar, na perspectiva nietzschiana, alguns aspectos da teoria da *décadence*, limitando-se ao seu embate com a arte do século XIX. Para realizar tal empreitada, nos detemos na terceira fase do filósofo e nos escritos do último ano de produção de Nietzsche. Com efeito, no período o autor faz uma investigação minuciosa de Richard Wagner, em *O caso Wagner*, de 1888. Diante disso, no primeiro momento, a fim de introduzirmo-nos no procedimento genealógico-fisiológico por meio do qual o filósofo investiga a arte da *décadence*, destacamos alguns aspectos específicos do contexto histórico do conceito de '*décadence*' no movimento literário francês da segunda metade do século XIX. Em seguida, a análise e os efeitos fisiopsicológicos causados pela música de Wagner, ilustrados por Nietzsche, forneceram a matéria prima para comparar a '*melodia infinita*' de Wagner com a '*música mediterrânea*' de Bizet, assim como, os sintomas e efeitos que repercutem na vida do indivíduo.

Palavras-chave: *Décadence*. Wagner. Modernidade. Vida. Arte.

Nietzsche and Decadence: the anarchy of instincts in Culture and Wagner

ABSTRACT

The present work aims to present, from a Nietzschean perspective, some aspects of the theory of *decadence*, limiting itself to its clash with nineteenth-century art. To carry out such an undertaking, we focus on the philosopher's third phase and on the writings of Nietzsche's last year of production. In fact, during the period, the author makes a detailed investigation of Richard Wagner, in *The Wagner Case*, from 1888. In view of this, at first, in order to introduce ourselves to the genealogical-physiological procedure through which the philosopher investigates art from the *decadence*, we highlight some specific aspects of the historical context of the concept of '*décadence*' in the French literary movement of the second half of the nineteenth century. Then, the analysis and physiopsychological effects caused by Wagner's music, illustrated by Nietzsche, provided the raw material to compare Wagner's '*infinite melody*' with Bizet's '*Mediterranean music*', as well as the symptoms and effects that reverberate in the individual's life.

Keywords: *Decadence*. Wagner. Modernity. Life. Art.

Nietzsche e a Decadência: a anarquia dos instintos na Cultura e em Wagner

Introdução

Durante o inverno francês de 1883, o filósofo Friedrich Nietzsche viaja para Nice, cidade situada na Riviera francesa. A partir daí, o filósofo terá contato mais íntimo com os escritores, intelectuais, psicólogos e fisiólogos franceses de sua época. A relação de Nietzsche com a cultura francesa foi de suma importância para a elaboração da sua filosofia da *décadence*. O espírito francês pulsava pela Europa. Diante desse contexto, assim escreveu Nietzsche em *Para além do bem e do mal* (1886):

Ainda agora a França é a matriz da cultura mais espiritual e mais refinada da Europa, e elevada escola do gosto: mas é preciso encontrar essa “França do gosto”. Quem a ela pertence, permanece oculto – deve ser pequeno o número daqueles nos quais ela vive e vivifica, entre eles homens que não teriam muita robustez, em parte fatalistas, sombrios, doentes, em parte melindrosos e artificiais, homens tais que tem a *ambição* de se ocultar. Uma coisa é comum a todos eles: eles mantem os ouvidos fechados à delirante estupidez e ruidosa garrulice da burguesia democrática (NIETZSCHE, 2017, p. 254).

Os escritores franceses sempre fizeram parte das leituras do jovem Nietzsche. Mas foi a partir do fim do século XIX que os frutos da literatura francesa tiveram maior influência sobre sua filosofia da maturidade. Sendo assim, a porta de entrada para o desenvolvimento da sua teoria da *décadence* foram os ensaios de Paul Bourget¹, especialmente os *Ensaio de Psicologia Contemporânea* e *Novos ensaios de Psicologia Contemporânea*². Através desses textos, Nietzsche se depara com um novo mundo que lhe é revelado, o da *décadence*. Sendo assim, a capital francesa, a

¹ “Paul Bourget se tornou conhecido como crítico literário, mas acabou por se consolidar na história da literatura francesa como romancista e novelista. [...] No início de sua produção, enquanto crítico literário, Bourget se destacou pela publicação de uma série de artigos que tratavam de importantes aspectos da literatura do final do século XIX, publicados de 1881 a 1885 sob o título ‘Psicologia Contemporânea – notas e retratos’. Em 1883, os artigos sobre Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine e Stendhal foram compilados e publicados nos Ensaio de Psicologia Contemporânea. Em 1885, segue-se a publicação de mais seis artigos em um novo volume: *Novos Ensaio de Psicologia Contemporânea - sobre Dumas Filho, Leconte de Lisle, os irmãos Goncourt, Turgueniev e Amiel*” (ROMÃO, 2011, p. 73-74).

