

Nietzsche e a ópera em *O Nascimento da Tragédia*

Vladimir Menezes Vieira
Doutorando em Filosofia do PPGF-UFRJ

A estreita relação com a ópera wagneriana é um dos aspectos de *O nascimento da tragédia* que mais ganharam celebridade, transcendendo os grupos de pesquisa dedicados a Nietzsche e mesmo o próprio espaço do debate filosófico. Tornou-se habitual, por exemplo, citar o prefácio dedicado ao compositor, onde o filósofo afirma que, “em tudo quanto ideou, [o autor] conversava convosco como se estivesse presente e [como se o autor] só devesse escrever coisas que correspondesse a essa presença”.¹

Esta relação é estabelecida com clareza ainda maior no texto que Nietzsche planejara inicialmente como introdução a sua obra – substituído, na edição efetivamente publicada, por uma versão reduzida e de teor bem menos polêmica. “O seguinte esclarecimento sobre a origem e o objetivo da arte trágica”, afirma ele, é uma tentativa de “traduzir em conceitos a nossa sensibilidade incrivelmente consonante [*Konsonierend*] sobre este sério problema”.²

A seriedade da questão deriva, particularmente, de suas implicações políticas. O renascimento da tragédia na Modernidade coincidiria como momento em que o espírito da nação alemã se libertaria “de um estado doentio, do qual padece especialmente após a grande Revolução Francesa”.³ O remédio para os males da Alemanha reside no drama musical de Wagner, onde o filósofo vê

¹ NIETZSCHE, 1997, *O nascimento da Tragédia*, p. 44.

² Idem, p. 45.

³ Idem, p. 45.

inapeláveis sinais destes “imminente renascimento da Antiguidade, o renascimento Alemão do mundo helênico”⁴; talvez não seja exagerado supor que é no compositor que ele parece ter encontrado “um ser de revoltada elevação [zürnende Hoheit], olhar orgulhoso, sagaz querer, o lutador, um poeta, e simultaneamente filósofo, com um passo como se valesse apenas seguir adiante por sobre cobras e monstros, (...) este futuro herói do conhecimento trágico, em cuja a testa estará depositado o reflexo daquela serenidade grega, daquele brilho sagrado (...)”⁵.

Se a ligação com Wagner é um dos pontos mais característicos do pensamento do jovem Nietzsche, permanece menos conhecido, todavia, o contexto em que ela e é efetivamente estabelecida dentro de *O nascimento da tragédia*. O fato de que o filósofo tinha nele uma espécie de mentor intelectual de que alimentava, como se verá mais abaixo, grandes esperanças com relação ao que suas composições viriam a realizar pela filosofia na Alemanha poderia à primeira vista sugerir que ele cultivava algum apreço por esta manifestação particularmente moderna da arte – a ópera – da qual o autor do *Anel dos Nibelungos* seria apenas um expoente particularmente destacado.

O propósito deste artigo é, precisamente, mostrar que tal suposição é falsa. Nietzsche e Wagner compartilhavam um projeto para a Alemanha cuja realização teria lugar através de uma nova forma de arte constitutivamente diferente daquela representada pela

⁴ HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas? In: *Caminhos de floresta*. Trad. de Bernhard Sylla e Vitor Moura, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 311.

⁵ BAILLY, A *Dictionnaire Grec-Français*. Redigé avec concours de E. Egger, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Librairie Hachete, 1963.

tradição operística. O abismo que em poucos anos se abriria entre os dois pensadores sugere que as expectativas de cada um com relação ao verdadeiro significado, em termos políticos e metafísicos, de tal realização não eram exatamente as mesmas. Ambos concordavam, contudo, que o que quer que houvesse por realizar jamais poderia sê-lo através da ópera, uma manifestação estética que desde o princípio se fundara sobre uma má compreensão a respeito da função que a arte deve exercer e seu papel no mundo.

