



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Sabina Vanderlei Ribeiro

***Carmen e a concepção trágica de Nietzsche:
“o amor retraduzido em natureza”***

Rio de Janeiro

2009

Sabina Vanderlei Ribeiro

Carmen e a concepção trágica de Nietzsche: “o amor retraduzido em natureza”



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Helena Lisboa da Cunha

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

N677c Ribeiro, Sabina Vanderlei.

Carmen e a concepção trágica de Nietzsche: “o amor retraduzido em natureza” / Sabina Vanderlei Ribeiro. - 2009.
127 f.

Orientadora: Maria Helena Lisboa da Cunha.

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Bibliografia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844 -1900. 2. Filosofia alemã - Teses. 3. Tragédia – Teses. I. Cunha, Maria Helena Lisboa da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências humanas. III. Título.

CDU 1(430)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Sabina Vanderlei Ribeiro

Carmen e a concepção trágica de Nietzsche: “o amor retraduzido em natureza”

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em: 6 de março de 2009.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Helena Lisboa da Cunha (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^ª. Dra. Iracema Macedo
Instituto Federal Fluminense – IFRJ

Prof. Dr. Pedro Hussak
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2009

DEDICATÓRIA

À minha avó, Maria do Carmo, pela sua dedicação aos estudos e pelo seu amor incondicional à Vida. *In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe, Ilsa Vanderlei, pela força e apoio incondicional aos meus estudos, sem o qual eu jamais conseguiria concluir meu curso de Mestrado em Filosofia.

Agradeço a Carmen Borges por me ouvir e me ajudar, também de forma incondicional. Sem ela, eu não estaria aqui.

Agradeço à minha amiga Mônica Helena que me levou ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1999, para assistir a uma encenação da ópera *Carmen*. Foi o meu primeiro contato com uma composição de Bizet e, desde então, tenho me dedicado a esta pesquisa com apoio e incentivo desta minha amiga.

Agradeço ao Prof. Walter Boechat, meu orientador de monografia do curso de Especialização em Psicologia Junguiana, que me sugeriu, ao acaso, a leitura de *O Nascimento da tragédia*, despertando, assim, meu interesse pela filosofia de Nietzsche, o que acabou resultando neste curso de Mestrado.

Agradeço à Prof^a Maria Helena Lisboa da Cunha, que foi a primeira pessoa a me receber na UERJ quando eu ainda planejava concorrer a uma vaga no curso de Mestrado. Agradeço esta acolhida, o carinho, o apoio, a paciência e a dedicação.

Agradeço à Prof^a Iracema Macedo pelas aulas, dicas, a troca, a alegria e também por aceitar integrar a banca de avaliação desta Dissertação.

Agradeço também ao Prof. Pedro Hussak pelo *feedback* que me levou a refletir pontos importantes da redação deste trabalho e também por aceitar o convite de integrar a banca de avaliação desta Dissertação.

Agradeço a Prof^a Rosa Dias pela paciência, pelo carinho, incentivo e sugestões. Também agradeço sua iniciativa em formar um grupo de estudos do livro *Assim falou*

Zaratustra, junto com a Prof^a Iracema e os alunos Alexandre, Tiago, Raissa, Marcela, Joseane, Filipi e Marcelo, de onde eu tirei algumas inspirações para a escrita deste trabalho.

Agradeço ao meu colega Tiago Barros pelas leituras dos meus caóticos rascunhos.

Agradeço à Maria Fernanda Souza pela amizade, pela revisão e por ter feito, de última hora, os ajustes dentro das normas do novo acordo ortográfico da Língua Portuguesa.

Agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente me ajudaram nesta minha trajetória, em especial Tércio Rodrigo, Henrique, Regina, Wanêssa e Ingrid.

Finalmente o amor, **o amor retraduzido em natureza!** Não o amor de uma virgem sublime! (...) Mas o amor como fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel – e precisamente nisso, natureza! O amor que em seus meios é a guerra, e no fundo o ódio mortal dos sexos!

F. W. Nietzsche

Tome a mulher por quem bate o seu coração – Assim pensa o homem. A mulher não toma, rouba.

F. W. Nietzsche

A mulher é igual ao fel, mas tem dois bons momentos, um no leito e outro na morte.

Palladas, poeta grego do século V a.C.

RESUMO

RIBEIRO, Sabina Vanderlei. *Carmen e a concepção trágica de Nietzsche: “o amor retraduzido em natureza”*. 2009. 127 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

O objetivo desta dissertação de Mestrado consiste fazer uma leitura da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, com a ótica do conceito de trágico de Nietzsche. Privilegiamos o conceito abordado nas obras da maturidade, a partir da publicação de *Assim falou Zaratustra*, quando a visão trágica é contextualizada na fisiologia da arte, a filosofia é feita com o corpo, o texto da realidade é lido pela ótica da vontade de poder e o *amor fati* é a mais elevada concepção de amor. Após a apresentação destes conceitos, foi necessário investigarmos o contexto da amizade de Nietzsche e Richard Wagner para entendermos não só as afinidades pessoais, como também o projeto mútuo de renovação da arte alemã através do resgate do espírito trágico, que considerava a união entre filosofia e arte musical. O comprometimento de Wagner com os ideais ascetas, sua conversão ao dogma cristão, a composição de sua última ópera, *Parsifal*, e o não cumprimento dos ideais reformadores da arte após a inauguração do Teatro de Bayreuth, tudo isso decepcionou Nietzsche, levando-o a romper definitivamente esta amizade a partir de 1876. Seus escritos da maturidade são críticas severas ao wagnerianismo, e é nesta fase que o filósofo descobre *Carmen*, elogiando-a em cartas e também em *O Caso Wagner*, um panfleto de 1888, um de seus últimos escritos, onde reúne diversas críticas contra o compositor alemão. Estes elogios exaltam a postura de afirmação da vida e também o fatalismo presentes na obra de Bizet, o que a coloca diametralmente oposta às composições românticas wagnerianas. Tais adjetivações nos motivaram a pesquisar a possibilidade de *Carmen* ser considerada uma legítima expressão do trágico na Europa finisecular.