² Marton (2014) assinala que “o primeiro volume se compõe dos cinco primeiros estudos que aparecem na *Novuvelle revue*, publicação bimestral dirigida Juliette Adam, e o segundo, dos cinco últimos. Em 1889, quando da edição de suas *Obras Completas* pela editora Plon, Bourget reúne num único volume os dez estudos, revendo-os e complementando-os com apêndices para essa nova edição por ele considerada ‘definitiva’. Além dos *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886), Nietzsche possuía em sua biblioteca dois outros trabalhos de Paul Bourget: *André Cornelis* (1887) e *Études et portraits* (1889)” (MARTON, 2014, p. 219).

literatura do século XIX e a palavra *décadence* serão suas companheiras até seus últimos escritos.

Como os textos de Bourget contribuíram para apresentar escritores e poetas que foram essenciais na formulação da teoria da *décadence* do filósofo alemão, uma breve abordagem da teoria da *décadence* de Bourget será elaborada como uma introdução para a teoria da *décadence* de Nietzsche. Com efeito, alguns aspectos da teoria da *décadence* de Bourget serão assimilados pelo filósofo alemão dentro do contexto de sua teoria da *décadence* fisiológica da arte.

O crítico literário e romancista Paul Bourget era um estudioso da Psicologia. Analisava a desordem da alma do homem e a desestrutura social de sua época por meio da literatura do fim século XIX. Em seus romances, analisava com rigor as paixões humanas, o que fez com que Bourget buscasse compreender como as obras literárias influenciavam no comportamento das pessoas e nas transformações da sociedade francesa do seu tempo. Nessa época, na Europa, segundo Bourget, existia uma náusea universal, pois uma certa melancolia e neurose pairavam pelo continente dos poetas e romancistas da *décadence*. Tais poetas e romancistas, como já exposto em nota, foram escolhidos como exemplos por Bourget para evidenciar a multiplicidade de idiosincrasias literárias e os diferentes sintomas que se manifestavam por meio dessas obras por todo o continente.

A prova disso é que, de um canto a outro da Europa, a sociedade contemporânea apresenta os mesmos sintomas, nuançadas segundo raças, dessa melancolia e desse desacordo. Uma náusea universal diante das insuficiências desse mundo revolta o coração dos Eslavos, dos Germanos e dos Latinos. Ela se manifesta nos primeiros pelo niilismo, nos segundos pelos pessimismos, em nós mesmos pelas solitárias e bizarras neuroses (BOURGET, 1993, p. 13).

Nos dois ensaios de Bourget, os problemas característicos do cotidiano cosmopolita e da juventude parisiense da época eram o reflexo do desacordo entre os desejos humanos e a vida real que não o satisfazia. O tédio diante da vida causado pela crise na ciência (positivismo), pela filosofia pessimista de Schopenhauer, que era consumida na época pelos franceses, e, sobretudo, pela poesia de Baudelaire que, segundo Bourget, causa alterações de vocabulário para as gerações futuras, foram o gatilho para a formulação da teoria da *décadence* do crítico literário francês. Segundo Bourget (1993), ele foi um dos primeiros a enxergar o retorno do mal do século, isto

é, uma crise existencial que afetou os jovens franceses de 1830. Para ele, o romantismo foi fundamental para causar sentimentos de *décadence* coletivos, como melancolia, tédio e o vazio que rodeava os jovens da época. “Eu creio ter sido um dos primeiros a assinalar esta retomada inesperada que chamávamos, 1830, o mal do século” (BOURGET, 1993, p. 21).

Com isso, Paul Bourget legou uma teoria da *décadence* como herança para a sociedade moderna. Com o objetivo de fazer uma análise a partir do estudo social da literatura do fim do século XIX, Bourget tinha o intuito de diagnosticar os efeitos nocivos que a literatura causava na sociedade de sua época. Os ensaios que tratavam da *décadence*, da sociedade e da literatura foram muitos, mas os *Ensaio de Psicologia Contemporânea* serão, sobretudo, um verdadeiro manifesto sobre a estética *décadent* moderna.