* * *

Como princípio geral, parece aconselhável tomar com alguma cautela as críticas lançadas por filósofos contra suas próprias obras. Frequentemente, elas revelam mais sobre o estágio de desenvolvimento de seu pensamento em outros períodos do que sobre o texto efetivamente em questão. Esta observação não se aplica, entretanto, a Nietzsche: na “Tentativa de Autocrítica” que fez publicar em 1886, ele descreve com bastante propriedade seu primeiro livro como “metafísica de artista”.⁶

Com efeito, uma das teses mais fundamentais de *O nascimento da tragédia* - exposta em linhas gerais nos quatro primeiros parágrafos da obra - reside na suposição de que a essência metafísica do mundo, o Uno-primordial [*ur-einen*], manifesta-se a partir de dois princípios fundamentais: o apolíneo e o Dionisiaco. Estes “poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza”⁷ são ademais essencialmente distintos. Dentre as inúmeras imagens e metáforas de que o filósofo se serve para caracterizar o

⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Trad. de Gilberto de Mello Kujawski, São Paulo: Livro Ibero-Americano Ltda, 1967, p. 68.

⁷ NIETZSCHE, 1997, p. 52.

contraste que é representado, na mitologia grega, pelos deuses Apolo e Dioniso, aquela que parece mais rica do ponto de vista conceitual pretende opor a perenidade do “ser” à efemeridade do “indivíduo”.

Nietzsche sugere que o dionisíaco é capaz de tornar presente o Uno-primordial, ou seja, a essência do mundo como algo que sempre é, em contraposição a tudo aquilo que é passageiro e deixa de ser. Neste sentido, ele é o único ente verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seiende*], do qual todo resto é simplesmente aparência [*Schein*]. Isto significa dizer que o “ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade”⁸ é percebido como o verdadeiramente não-existente [*Nicht-Seiende*], i.e., como algo que a rigor não existe.

Frente a este conhecimento, indivíduo é levado a reconhecer que, como ente sujeito às condições do espaço e do tempo, tampouco ele existe em sentido próprio, donde sua vida e as realizações nela contidas, passadas ou futuras, não têm qualquer sentido. Ao terror monstruoso [*ungeheures Grausen*] de tal percepção, que poderia levar à letargia, segue-se entretanto o êxtase [*Verzückung*] com a única possibilidade de ação efetiva no mundo: unir-se em harmonia à natureza, o ente verdadeiramente existente. Eis por que os celebrantes das festividades em honra de Dioniso tenderiam, segundo Nietzsche, à auto-destruição e ao aniquilamento.

Os gregos conheciam, todavia, um segundo poder, representado pela figura do deus “solar” [*sonnenhaft*] que, com sua luminosidade, suprime ao olhar o Uno-primordial. Sua função consistia, precisamente, em proteger o indivíduo do conhecimento dionisíaco, preservando sua confiança na aparência e, por conseguinte, a ilusão de sua própria de sua própria

⁸ Idem, p. 58.

existência. A vida permanecia, deste modo, “possível e digna de ser vivida”.

Nietzsche relaciona este poder às características que atribui a Apolo na mitologia grega, “sob o qual paira a consagração da bela aparência”. A arte apolínea, sugere o filósofo, preocupava-se em produzir uma miríade de belas imagens que, como o “véu de Maia” de Schopenhauer, mantinha oculto o ente verdadeiramente existente.

Do ponto de vista filológico, a principal tese defendida por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* põe em ação os dois princípios metafísicos de que o filósofo se ocupa nos parágrafos §§1-4. Até a época da tragédia ática, Apolo fora o principal bastião da civilização grega no embate contra o dionisíaco – fato que se revela, por exemplo, na vitória mitológica dos deuses olímpicos sobre os titãs.¹ Manifestações religiosas originárias da Ásia Menor mantinham, entretanto, esse equilíbrio de forças sob constante ameaça.