Palavras-chave: Trágico. Carmen. Richard Wagner. Vontade de poder. Amor fati.

ABSTRACT

The aim of the current dissertation consists on a reading of Georges Bizet's *Carmen*, with the perspective of the Nietzsche's tragic. We privileged the concept mentioned on his maturity peices, starting with *Thus spoke Zarathustra*, when the tragic vision is contextualized in the art's physiology, the philosophy is made with the body, the text of the reality is read by the optics of the will of power and the *amor fati* [love of fate] is the highest love conception. After the presentation of these concepts, it was necessary to investigate the context of friendship from Nietzsche and Richard Wagner so we can understand not only personal affinities but their mutual project of german art renewal through the rescue of the tragic spirit that implicated in the union between philosophy and musical art. Wagner's commitment with the ascetics ideals, his conversion to the christian dogma, the *Parsifal* composition and the non accomplishment of the reformation ideals of art after the opening of Bayreuth Theatre, all that dissappointed Nietzsche, leading him to a definitive rupture with this friendship on 1876. His maturity's writings are severe critical to the wagnerianism, and it was in this period that the philosopher discovered *Carmen*, praising it in letters and also in *The Case of Wagner*, an 1888's pamphlet, one of his last writings, which comprises several criticisms against the German composer. They praise exalt the position of the life's affirmation and fatalism in Bizet's composition, which puts it in opposition to the wagnerian's romantic music. Such adjetivacion motivated us to research the possibility of *Carmen* be considered a legitimate tragic expression in the Europe at the end of nineteen century.

Keywords: Tragic. Carmen. Richard Wagner. Will to power. Amor fati [love of fate].

LISTA DE ABREVIATURAS

- HH, I Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres volume I
- HH, II “O Andarilho e sua sombra”,
- HH, II “Opiniões e sentenças diversas”
- AR Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais
- GC A Gaia Ciência
- BM Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro
- GM Genealogia da Moral: uma polêmica
- CW O Caso Wagner: um problema para músicos
- NW Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo
- CI Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com um martelo
- EH Ecce Homo: como alguém se torna o que é
- NT O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo.
- FT Filosofia na época trágica dos gregos.
- LF O Livro do filósofo.
- DM O Drama musical grego.
- SDA, Fragmentos Póstumos Sabedoria para depois de amanhã.
- VP, Fragmentos Póstumos A Vontade de poder. Tradução de Marcos Sinésio Pereira.
(Além da menção da sigla seguida do número do fragmento, acrescentaremos as datas entre parêntesis, seguindo a tradução para o inglês de Walter Kaufmann).
- WB IV Consideraciones intempestivas – quarta parte: Richard Wagner en Bayreuth.
- ZA Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A FILOSOFIA COMO UMA LONGA TRAGÉDIA	16
1.1 A Arte como a feiticeira da salvação e da cura	16
1.2 A vontade de poder como nova perspectiva filosófica	24
1.3 Sabendo, o corpo purifica-se	34
1.4 A crença no fatum	43
2 NIETZSCHE E WAGNER: AMIGOS ESTELARES, INIMIGOS NA	53
TERRA	
2.1 Wagner, o Júpiter de Nietzsche	54
2.2 Música escrita com notas e palavras	64
2.3 Wagner: o poeta enganador	71
3 O MUNDO QUE SE TORNOU PERFEITO PELO AMOR	82
3.1 Carmen: de Mérimée a Bizet	82
3.2 Carmen: resumo do libreto original	91
3.3 É preciso mediterranzar a música	94
3.4 O amor além do bem e do mal	99
4 CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

*Ontem – vocês acreditarão? – ouvi pela vigésima vez a obra-prima de Bizet. Fiquei novamente até o fim, com suave devoção, novamente não pude fugir. Esse triunfo sobre minha impaciência me espanta. Como uma obra assim aperfeiçoa! Tornamo-nos nós mesmos “obra-prima”.*¹

A paixão de Nietzsche pela música foi uma característica tão marcante que imprimiu profundas marcas em sua obra, fazendo-se presente em todas as fases de sua produção intelectual. Ele foi um grande conhecedor da ópera musical, tanto a do passado quanto a de seu tempo e menciona diversos compositores em seus escritos, tais como Bach, Handel, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, e Bizet. No entanto, o nome mais citado e mais relevante parece ter sido o do compositor alemão Richard Wagner. Na juventude, Nietzsche o amou a ponto de a ele dedicar seu primeiro livro, *O Nascimento da tragédia*, incluindo um prefácio. O nome “Richard Wagner” foi título da sua *Quarta consideração extemporânea*, panfleto em que tece elogios ao músico e analisa a arte musical européia finisecular, publicado às vésperas da inauguração do Teatro de Bayreuth, em 1876. Nesta época, o jovem Nietzsche enalteceu a obra wagneriana e projetou nela um grande gênio artístico que tivesse a capacidade de levar adiante o processo de instauração de uma nova era cultural trágica.