A *décadence* fisiológica da música de Wagner e seus efeitos no corpo

Que Nietzsche e seus contemporâneos vivenciaram o fenômeno social e literário da *décadence* europeia do século XIX já está evidente. Mas a partir do inverno de 1887 e 1888, Nietzsche direciona a teoria da *décadence* de Bourget para uma nova perspectiva. O niilismo, o pessimismo, a anarquia e a falta de unidade que pairavam no cenário artístico da França do fim do século XIX serão diagnosticados por Nietzsche por meio da fisiologia da arte. O conceito de *décadence* será utilizado pelo filósofo alemão como a causa que engendrou muitos males para o indivíduo e, por outro lado, como sinônimo de modernidade.

É importante ressaltar que o pano de fundo da teoria da *décadence* nietzschiana se encontra no terreno da degeneração fisiológica, pois é a partir dessa época que ocorre o processo de patologização da filosofia de Nietzsche. Sendo assim, os questionamentos sobre a *décadence* no âmbito fisiológico contribuirão para desvendar os efeitos e os males que estes causam no homem. Em 1888, nas primeiras páginas de *O Caso Wagner* (1888), Nietzsche escreve: “O que me ocupou mais profundamente foi o problema da *décadence*” (NIETZSCHE, 2016, p. 9).

Nietzsche reitera a reflexão de Bourget sobre a *décadence*. Sendo assim, torna-se claro que, para ambos, o todo da obra deve ser colocado em evidência, em detrimento da palavra ou da frase particular. Entretanto, na literatura da época

vigorava exatamente o oposto, isto é, o livro em detrimento da página, a página em detrimento da frase e a frase em detrimento da palavra. Com essa interpretação desagregadora e desarmoniosa na literatura, o filósofo alemão conduzirá sua análise para as composições de Richard Wagner. Em uma carta para Carl Fuchs, escrita em 1886, ele expressa a influência de Paul Bourget em suas reflexões:

A expressão wagneriana “melodia infinita” manifesta, da maneira mais charmosa, o perigo, a ruína do instinto e da boa-fé, da boa consciência. A ambigüidade rítmica, mediante a qual já não se sabe e nem se deve saber onde começa o rosto e termina o pescoço, consiste, sem dúvida alguma, num expediente artístico com o qual efeitos maravilhosos podem ser alcançados – o Tristão, por exemplo, é pródigo nisso -, mas, como sintoma de toda uma arte, ela é e continua a ser, apesar disso, o sinal de dissolução. A parte assenhora-se do todo, a frase da melodia, o instante do tempo (e também do tempo musical), o pathos do ethos ... Mas, isso é *décadence*, um termo que, tal como nos parece ser evidente, não deve rechaçar, mas apenas descrever algo. O seu Riemann é um sinal disso, assim como seu Hans von Bülow e vós mesmos (NIETZSCHE *apud* BARROS, 2012, p. 139-140).

O compositor alemão deu destaque à frase em detrimento da melodia, deu ênfase às pequenas unidades. Deixou o todo obscuro por completo, ou quase sem nenhuma tonalidade. Seguindo esse mesmo movimento e aprofundando a crítica de Bourget, Nietzsche apresenta o compositor como um perfeito caso de análise da *décadence* fisiológica da arte e de toda uma época: a modernidade³. Através de manifestações de sintomas nocivos e doentios que reverberam no corpo, Wagner foi tomado como um caso, como referência para as interpretações nietzschianas. Mas o filósofo não pretendeu valer-se de sua relação pessoal com o compositor. Ele foi além. Utilizou-se, sim, do tipo psicológico e fisiológico de Wagner para designar o declínio da arte e da cultura ocidental da sua época. Para fins de estudo, abordar-se-á apenas o aspecto fisiológico do artista que se revela nas suas obras, como também os efeitos que sua arte engendra no corpo.