Quando a Grécia viu finalmente nascerem, em suas próprias frentes, cultos onde “o indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava no auto-esquecimento do estado dionisíaco, e esquecia os preceitos apolíneos, foi necessário produzir um “milagre” [*wunder*]. Ele teve lugar com a tragédia ática, a única manifestação artística capaz de reconciliar os dois princípios contraditórios pela representação apolínea do conhecimento dionisíaco na cena do teatro.¹ À arte cabe, deste modo, o papel de “transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver.”⁹

O milagre, contudo, não se manteria peremptoriamente em funcionamento. A tragédia ática sucumbiria, ainda na Antiguidade, a um modo de pensar

⁹ Idem, p. 58.

que Nietzsche chama “dialético” [*dialektisch*], “teórico” [*theoretisch*] e “lógico” [*logisch*], e que compra no §15 à ciência e à filosofia compreendida como “busca da verdade”. Seu principal adversário teria sido Sócrates, representado no campo propriamente cênico pelo teatro de Eurípedes. Alongar-se sobre este ponto não cabe aos propósitos deste artigo. É suficiente mencionar que a “morte da tragédia” (§14) se caracterizaria pela progressiva remoção do componente dionisíaco da experiência do teatro – evidente na importância cada vez menor atribuída ao coro trágico do período de Sófocles até a Nova Comédia.

* * *

Na terceira parte de sua obra, que corresponde em linhas gerais aos §§16-25, Nietzsche volta-se para o presente, em busca de sinais de um possível renascimento da tragédia da Modernidade. Antes de abordar diretamente este tema, entretanto, o filósofo explora em maior detalhe uma das analogias através das quais estabeleceu o contraste entre os princípios que, como vimos, constituem a base de sua metafísica estética: a arte de Apolo havia sido caracterizada como “figurativa” [*bildnerisch*], ao passo que a de Dioniso fora denominada ‘não-figurativa’ [*undernerisch*] e “musical” [*musikalisch*].

No §16, uma longa citação de Schopenhauer é introduzida como base para a hipótese de que a música, como “linguagem imediata da vontade”, é a principal via de acesso à essência metafísica do mundo. Ela preenche nossa fantasia [*Phantasie*] de imagens que são representações apolíneas da sabedoria de Dioniso, e permanece deste modo um elemento primordial para a “aliança fraterna” [*Bruderbund*] (§21) entre os dois princípios conflitantes que encontra seu lugar na experiência da tragédia ática. Explica-se, deste modo, por

que Nietzsche associa à degeneração de tal experiência a importância progressivamente menor atribuída ao coro no teatro antigo.

Se, contudo, é deste modo que o princípio dionisíaco se manifesta na tragédia, seria razoável imaginar que seu renascimento na Modernidade deveria dar-se, precisamente, através da música. Com efeito, é no “poderoso curso da música alemã” que o filósofo vê claros sinais de uma força capaz de fazer frente ao espírito cientificista que, desde os tempos de Eurípedes, domina o pensamento ocidental, “um poder que nada tem em comum com as condições da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável a partir dela.

Nietzsche menciona Bach, Beethoven e Wagner, mas é a este último compositor que o filósofo credita o golpe final que vai colocar a civilização socrática, isto é “tudo o que agora chamamos cultura, educação (...) perante o infalível juiz Dioniso.” O §21 contém uma longa abordagem de *Tristão e Isolda* onde a ópera é comparada a um “ouvido aplicado ao ventrículo cardíaco da vontade universal” – complementada, no parágrafo seguinte, com uma citação direta dos últimos versos da ária *Mild und leise, wie er lächelt* o “canto de cisne metafísico” da soprano. Neste trecho, o autor refere-se em termos análogos a *Lohengrin*, e conclui no §23: “se o alemão olhar, hesitante, à sua volta, em busca de um guia que o reconduza de novo à pátria há muito perdida, (...) que apenas atente o ouvido ao chamado deliciosamente sedutor do pássaro Dionisíaco que sobre ele balouça(...)” – alusão ao animal que dá conselhos ao herói de *Siegfried*, terceira parte da tetralogia do *Anel dos Nibelungos*.