No entanto, divergências de interesses mudaram o rumo de ambos projetos de vida. Wagner era adepto do anti-semitismo e do vegetarianismo, sendo sua personalidade era altamente excêntrica, egocêntrica e asfixiante. Nietzsche alega dois fatores decisivos para a ruptura: a sua decepção com o Festival de Bayreuth e a composição de *Parsifal* concomitante à adesão do compositor a um conselho eclesiástico cristão.² Após a ruptura, o compositor continua sendo mencionado em todas as publicações de Nietzsche, direta e indiretamente, como se ele tivesse sido sempre um referencial para a sua filosofia.

Quando o filósofo descobriu a ópera *Carmen*,³ de Georges Bizet, no final de 1881, encantou-se com a música e com o enredo, considerando o amor nele expresso uma “ironia trágica”.⁴ Porém, dedicou apenas dois parágrafos de *O Caso Wagner*, um dos seus últimos livros, publicado sete anos depois, em 1888, para tecer elogios à obra de Bizet. Em cartas, a menciona com tanto entusiasmo quanto brevidade. Apesar das fortes adjetivações que confere

¹ CW, § 1.

² NW, “Como me libertei de Wagner”, § 1.

³ Para diferenciar o título da ópera *Carmen* do nome da personagem-título, colocaremos o primeiro em itálico.

⁴ CW, § 2.

à obra de Bizet, neste trabalho levantamos a seguinte hipótese: é mesmo possível considerar *Carmen* uma obra trágica ou trata-se apenas de uma “antítese irônica” a Wagner, tal como escreve numa carta endereçada a Carl Fuchs, em 1888?

O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como **antítese irônica** a Wagner isto funciona bem (...); Além disso, Wagner tinha muita inveja de Bizet: *Carmen* é o maior sucesso da ópera, e sozinha superou largamente o número de apresentações, na Europa, de todas as óperas de Wagner reunidas [Grifo nosso].⁵

Para verificar a hipótese de *Carmen* ser uma ópera trágica, consideramos principalmente as adjetivações que o filósofo tece em relação a ela tanto nas cartas como no seu panfleto *O Caso Wagner*:

Realmente, a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente me creio: tornando-me tão indulgente, tão feliz, tão indiano, *sedentário*... Cinco horas sentado: primeira etapa da santidade! (...).Essa música me parece perfeita.⁶

Foi necessário, também, estudar o conceito de trágico da fase madura⁷ de Nietzsche, pois não só é o período em que o filósofo assiste *Carmen* pela primeira vez, como também é onde estão contextualizadas todas as cartas que escreve mencionando Bizet e também quando publica o panfleto *O Caso Wagner*. Entendemos também que é neste período que o conceito de trágico mais se enquadraria com o enredo desta ópera, de acordo com os comentários de Nietzsche, pois é um trágico contextualizado no período da fisiologia da arte. A filosofia é feita com o corpo, o texto da realidade é lido pela ótica da vontade de poder e o *amor fati* é a sua mais elevada concepção de amor.

Cabe aqui um ressalva: nesta pesquisa adotaremos o termo “vontade de poder” como tradução para a expressão alemã *Wille zur Macht*, seguindo os tradutores da última edição para a língua brasileira, Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes.

⁵ CW, p. 105

⁶ Ibid., § 1.

⁷ Scarlett Marton distingue três períodos na produção intelectual de Nietzsche. O primeiro, entre 1870 e 1876, abrange: *O Drama musical grego, Sócrates e a tragédia, A Visão dionisíaca do mundo, O Nascimento da tragédia, Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino, Cinco prefácios para cinco livros não escritos, A Filosofia na época trágica dos gregos e as Considerações extemporâneas*. O segundo período, de 1876 a 1882, inclui os dois volumes de *Humano, demasiado humano, Miscelâneas de opiniões e sentenças, O Andarilho e sua sombra, Aurora, A Gaia Ciência* (até a quarta parte). O terceiro e último período, de 1882 a 1888, engloba *Assim falou Zaratustra*, a quinta parte de *A Gaia Ciência, Ensaio de Autocrítica* e outros prefácios, *Para além de bem e mal, Genealogia da moral, O Caso Wagner, Nietzsche contra Wagner, Crepúsculo dos ídolos, O Anticristo, Ecce Homo, Ditirambos de Dionisos*, além de fragmentos póstumos. (MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. p. 25).