Os processos fisiológicos que já se encontravam na teoria da *décadence* de Bourget serão potencializados e supervalorizados na elaboração da teoria da *décadence* fisiológica da arte de Nietzsche. “Que no estilo da *décadence* a parte se

³ “Nietzsche critica a modernidade ao longo de sua obra, desde os seus escritos de juventude, como ocorre com O Nascimento da Tragédia, mas sobretudo em seus últimos textos [...] nos tempos modernos, aponta Richard Wagner como a figura que encarna a decadência fisiológica. Ele mesmo vê na trilha wagneriana, mas, ao contrário do que se passa com o compositor, conforme afirma em *Ecce Homo*, utiliza os remédios mais adequados contra essa decadência” (SILVA JÚNIOR, 2016, p. 307).

torna independente em relação ao todo, que se torna 'soberana', manifesta a falta de força organizadora. A censura da 'incapacidade para as formas orgânicas' constitui assim a principal objeção de Nietzsche contra a arte de Wagner" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 14). Sendo assim, a estética em si será reduzida apenas às aplicações fisiológicas. Com isso, a *décadence*, a degeneração de uma obra de arte, neste sentido, é uma manifestação da *décadence* fisiológica no corpo, no organismo do indivíduo. Portanto, a patologia fisiológica abala o gosto do artista, repercutindo e transparecendo seu estado de *décadence* na sua obra.

Dessa forma, embora Nietzsche tenha direcionado seu ataque a Wagner no âmbito estético, ele não se ateve somente a isso. Com efeito, o filósofo alemão se apropriou do recurso da fisiologia para retirar o véu que encobria o feitiço de Wagner. O encanto proporcionado pelos elementos da música do compositor alemão dominava toda a cultura da época no continente europeu. Na verdade, Richard Wagner pretendia dominar, e utilizava a música exatamente para este fim. "Também como músico ele foi apenas o que foi absolutamente: ele *tornou-se* músico, tornou-se poeta porque o tirano dentro dele, seu gênio de ator, a isso o obrigou. Nada se percebe de Wagner, enquanto não se percebe seu instinto dominante" (NIETZSCHE, 2016, p. 25).

Sendo assim, o fenômeno estético estaria imbricado a fatores biológicos. "A estética se acha indissoluvelmente ligada a esses pressupostos biológicos: há uma estética da *décadence*, há uma estética clássica" (NIETZSCHE, 2016, p. 42). Com isso, pode-se, com todas as notas e cores, expandir os pressupostos fisiológicos e biológicos na moral, na filosofia, em um povo ou somente no indivíduo singular. A *décadence* fisiológica poderá, sem dúvida, revelar-se com toda sua força em diferentes facetas. E as condições fundamentais para que isso se efetive será a falta de unidade e a incapacidade de selecionar o que é favorável para a vida.

De acordo com Nietzsche, Wagner não tem uma unidade interna na sua obra, pois existe nela um desregramento e uma falta de coesão e consistência. Nesses termos, haveria a presença de uma anarquia de estilo que o caracteriza como tendo uma instabilidade ótica, fazendo-o a todo momento mudar de estilo diante de suas óperas. "E como varia seu *leitmotiv*!⁴ Que digressões raras e profundas" (NIETZSCHE, 2016, p. 14).

⁴ Coelho assinala sobre apropriação de Wagner pelo *leitmotiv*: "seus motivos passam por processos extremamente sutis e variados de desenvolvimento, decomposição e recomposição, combinação e

Diante disso, em que consiste a *décadence* na arte e no artista? Toda expressão artística é fruto de impulsos *décadents* ou de acréscimo de potência. Esse aforismo esclarece o pensamento do filósofo:

Basta! Basta! Receio que terão claramente reconhecido, sob esses traços alegres, a sinistra realidade – um quadro de um declínio da arte, um declínio também do artista. Esse último um declínio de caráter, poderia talvez ser expresso provisoriamente com esta fórmula: o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para *mentir*. Terei a oportunidade (num capítulo da minha obra principal que levará o título de “Fisiologia da estética”) de mostrar mais detalhadamente como essa metamorfose geral da arte em histrionismo é uma expressão de degenerescência fisiológica (mais precisamente, uma forma de histerismo), tanto quanto cada corrupção e fraqueza da arte inaugurada por Wagner: por exemplo, a instabilidade da sua ótica, que obriga (a todo instante) a mudar de posição diante dela. Nada se compreende de Wagner, ao distinguir nele somente um arbitrário jogo da natureza, um capricho e um acaso. Ele não era um gênio “incompleto”, “desafortunado”, “contraditório”, como já foi dito. Wagner era algo *perfeito*, um típico *décadent*, no qual não há “livre-arbítrio”, cada feição tem sua necessidade. Se algo é interessante em Wagner, é a lógica com que um defeito fisiológico progride passo a passo, de conclusão em conclusão (NIETZSCHE, 2016, p. 22-23).