À primeira vista, a importância atribuída à obra de Wagner para o renascimento da tragédia poderia sugerir que Nietzsche concebe a ópera como uma manifestação

estética de primeira grandeza, cujo potencial dionisíaco teria sido explorado em profundidade pelo gênio de compositor alemão. A leitura do §19 revela, entretanto, que esta hipótese é absolutamente falsa: ao contrário, o filósofo não mede palavras no esforço de caracterizar este gênero artístico como o símbolo mais fiel daquilo que chama “cultura socrática”.

Nestas passagens, Nietzsche reconstrói os momentos iniciais da história da ópera no século XVII e o projeto do grupo que ficou conhecido como Camerata Florentina. Em consonância com o espírito geral do Renascimento, este círculo de literatos tencionava restabelecer uma prática musical que pudesse ser reputada à Antiguidade pela introdução da monódia em lugar da polifonia, e pela conseqüente criação do gênero operístico. Solidária ao espírito da época em que fora desenvolvida, entretanto, esta tentativa teria por base a crença de que a função da ópera, e da arte em geral, é restaurar uma relação de harmonia entre o homem e a natureza pretensamente existente na Grécia. Ao imitar a música dos antigos, os modernos seriam capazes de trazer de volta à terra aquele mundo primordial [*Urwelt*] onde “o homem primevo (...) aquele ser idilicamente bom (...), em tudo o quanto tem a dizer, canta ao menos um pouco para, de pronto, à mais ligeira excitação afetiva, cantar a plena voz”.

Se tivermos em mente a doutrina exposta na primeira parte do *O nascimento da tragédia*, não é difícil deduzir o que Nietzsche tem a dizer sobre a ópera com base nesta caracterização. O Renascimento italiano não teria apenas cometido o erro filológico de interpretar mal o papel da música na tragédia, transpondo para aquela experiência uma compreensão otimista do homem essencialmente estranha ao mundo grego. Ele teria

também produzido uma aberração na história da estética, isto é, um gênero nascido de uma “necessidade inestética” [*unästhetisch*] que, por retirar da arte a sua função metafísica, terminaria reduzindo-a a algo “inteiramente contrário aos impulsos artísticos tanto do dionisíaco quanto do apolíneo.”

Uma evidência desta característica reside, segundo Nietzsche, na relação desequilibrada que subsiste entre música e palavra. O filósofo sugere que a supressão da polifonia tinha por objetivo tornar compreensível o texto cantado, o que indica um sacrifício da primeira em nome da segunda. Assim, nesta manifestação artística de natureza essencialmente amusical [*unmusikalisch*], “a música é considerada como serva, a palavra do texto como senhor”.

Em suma, a ópera é, para Nietzsche, “fruto do homem teórico, do leigo crítico, e não do artista”. Sob sua condução, a música não apenas deixou de realizar a função metafísica que desempenhava na tragédia grega – iluminar o conhecimento dionisíaco do mundo através de representações apolíneas – mas logo se converteu em divertimento superficial para estetas desocupados.

* * *

Como discutido mais acima, Nietzsche considera a obra de Wagner o mais decisivo veículo para o renascimento da tragédia na Modernidade, apesar de condenar a ópera enquanto gênero ao lugar de manifestação “inestética” e “amusical”, peremptoriamente vinculada à cultura socrática que lhe deu origem e inapelavelmente estranha à natureza dionisíaca da arte. Esta aparente contradição não é discutida em *O nascimento da tragédia*. Na verdade, a leitura dos textos

do próprio compositor revela que ela talvez seja de fato apenas aparente.

Na primeira parte do *Oper und drama*, Wagner oferece ao leitor, 20 anos antes da obra de Nietzsche, sua própria reconstrução para a história da ópera. Detendo-se minuciosamente em diversos aspectos, tais como orquestração e regência, e explorando em detalhe os diferentes desdobramentos da tradição musical desde o barroco, o compositor pretende demonstrar uma hipótese análoga àquela que fora sustentada pelo filósofo: a ópera é um gênero “anatural” [*unnatürlich*] fundado sobre uma compreensão incorreta das características essenciais da arte. Por esta razão, era inevitável que ela terminasse degenerando-se na diversão frívola e superficial que ocupa os palcos das casas de espetáculos no século XIX, “objeto da mais profunda e sincera aversão por parte dos artistas sérios”.