Na apresentação desta edição são utilizados argumentos que justificam a escolha desta tradução, dentre eles, o fato de que inúmeros aforismos mencionam a palavra “Macht” num tal contexto que exigiam a tradução “poder” e não “potência”.⁸ Marco Antônio Casanova, tradutor dos dois volumes “Nietzsche”, de Martin Heidegger, também opta por “vontade de poder” e, no primeiro volume, escreve uma nota à tradução, justificando:

Em alemão há pelo menos duas palavras que podem ser usadas para designar potência: *Potenz* e *Leistung*. Todavia, a palavra utilizada por Nietzsche é *Macht*, que significa literalmente poder. Busca-se normalmente justificar essa alternativa de tradução pela necessidade de escapar dos sentidos indesejáveis da noção de poder, sentidos que nada têm a ver com o conceito nietzschiano propriamente dito. No entanto, se esse fosse efetivamente o intuito de Nietzsche, o próprio filósofo deveria ter tentado evitar esse efeito também no original, porque o mesmo problema se apresenta em alemão.⁹

Por outro lado, Scarlett Marton e Rubens Rodrigues Torres Filho, tradutor do volume “Nietzsche – obras incompletas”, da Coleção *Os Pensadores*, optam pelo termo “vontade de potência” por acreditarem que “poder” sugere conotação política e eventuais apropriações indevidas do conceito nietzschiano.¹⁰ Entendemos, porém, que não há consenso entre os estudiosos brasileiros quanto à tradução da expressão *Wille zur Macht* e, portanto, optamos por manter a mesma grafia da obra em português consultada.

Reconhecemos a polêmica existente em torno da não existência de uma obra intitulada *Vontade de poder*, da autoria de Nietzsche. Em fragmentos póstumos, o filósofo apresenta esboços, porém, nunca concluiu tal plano. A edição recentemente publicada no Brasil, segundo os tradutores, foi baseada na décima terceira edição crítica de Kröner, seguindo, inclusive, a mesma numeração.¹¹

Nesta pesquisa enfatizamos o último período da filosofia de Nietzsche e organizamos esta dissertação em três capítulos. O primeiro é intitulado “A filosofia como uma longa tragédia” e nele apresentaremos o conceito de trágico, mostrando o seu início nos primeiros trabalhos do filósofo (item 1.1 - A Arte como a *feiticeira da salvação e da cura*); em seguida mostraremos como este conceito foi transvalorado (item 1.2-A vontade de poder como nova

⁸ Cf. “Sobre a tradução” In: *A Vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2008, p. 18.

⁹ Cf.: HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Tradução e apresentação de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, Nota 1, p. 5-6.

¹⁰ MARTON, Scarlett. “A Terceira margem da interpretação”. In: MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da vontade de poder*, p. 10.

¹¹ Cf. “Sobre a tradução” In: *A Vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2008, p. 18. Para um melhor entendimento acerca desta polêmica, remetemos à leitura de *A Doutrina da vontade de poder*, de Wolfgang Müller-Lauter, onde ele pormenoriza este debate, que está fora do objetivo do presente trabalho.

perspectiva filosófica); a incorporação do conceito de corpo e da concepção da fisiologia da arte (item 1.3 - *Sabendo o corpo purifica-se*) e, por fim, mostraremos o trágico como “A crença no *fatum*” (item 1.4).

O capítulo dois, “Nietzsche e Wagner: amigos estelares, inimigos na Terra” é dedicado ao estudo da amizade destas duas personalidades (item 2.1 - Wagner, *o Júpiter de Nietzsche*); a parceria para uma renovação cultural alemã (item 2.2 - Música escrita com notas e palavras) e, por fim, a investigação e discussão sobre os motivos do rompimento desta aliança (item 2.3 - Wagner, o poeta enganador).

O último capítulo, “*O mundo que se tornou perfeito pelo amor*” é dedicado à ópera *Carmen*, onde investigamos a sua origem (item 3.1 - *Carmen*: de Mérimée a Bizet); resumimos o libreto (item 3.2); pesquisamos as circunstâncias em que Nietzsche a descobriu e quais foram as suas impressões (3.3 - *É preciso mediterrizar a música*) e, por fim, o confronto da filosofia trágica com trechos da ópera, que constam no item 1.4 – “*O amor além do bem e do mal*”.

Não se pode deixar de ressaltar o ineditismo deste tema como objeto de estudo de uma dissertação de mestrado.¹² Desta forma, a importância e relevância desta pesquisa se deve, em primeiro lugar, às adjetivações do filósofo em relação à *Carmen* ao ponto de elegê-la como antítese irônica a Wagner,¹³ suas significativas citações num dos últimos escritos do filósofo e em algumas cartas, bem como à escassez de pesquisas sobre este tema aqui no Brasil e

¹² Encontramos um trabalho de conclusão de Graduação em Filosofia da UFRJ onde são feitas algumas considerações sobre a ópera *Carmen* à luz da Filosofia de Nietzsche: BITENCOURT, Renato Nunes. *A Vitalidade musical da Filosofia Trágica de Friedrich Nietzsche em contraponto à antinatureza da filosofia socrática do ideal ascético*. Rio de Janeiro: IFCS / UFRJ, 2003, 92p.

¹³ NW, Carta a Carl Fuchs de 27 de Dezembro de 1888, p. 105.

CAPÍTULO 1 A FILOSOFIA COMO UMA LONGA TRAGÉDIA ¹⁴

*A civilização grega tem para nós o mesmo valor
que os santos para os católicos.*¹⁵

Para compreender o projeto filosófico de Nietzsche de proposta de retorno à concepção trágica da existência, tanto no âmbito da ciência, quanto na arte e na vida em geral, é necessário fazer aqui um breve percurso ao longo de sua obra. O conceito de trágico, na juventude, está em consonância com as ideias de Wagner e de Schopenhauer, mas em suas obras de maturidade, mais intensamente a partir de *Assim falou Zaratustra*, sofre consideráveis modificações. As ideias nietzscheanas são vivificadas e dinamizadas quando ele rompe com estas duas personalidades e é no contexto desta nova ótica que o filósofo descobriu *Carmen*.