O *tipo*⁵ de Wagner não se esgota em meros fenômenos estéticos pois, como já foi destacado, ele exalta e exala um instinto niilista passivo⁶ e o transforma em música, fazendo o mesmo com todas as demais reverberações da *décadence*. Sua música, encrustada no declínio fisiológico, contribui para a patologia de outros modos de atividades da existência, promovendo um quadro clínico degradante que atinge todo o continente e, por conseguinte, toda uma era. É o caso da Europa e da modernidade.

Que na Alemanha as pessoas se enganem a respeito de Wagner não me surpreende. O contrário me surpreenderia. Os alemães prepararam para si

transformação, visando a dar ao ouvinte uma compreensão mais profundas das motivações psicológicas e das estruturas narrativas. Já que as divisões dos atos em números ou cenas deixaram de existir, Wagner utiliza, para balizar as diversas etapas da ação e organizar o conjunto das ideias discutidas no drama. O que antes se referia apenas a um personagem ou situação, passa a ter ligações em diversos níveis, com todas as camadas do drama” (COELHO, 2011, p. 233-234).

⁵ “No último ano de produção filosófica, Nietzsche ressaltou a polaridade entre os ‘tipos’, notadamente entre o tipo superior e o ‘último homem’. O tipo superior não tem de lutar apenas contra as resistências externas e contra a decadência, mas tem de triunfar na luta por hierarquizar seus impulsos” (FREZZATTI JÚNIOR., 2016, p. 396).

⁶ “O niilismo passivo, ‘sensação profunda do nada’ (FP XIII, 11[228]), exprime o declínio da vontade de poder. Na sua forma extrema traduz um sentimento de angústia: percebemos que o mundo não corresponde aos esquemas mediante os quais o interpretávamos, que o mundo não vale o que pensávamos que valia, donde o desânimo, a paralisia, a sensação generalizada de “para quê” e da inutilidade de todos os objetivos que tínhamos propostos para nós mesmos. Trata-se, pois, de um niilismo do declínio, do esgotamento, de uma forma de imersão no pessimismo e no sentimento inibidor da vacuidade de tudo: nada tem valor, nada vale a pena” (WOTLING, 2011, p. 49-50).

um Wagner que podem venerar: eles jamais foram psicólogos, são gratos por compreender mal. Mas que também em Paris as pessoas se enganem a respeito de Wagner! Lá, onde são psicólogos mais que tudo! E em São Petersburgo, onde suspeitam coisas de que nem mesmo em Paris se tem ideia! Como Wagner deve ter afinidade com a *décadence* europeia em geral, para não ser percebido por ela como *décadent*! Ele pertence a ela: é seu protagonista, seu maior nome... (NIETZSCHE, 2016, p. 22-23).

Portanto, isso é válido para toda expressão de *décadence* (artística, filosófica, social ou política). O compositor alemão corrompe e, ao mesmo tempo, atrai para si uma legião de exaustos. Segundo o filósofo alemão: “Colocá-lo nas nuvens é honrar a si mesmo. – Pois o fato de não lhe oporem resistência já é, em si, um sinal de *décadence*. O instinto está debilitado. O que se deveria evitar, atrai. Leva-se aos lábios o que conduz rapidamente ao abismo” (NIETZSCHE, 2016, p. 18).

Nota-se como Nietzsche expressa, ao máximo, sua atenção aos estados fisiológicos do artista. Wagner, com suas idiossincrasias fisiológicas nocivas para qualquer cultura, transfere sua exaustão para seus ouvintes. Ao levar sua música para seus espectadores ele está, automaticamente, contaminando-os. É por meio da própria experiência que Nietzsche manifesta os efeitos causados pela música wagneriana.

O ator Wagner é um tirano, seu *pathos* derruba qualquer gosto, qualquer resistência. - Quem possui tal força persuasiva nos gestos, quem, senão ele, vê os gestos tão seguramente antes de tudo? A maneira como *pathos* wagneriano retém seu fôlego, o não-querer-livrar-se (*sic*) de um sentimento extremo, a aterradora *demora* em estados em que já instantes já sufoca! (NIETZSCHE, 2016, p. 22-23).