Colocadas lado a lado, estas duas reconstituições revelam um aspecto curioso: elas são não apenas incompletas, mas também complementares. Nietzsche detém-se no grupo de intelectuais reunidos em torno da figura de Giovanni de Bardi e em suas tentativas de desenvolver um gênero que resgatasse aquilo que acreditavam ter sido a prática musical da Antiguidade – logo, no período da monódia e das óperas de Jacopo Peri. Wagner, por outro lado, menciona a Camerata Florentina somente de passagem, e inicia sua exposição propriamente dita no século XVIII – isto é, no período do barroco, onde a ária tornou-se o “suporte para a perícia vocal do cantor”.

Este contraste pode ser explicado se levarmos em consideração os argumentos que o compositor enumera para “provar o erro no gênero artístico da ópera”. Como Nietzsche, Wagner acredita que ele reside na falta de equilíbrio que subjaz à relação entre palavra e música; ao

contrário do filósofo, entretanto, o compositor atribui à segunda, e não à primeira, a predominância na história da ópera.

Wagner sugere que a ópera surgiu a partir da canção popular, “manifestação involuntária do espírito do povo através da faculdade artística (...) [onde] o poema-palavra e o poema-som formam uma unidade”. O homem refinado teria ouvido essa canção de longe, do alto de “seu palácio nobre” e de “suas câmaras suntuosas”, e tentando cristaliza-la sob a forma da ária cantada¹. O que permaneceu, entretanto, foi apenas a melodia, pois “a poesia morreu lá embaixo”.

A história da ópera permanece, deste modo, desde o início marcada pelo privilégio da música e da melodia sobre a poesia. Apresentada sob diferentes formulações, esta é a principal tese defendida por Wagner na primeira parte de *Oper und Drama*. Segundo o autor, alguns compositores conscientes deste problema teriam se esforçado por desenvolver em suas obras uma relação mais equilibrada entre as duas artes – por exemplo, Glück e Weber. Suas tentativas teriam, entretanto, fracassado, pois não é possível esquivar-se ao erro que é o princípio mais fundamental deste gênero artístico, qual seja, “que um meio de expressão (a música) foi transformado em fim, enquanto que o fim da expressão (o drama) foi transformado em meio.

Como se vê, não há qualquer contradição entre as esperanças que Nietzsche deposita nas obras de Wagner com relação ao renascimento da tragédia e sua rejeição da ópera como gênero “inestético”. O próprio compositor é o primeiro a reconhecer que ela tem por base uma compreensão incorreta das características essenciais da arte, visto que, “sem a sua real fecundação pela arte poética, a melodia operística só poderia avançar de

violência em violência para manter uma vida laboriosa e estéril”.

Existe, entretanto, um contraste evidente entre as razões que levam cada um dos dois pensadores à conclusão de que a ópera é, sob todos os aspectos, condenável. Para Nietzsche, ele teria colocado a música como serva da palavra; para Wagner, ter-se-ia dado precisamente o oposto. Isto explica a curiosa assincronia entre os períodos escolhidos por cada um para justificar suas hipóteses: o filósofo comenta os primórdios da Camerata Florentina porque se costuma interpretar a monódia como uma tentativa de desenvolver um gênero musical que, ao contrário da polifonia, permitisse ao ouvinte compreender o que diz o canto; o compositor, por outro lado, avança diretamente até o barroco porque esta época é usualmente considerada aquela em que, de modo mais paradigmático, todos os aspectos da produção operística foram colocados a serviço das habilidades vocais do intérprete.

Em suma, Nietzsche e Wagner criticam a ópera com base em princípios distintos, e até mesmo contraditórios. Seriam interessante avaliar em que medida essa diferença pode ter contribuído para alargar a fenda que logo se abriria entre o filósofo e o compositor. Essa questão, entretanto, foge ao escopo deste artigo, e permanece deste modo um problema em aberto para um trabalho posterior.