1.1 A Arte como a feiticeira da salvação e da cura ¹⁶

A Grécia pré-socrática sempre teve um lugar de destaque nas reflexões de Nietzsche desde os seus primeiros escritos, constituindo-se como referência obrigatória para a compreensão do seu projeto filosófico em todos os períodos de produção intelectual, tal como consta numa carta que escreveu ao seu amigo von Gersdoff: “cada vez mais olho para os filósofos gregos como modelos para o modo de vida a ser alcançado”.¹⁷ Ele considera o povo grego como o mais bem-sucedido, o mais belo, o mais invejado, o que mais seduziu para o

¹⁴ “Mas quem abrigar esse desejo deve saber claramente *o que*, em todo caso, terá para ver: - apenas uma comédia satírica, apenas uma farsa final, a contínua demonstração de que a longa, verdadeira tragédia *chegou ao fim: pressupondo que toda filosofia tenha sido, na sua gênese, uma longa tragédia*”. (BM, § 25./)

¹⁵ SDA, “Fragmento póstumo 1[29] de outono de 1869”, p. 3.

¹⁶ NT, § 7

¹⁷ EH, Carta a von Gersdoff, de 26 de Maio de 1876, p. 9.

viver¹⁸ e dono de uma estética superior à nossa,¹⁹ sendo justamente este povo o núcleo de seu primeiro livro,²⁰ *O Nascimento da Tragédia*, publicado em 1872.

Esta obra tem como objetivo central o estudo da natureza do trágico, propõe inovações para o estudo da estética, traz a expectativa e a crença na renovação da cultura alemã e é iluminada pelo mundo artístico da Antiguidade Grega. Como direcionamento teórico, são utilizadas as ideias de Arthur Schopenhauer que, em *O Mundo como vontade e representação*, dá à estética musical um tom inovador e atribui à música primazia perante as outras manifestações artísticas. Também são mencionadas as ideias de Jacob Burckhardt e Wincklemann acerca do mundo grego arcaico. O destaque é Richard Wagner, a quem o livro é dedicado e que é exaltado no prefácio como precursor na luta para tornar a arte a tarefa suprema da vida. Nesta pesquisa, Sócrates e a ciência são problematizados e Nietzsche levanta um debate acerca da relação desta com a arte e a filosofia.

O Nascimento da tragédia expõe a fragilidade da ciência para apreender os fenômenos artísticos e, como alternativa a este problema, atualiza a visão de mundo dos antigos gregos que concebiam o trágico como um princípio cósmico. Procurando os elementos definidores da arte e da tragédia grega nos poetas Ésquilo e Sófocles, Nietzsche elabora, neste livro, uma teoria do trágico a partir de duas divindades relacionadas à arte: Apolo e Dioniso.²¹ Partindo do pressuposto de que somente com o olhar da tragédia é possível assimilar a essência das coisas, toda a existência é decomposta em dois impulsos básicos, o apolíneo e o dionisíaco, ambos compreendidos além do âmbito da mitologia, pois irrompem da natureza e delimitam toda a existência em movimentos antagônicos.²²

Para explicar os impulsos apolíneo e dionisíaco, Nietzsche estabelece uma analogia destes com o sonho e a embriaguez. De um lado está Apolo, o “deus da beleza”, o deus escultor, o brilhante, o resplandecente, o solar,²³ o deus cujos poderes correspondem ao restabelecimento da vida cotidiana através do sono e do sonho, sendo também um deus

¹⁸ NT, “Tentativa de autocrítica”, §1.

¹⁹ Ibid, §7.

²⁰ Ibid, “Tentativa de autocrítica”, §1.

²¹ Na tradução de *O Nascimento da tragédia*, J. Guinsburg utiliza o termo “Dionísio” para o nome grego *Diónyos*. Por outro lado, Karina Jannini, que selecionou, traduziu e publicou os fragmentos póstumos no livro *Sabedoria para depois de amanhã*, Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, que traduziram *A Visão Dionisiaca do mundo e outros textos da juventude*, todos utilizam “Dioniso”. Rubens Rodrigues Torres Filho, que assina a tradução do volume *Obras incompletas: Friedrich Nietzsche*, da *Coleção Os Pensadores*, também opta por Dioniso, assim como Junito Brandão (Cf. Junito BRANDÃO. *Mitologia Grega*, vol. II, p. 113). No nosso texto, utilizaremos “Dioniso”, em concordância com a maioria dos tradutores das obras consultadas.

²² FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*, p. 21-3.

²³ NT, §2.

visionário.²⁴ Corresponde ao princípio artístico da bela imagem, seus lemas “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia” nos lembra que é de Apolo o poder da configuração e da força da figuração. Este deus torna a vida digna de ser vivida porque além de ser o patrono da bela aparência, ele ilumina, torna cognoscível e suportável aquela verdade superior presente na sabedoria de Sileno - de que a existência é, em si, sofrimento. E, para que a “imagem onírica” apolínea não engane como realidade grosseira, não pode lhe faltar o limite e a medida.