Nesta medida, o filósofo alemão sente os estímulos degradantes da música oferecida por Wagner. Especificamente nos textos sobre a fisiologia da arte, Nietzsche enfatiza sua interpretação da obra wagneriana como extremamente nociva para a saúde. O compositor é apresentado não como um homem, mas como um símbolo da degenerescência da arte, sobretudo, uma degeneração fisiológica. “Eis o ponto de vista que destaco: a arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe no palco – todos problemas de histéricos -, a natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto que sempre exigia temperos sempre mais picantes” (NIETZSCHE, 2016, p. 19).

A música mediterrânea de Bizet e a melodia infinita de Wagner

Dito isso, em 27 de outubro de 1881, em Gênova, Nietzsche assistiu pela primeira vez *Carmen*. A partir desse momento, o filósofo alemão encontra uma música antagônica à música wagneriana. O entusiasmo sentido por Nietzsche foi tão arrebatador que o fez redigir uma carta ao seu amigo, o músico Peter Gast:

Urra! Amigo! Novamente conheci uma coisa boa, uma ópera de François Bizet (quem é?): *Carmén* (*sic*). Ouvi-a como a uma novela de Meremée, 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 *apud* IORIO, 2012, p. 215).

Com a forte contribuição de Bizet, Nietzsche teve mais elementos para reagir contra a *décadence* da música de Wagner. Sendo assim, Bizet torna-se a antinomia de Wagner, de modo que é com a obra-prima *Carmen* que o tipo antagônico da *décadence* se apresentará como estratégia do filósofo dionisíaco contra a música de Wagner. A música de Bizet, para os ouvidos do filósofo, soará leve, polida e refinada, uma obra que expressa uma cultura aperfeiçoada pelo seu estilo inteligente e sofisticado. Logo no início de *O Caso Wagner*, Nietzsche avulta a importância daquilo que considera ser uma música perfeita: “Como uma obra assim aperfeiçoa! Tornamos nós mesmos ‘obra prima’. – Realmente, a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente creio” (NIETZSCHE, 2016, p. 11).

Fazendo de Bizet o oposto de Wagner, Nietzsche utiliza-se da música do compositor francês para se contrapor à do alemão pela carência de coesão e de unidade interna que caracterizam suas composições. Então, ele expõe seus dois personagens colocando uma lente de aumento em tipos antagônicos:

Cinco horas sentado: primeira etapa da santidade! - Posso acrescentar que a orquestração de Bizet é quase a única que ainda suporto? Essa *outra* orquestração atualmente em voga, a wagneriana, brutal, artificial e “inocente” ao mesmo tempo, e que assim fala simultaneamente aos três sentidos da alma moderna – como é prejudicial essa orquestração wagneriana! Eu a

denomino “siroco”. Um suor desagradável me cobre de repente. O meu tempo bom vai embora (NIETZSCHE, 2016, p. 11).

Nesse mesmo sentido, Nietzsche direciona sua atenção aos dois compositores na obra *O Caso Wagner*. Mas, como filósofo e músico, ele mesmo registra sua devoção pela música de Bizet. Valendo-se de imagens metafóricas para se referir às obras do compositor de *Carmen*, o pensador alemão destaca a sensibilidade de uma obra que condiciona mais poder para o ouvinte. Para ele, este é um sintoma de uma arte em ascendência que exprime uma beleza e uma alegria meridional.

Essa música é alegre, mas não uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada na Europa – essa sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada... Como nos fazem bem as tardes brônzeas da sua felicidade [...]. Finalmente o amor, o amor traduzido em natureza! (NIETZSCHE, 2016, p. 12-13).

O que Nietzsche exige de uma obra é seu poder de criação, de leveza e de persuasão. Essa exigência ele encontra na música do compositor francês por diagnosticar que ela causa um sentimento de acréscimo e de saúde, tornando o espírito livre, mais filosófico, radicalmente oposta à opera de Wagner, que é anti-filosófica. Os impulsos humanos são atrofiados pela música wagneriana, seus estímulos são *décadents* e impossibilitam os pensamentos mais livres, que são os que promovem a criação. “De *que* sofro, quando sofro do destino da música? Do fato de que a música foi despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo, de que é música de *décadence* e não mais a flauta de Dioniso...” (NIETZSCHE, 2017, p. 96).

“A flauta de Dioniso” é, para Nietzsche, um instrumento contra o esgotamento dos sentidos proporcionados pela música de Wagner. Esta é demasiadamente antagônica à música libertadora e transfiguradora de Bizet. Esse outro tipo de música (de Bizet) é digna de um filósofo, pois é nela que o amor se encontra no seu momento mais sublime. “Não o amor de uma “virgem sublime”! [...]. Mas o amor como fado, como fatalidade, inocente – e precisamente nisso natureza”! (NIETZSCHE, 2016, p. 13).

Esse amor é filosófico e o seu modelo será a condição para uma criação que unifique as diferenças. Uma obra de arte que nasceu sob estas condições, segundo a

concepção nietzschiana, é única, e sua magnitude, diante das outras, causará um impacto no seu receptor que promoverá sua educação e seu desenvolvimento⁷ cultural, seja como indivíduo, seja como cidadão.

- Uma tal concepção do amor (a única digna de um filósofo) é rara: ela distingue uma obra de arte entre mil. Pois na média os artistas fazem como todos, ou mesmo pior – eles *entendem* mal o amor. Também Wagner o entendeu mal. Eles acreditam ser desinteressados do amor, por querer o benefício de outro ser, às vezes contra o benefício próprio. Mas em troca desejam *possuir* o outro ser (NIETZSCHE, 2016, p. 13).

O sentido, em particular, para aprendizagem e desenvolvimento do ser humano, segundo Nietzsche, é a audição. Ouvir uma música refinada e excelente é, sobretudo, muito custoso, pois “é mais fácil fazer música ruim do que música boa” (NIETZSCHE, 2016, p. 20). Portanto, aprender é laborioso. Não é a proporção, a quantidade que Nietzsche pretende para o desenvolvimento humano, mas a beleza. “[O belo pertence a poucos]. [...] O belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o elevado, o gigantesco, o que move as massas? – Repito: é mais fácil ser gigantesco do que belo; nós o sabemos” (NIETZSCHE, 2016, p. 20).

Logo, amar e ouvir fazem parte de um todo. Por meio da escuta musical, essa união íntima proporcionará o desenvolvimento contínuo que implica na manutenção do crescimento cultural do indivíduo. Em quase toda história da humanidade, com exceção da época trágica dos gregos, a música era somente uma experiência estética direcionada para o entretenimento. Assim, o filósofo trágico expõe: “eu vi no conhecimento *trágico* o mais belo luxo de nossa cultura, sua mais preciosa, mais nobre, mais perigosa espécie de esbanjamento, mas ainda seu luxo *permitido*, graças à sua opulência” (NIETZSCHE, 2016, p. 20).

Dito isso, a música tem um lugar de destaque, de modo que, mesmo posta de lado para o crescimento e para a beleza de uma civilização, ela foi o apêndice da vida. Em *Nietzsche contra Wagner*, ele escreve:

⁷ “O desenvolvimento pode ser considerado o próprio vir-a-ser: tornar-se algo a definir e assim sucessivamente. O ser humano, como todo ser vivo, não tem uma meta, mas tem desenvolvimento, ou seja, sua pretensa finalidade, seu pretense ponto final, não é mais importante que qualquer ponto de sua trajetória de desenvolvimento. Ele se dá sem razão ou *télos*, até mesmo de uma forma antagonista, regressiva ou circular em torno de um ponto” (FREZZATTI JÚNIOR., 2016, p. 183-184).

Em todas as artes que crescem no solo de determinada cultura, a música aparece como a última planta, talvez porque é a mais interior e, portanto, a que chega mais tarde – no outono, no fenecer da cultura que lhe é própria. Somente na arte dos mestres holandeses a alma da Idade Média achou sua ressonância derradeira – sua arquitetura sonora é a irmã póstuma, porém legítima do gótico. Somente na música de Händel ressoou o melhor na alma de Lutero e dos que lhe eram aparentados, o traço judaico-heróico que deu a Reforma um traço de grandeza – o Velho Testamento tornado música. (NIETZSCHE, 2016, p. 54).