Segundo Nietzsche, os gregos obtiveram com esse deus a confiança inabalável no *principium individuationis*, que é o processo de multiplicação e singularização do Uno essencial e indiviso de que é composto o universo.²⁵ Graças a tal princípio de individuação, a existência de cada ser é possível. No entanto, é também em vista de tal princípio que se percebe a existência essencialmente como sofrimento, pois ela é tida como rompimento do Uno essencial, como a dilaceração da essência do universo em indivíduos, e, sendo a existência individual mutilação da essência do universo, ela só pode representar dor. Os poderes plásticos e configuradores do impulso apolíneo engendram uma espécie de proteção contra o lado sombrio e terrível da vida, que é a proteção pela aparência através da ocultação. A aparência apolínea torna a vida desejável, encobrando o sofrimento pela criação de uma ilusão. O homem, essa criação luminosa e aparente, é o modo apolíneo de triunfo do sofrimento ocultando seus próprios traços.²⁶

O apolíneo é apenas um aspecto da estética nietzscheana na medida em que ele exige a presença concomitante do pólo dionisíaco,²⁷ que é evocado pela analogia com a embriaguez. O dionisíaco rompe com o *principium individuationis*, o homem deixa de se sentir enquanto singularizado e volta a fazer parte do todo universal do qual havia se separado ao individualizar-se. Toda a sua natureza mais íntima vem à tona, o subjetivo se desvanece e ele cai em completo autoesquecimento. A essência do dionisíaco propõe a intensificação da vida em condições extremas, revela o prazer e o terror deste sentimento de unidade e de reconciliação entre as pessoas e destas com a natureza, expressado uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. O êxtase proporcionado por esta visão exclui toda particularidade e subjetividade. O impulso dionisíaco encontra eco no culto das bacantes,²⁸ o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres vindas da Ásia que dançam, cantam e

²⁴ NT, §1.

²⁵ Ibid, §4.

²⁶ Ibid, §2.

²⁷ No primeiro parágrafo de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche utiliza a célebre passagem do barqueiro confiante na frágil embarcação, originalmente escrita por Schopenhauer no parágrafo 63 de *O Mundo como vontade e representação*. Com o conceito de *principium individuationis* Nietzsche entende que o apolíneo e o dionisíaco existem simultaneamente.

²⁸ NT, §2 e 3.

tocam tamborins em transe coletivo honrando Dioniso. Elas teriam invadido Atenas para convocar o povo a reconhecer e glorificar seu deus.²⁹

Os mistérios deste deus eram representados no teatro trágico, bem como a exuberante afirmação da vida característica daquele culto. A potência dionisíaca, porém, não alcança a plenitude no teatro, pois o “evanescimento originário” sentido pelas bacantes é experimentado no corpo e, no ambiente teatral, a representação apolínea, contextualizada nos festejos da *polis*, diluiria tal efeito no palco, no corpo dos atores, no coro e no corpo dos espectadores. É neste contexto que tais forças da tragédia ática apresentam-se sempre juntas.

O apolíneo e o dionisíaco são impulsos que, independentes da mediação do artista, irrompem da própria natureza. Embora sejam opostos, eles se complementam enquanto princípios artísticos na tragédia grega, caracterizando-a como suprema arte.³⁰ Apolo é a luz que não vive sem as sombras de Dioniso, o que não implica expressões de oposição entre bem e mal. São duas forças polares que se chocam e se sustentam, simultaneamente, em alternância de sentidos. Tal duplicidade é apenas aparente, pois na arte grega encerra-se uma ponte na qual ocorre o emparelhamento entre Apolo e Dioniso, gerando a tragédia Ática,³¹ o palco onde os gregos expressavam sua resistência ao sofrimento a partir de uma intensificação da vida:

Aquilo que chamamos de “trágico” é justamente essa elucidação apolínea do dionisíaco: quando separamos e dispomos numa série de imagens essas sensações tecidas entre si, que a embriaguez de Dioniso produz em conjunto, essa série de imagens expressa o “trágico”.³²

Para Nietzsche, o objetivo da tragédia era a reedição do sofrimento de Dioniso, que aparecia na cena sob a máscara do herói trágico. Este personagem que erra e sofre como todo indivíduo mortal por estar preso às amarras da vontade individual, é a expressão apolínea do estado dionisíaco subjacente, com o qual o espectador se identificava graças à excitação anteriormente promovida pelo coro trágico.³³ A tragédia favorecia a contemplação do ser primordial subjacente ao princípio de individuação e, por breves instantes, o grego sentia o prazer e o desejo de existir do próprio *uno* vivente e com ele se fundia.³⁴

²⁹ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico*, p. 211. Vale salientar que Nietzsche parece se basear na versão da peça de Eurípedes, *As Bacantes*, que conta a história deste deus que desafiou o monarca ateniense para ser reconhecido por este povo. Apesar de toda a crítica a este dramaturgo que aderiu ao socratismo, Nietzsche considera esta sua última peça como uma espécie de retratação, uma vez que Dioniso é seu personagem central. (Cf. NT, § 12).

³⁰ NT, §22.

³¹ *Ibid.*, §1.

³² SDA. “Fragmento póstumo 7[128], Final de 1870 – abril de 1871”, p. 12.

³³ NT, §17.