Considerações Finais

Segundo o autor de *A Gaia Ciência* (1882), é fundamental que amemos a música, a melodia. Amar uma música implica, primeiro, aprender a ouvi-la. Então, isto supõe que tenhamos paciência e boa vontade para o que é inicialmente estranho. Temos que tratá-la como uma amante que nos faz falta se for embora. Não podemos nos distanciar completamente das coisas amadas, e assim também ocorre com a música. Para Nietzsche, uma música que tenha o desejo de dominar tem um período muito curto de vida, pois ela tem raiz em solo pantanoso, onde sua cultura se encontra *décadent*. Nas palavras do filósofo: “Talvez a nossa música recente, embora domine e anseie dominar, tenha tão só um breve período à sua frente: pois ele se originou de uma cultura cujo solo afunda rapidamente – uma cultura dentro em pouco *afundada*” (NIETZSCHE, 2016, p. 54).

Assim, para que tenhamos uma cultura semeada em solo fértil e com sintomas de força mais elevada, rica de uma abundância de vida que transborda, o aforismo 334 de *A Gaia Ciência*, que reproduziremos na íntegra, por sua beleza, será necessário não somente para a música, mas para que o indivíduo se torne o que ele é.

É preciso aprender a amar. – Eis o que sucede conosco na música: primeiro temos que *aprender a ouvir* uma figura, uma melodia, a detectá-la, distingui-la, isolando-a e demarcando-a como uma vida em si; então é necessário empenho e boa vontade para *suportá-la*, não obstante sua estranheza, usar de paciência com seu olhar e sua expressão, de brandura com o que nela é singular: enfim chega o momento em que estamos *habituados* a ela, em que a esperamos, em que sentimos que ela nos faria falta, se ela faltasse; e ela continua a exercer sua coação e sua magia, incessantemente, até que nos tornamos seus humildes e extasiados amantes, que nada mais querem do mundo se não ela e novamente ela. – Mas eis que isso não nos sucede apenas na música: foi exatamente assim que *aprendemos a amar* todas as coisas que agora amamos. Afinal sempre somos recompensados pela nossa boa vontade, nossa paciência, equidade, ternura para com que é estranho,

na medida em que a estranheza tira lentamente o véu e se apresenta como uma nova e indizível beleza: - é a sua *gratidão* por nossa hospitalidade. Também quem ama a si mesmo aprendeu por esse caminho: não há outro caminho. Também o amor há que ser aprendido (NIETZSCHE, 2019, p. 196).

Referências

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. A wagneriana. **Cadernos Nietzsche**. São Paulo, v. 38, n. 1, p. 26-57, 2017.

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs. **Cadernos Nietzsche**. São Paulo, n. 30, p. 135-158, 2012.

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. Nietzsche Contra Wagner. In: MARTON, Scarlett. **Dicionário Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2016. (Coleção Sendas & Veredas 2016). p. 93-96.

BOURGET, Paul. **Essais de psychologie contemporaine**. Paris: Gallimard, 1993.

COELHO, Laura Machado. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREZZATTI JÚNIOR., Wilson Antonio. Cultura. Crepúsculo dos ídolos. Décadence. Desenvolvimento. Fisiopsicologia. Sintoma. Socratismo. Tipologia. In: MARTON, Scarlett. **Dicionário Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2016. (Coleção Sendas & veredas). p. 183-185;396-399.

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

MARTON, Scarlett. Espírito de Peso. Moral dos senhores, moral dos escravos. Prazer. Psicologia. Valor. Vida. In: MARTON, Scarlett. **Dicionário Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2016. (Coleção Sendas & Veredas). p. 202-203;342.

MARTON, Scarlett; BRANCO, Maria João Mayer. CONSTÂNCIO, João (Coords.). **Sujeito, decadence e arte: Nietzsche e a modernidade**. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. Décadence artística enquanto decadence fisiológica: o propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. **Cadernos Nietzsche**. São Paulo, n. 6, p. 11-30, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. Como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Uma Polêmica. Tradução de Paulo Cesar de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Caso Wagner: Um problema para músicos.** Tradução de Paulo Cesar de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA JÚNIOR, Ivo da. Modernidade. Sentido Histórico. *In*: MARTON, Scarlett. **Dicionário Nietzsche.** São Paulo: Edições Loyola, 2016. (Coleção Sendas & Veredas). p. 307-309; 377-378.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Friedrich Nietzsche.** Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

Recebido em: 04.10.2021.
Aprovado em: 20.01.2022.

Received: 04.10.2021.
Approved: 20.01.2022.