³⁴ *Idem*, *ibid.*

De onde provém o gozo na *contradição*, na essência do trágico? A contradição enquanto a essência das coisas reflete-se na ação trágica. Ela cria, a partir de si mesma, uma *ilusão metafísica*, que é a intenção da tragédia. O herói vence o perecer. A aniquilação do indivíduo como exame da *aniquilação da individuação*, o maior jogo de reflexos.³⁵

Quando Nietzsche resgata o mito de Dioniso como intrínseco à tragédia, isso deve a diversos atributos, entre eles, o seu aspecto agrário, originariamente relacionado ao florescer da vida que brota da terra em seu aspecto mais primordial. Disso deriva a ideia de que ele é a expressão da vida como uma experiência autêntica, na qual a alegria é vivida quando a situação o pede e o sofrimento não é negado quando a dor se apresenta – “o ser humano (...) diz serenojovialmente para a vida: ‘eu te quero: tu és digna de ser conhecida’”.³⁶ Dioniso expressa, assim, a necessidade de se assumir a vida tal como ela é, sem artifícios, sem aparências, sem máscaras, embora seja conhecido como o deus mascarado, tal aspecto expressa um outro significado, o da metamorfoseabilidade da vida.

Se considerarmos *Carmen* como uma tragédia, D. José seria a encarnação do herói, que passa de um pacato estágio inicial ao arrebatador. Ele é o típico homem comum, que trabalha e planeja seu futuro ao lado de uma esposa. É o acaso que lhe põe no caminho a sedutora Carmen, minando seus planos futuros, provando que o jogo do construir e destruir cabe ao destino e não ao próprio homem. A contradição trágica da ópera de Bizet estaria expressa nos dois caracteres principais, a cigana e o soldado, que mostram concepções de mundo antagônicas, porém, com um ponto em comum: ambos entregues ao destino.

Carmen é a expressão trágica *par excellence*, afirma a vida tanto nos momentos alegres quanto nos mais difíceis e críticos. Reconhece a inconstância da vida, sua lei é ditada por seus instintos e eles a levam para diversas direções, daí a sua vida errante e sua inconstância amorosa. Seu modo de viver é fruto do seu jogo com os impulsos artísticos da natureza, plasmando formas aqui e ali, mas nenhuma duradoura. Ela possui uma serenidade perante a vida que não pode ser entendida com passividade, trata-se daquela atitude que o jovem Nietzsche identificou nos gregos, aquela jovialidade e alegria perante a vida.³⁷

³⁵ SDA, “Fragmento póstumo 8[2], Inverno de 1870-71 – Outono de 1872”, p. 14.

³⁶ NT, § 17.

³⁷ J. Guinsburg traduziu o termo *Heiterkeit* por “serenojovialidade”. Ele escreve a seguinte nota: “*Heiterkeit*: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade são as várias acepções em que a palavra é empregada em alemão. Quando se trata da *griechische Heiterkeit*, a tradução mais freqüente tem sido ‘serenidade grega’. Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir demais remessas do termo. Por isso optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma ‘serenojovial’, ‘serenojovialidade’”. Cf. NT, p. 145, nota 2.

Buscando entender a serenidade com que os gregos enfrentavam a fatalidade de suas vidas, Nietzsche inspirou-se na velha figura do Sábio Sileno, companheiro de Dioniso, considerado como fonte de sabedoria, tanto pela dissolução que expressamente revela quanto pelo resguardo e pelo aviso que cria, a própria destrutividade da natureza é captada e apresentada enquanto ensinamento:

Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; Até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.³⁸

Diante desta terrível verdade, o antigo grego sentiu a aproximação da “feiticeira da salvação e da cura: a arte”.³⁹ Somente através da influência mágica dos impulsos dionisíaco e apolíneo presentes na arte trágica seria possível imaginar a capacidade deste povo para entrar em contato com a sabedoria de Sileno e nela reconhecer que seria melhor não terem nascido, mas que, uma vez vivos, o melhor seria, então, morrerem, e, apesar de tudo isso, este povo manteve a jovialidade e a paixão frente à vida. Não há nenhuma contradição em ter como sabedoria popular a afirmação de que seria melhor para o homem não existir, e, apesar disso, ser uma cultura que tem como traço fundamental a alegria da existência. Desta forma, os helenos teriam invertido o vaticínio de Sileno, pois, ao invés de sentirem como a pior de todas as dores terem de nascer, ao contrário, eles consideram ter de deixar a vida o maior dos infortúnios.⁴⁰ Os helenos eram, portanto, afirmadores da vida, não fechavam os olhos ante ao horror existencial, apenas entendiam que isso compunha o Todo da vida e, vivenciar o par de opostos dor-alegria os tornava mais fortes e também tornava suas vidas “dignas” de serem vividas:

Não nos é possível produzir de novo uma estirpe de filósofos como o da Grécia na época da tragédia. Daqui para frente apenas a arte executa a sua tarefa. Agora um sistema assim só é possível como arte.⁴¹

³⁸ CI, “Máximas e sátiras”, § 3.

³⁹ NT, § 7.

⁴⁰ Ibid, § 3.

⁴¹ LF, § 38.

A sentença de Sileno teria sido revivida por Carmen no momento em que lê sua sorte através das cartas do baralho. Dentre todas as coisas, qual a melhor que poderia ocorrer a Carmen? As cartas respondem: a morte! Carmen reage de maneira trágica, ou seja, com a mesma postura que os gregos tinham perante a vida: “pois que venha a morte, Carmen enfrenta!”.⁴² Este enfrentamento não consistia num desejo de superar a finitude da vida, pelo contrário, implica na atitude positiva perante a vida. Saber que vai morrer não diminuiu a alegria de Carmen e este relacionamento afirmativo com a vida é a filosofia trágica nietzscheana, onde a totalidade da vida é aceita incondicionalmente. Não há fugas ou mecanismos anestésicos para a dor, nem isso implica algum tipo de prazer doentio diante do sofrer. O trágico propõe uma transfiguração plástica das alegrias e sofrimentos existenciais em mais energia vital, ou seja, a vida serve de alimento para a própria vida. A arte e a vida, no mundo helênico, estavam unidas e contemplar um espetáculo trágico era o mesmo que contemplar a própria vida. Era no teatro que o grego conciliava dentro de si, através do símbolo mítico, impulsos antagônicos de beleza e de destruição, atingindo o êxtase dionisíaco, proposto pelo espetáculo. A arte trágica atribuía significado à vida do homem grego, mas não era um significado racional, mas sim religioso, místico. É esta arte que Nietzsche deseja resgatar no século XIX para renovar a decadente arte alemã, uma arte que não é apenas entretenimento, mas também filosofia e religião.

A excelência da arte trágica consistiu na simbiose perfeita entre os temas, a forma, o conteúdo da peça, os impulsos da multidão dos espectadores e o mais importante: a tragédia, enquanto espetáculo e culto ao deus Dioniso que instituiu-se em festejos e celebrações públicos na *polis* graças à profunda afinidade com o dionisíaco. A partir de Sócrates e Eurípides, ela sucumbe, quando entra em cena o homem comum, o prólogo, a moralidade, os costumes, a vida cotidiana e a comédia⁴³. Com isso, o mito e a música, essências da tragédia, perdem espaço. A tragédia eurípidiana inaugurou o prólogo e nele se faz presente a máxima de Sócrates – “Tudo deve ser inteligível para ser belo”,⁴⁴ como se o único espectador que importasse fosse o próprio Sócrates:

O caso Sócrates representa um erro; toda a moral de aperfeiçoamento, inclusive a moral cristã, foi um erro. Buscar a luz mais viva, a razão a todo preço, a vida clara, fria, prudente, consciente, despojada de instintos e em conflito com eles, foi somente uma enfermidade, uma nova enfermidade, e de maneira alguma um retorno à virtude, à saúde, à felicidade. Ver-se obrigado a

⁴² MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p. 69.

⁴³ NT, § 11.

⁴⁴ Ibid, § 12.

combater os instintos é a fórmula da decadência, enquanto que na vida ascendente, felicidade e instintos são idênticos.⁴⁵

Segundo Nietzsche, foi a partir de Sócrates que a cultura grega em seu conjunto decaiu, sendo a filosofia platônica a expressão mais bem sucedida deste período. A decadência da cultura grega, diagnosticada por Nietzsche na destruição da obra de arte trágica e, conseqüentemente, do sentimento trágico, efetivou-se por intermédio da oposição entre razão e instinto, procedimento característico daquilo que Nietzsche nomeou como consideração científica de mundo.

Contemporaneamente ao supremo florescimento da arte também se desenvolve a lógica ilimitada e desafiante da ciência. Por ela morre a obra de arte trágica. A guardiã sagrada dos instintos, a música, evadiu-se do drama (...). Tudo deve ser esclarecido: o mínimo torna-se atrativo e o olhar desvia-se violentamente da sabedoria (do artista). A religião, a arte, a ciência são apenas armas contra a sabedoria.⁴⁶

Uma cultura sadia é aquela na qual os instintos criativos dos homens estão maximizados, e Sócrates é considerado como o inimigo da vida instintiva por ser um homem essencialmente teórico, mais crítico do que criativo, que equipara, bizarramente, a felicidade e a virtude com a razão. Ele é o responsável pelo racionalismo ter sido o destino do homem ocidental. Nietzsche, com o seu projeto de transvaloração de todos os valores,⁴⁷ iniciado em *O Nascimento da tragédia*,⁴⁸ teve como objetivo apontar este problema e trazer à tona o dionisíaco, servindo de ponte para unir a arte e a filosofia. O primeiro passo foi a ótica metafísica, porém, mais tarde, adotou as perspectivas fisiológica e da vontade de poder, que serão abordadas no próximo tópico.

⁴⁵ CI. “O Problema de Sócrates”, § 11.

⁴⁶ SDA, “Fragmento póstumo 7[21], Final de 1870 – Abril de 1871, p. 9.

⁴⁷ O tradutor brasileiro Paulo César de Souza indica que o prefixo alemão “um- indica movimento circular, retorno, queda ou mudança” e opta pelo termo “tresvaloração” visto que “tres- é uma variante de trans-, que transmite ideia de ‘movimento para além ou através de’”, observando que, no seu entender, “tres- expressaria de modo mais adequado a radicalidade da mudança”. Cf. BM, nota n.º 81, p. 212. A tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, da coleção “Os Pensadores”, opta por “transvaloração” e, aqui no Brasil, esta mesma opção foi seguida por Oswaldo Giacóia Júnior, Roberto Machado e Scarlett Marton. Neste trabalho adotaremos a grafia da maioria dos tradutores nietzscheanos brasileiros.

⁴⁸ CI, “O que devo aos antigos”, § 5.

1.2 A vontade de poder como nova perspectiva filosófica

*De todos os escritos, amo apenas aquele que alguém escreve com seu próprio sangue.
Isso é o que amo nos livros.*⁴⁹

Com o fim da era trágica e o conseqüente desenvolvimento do socratismo, começou-se a procura por uma verdade diferente da conhecida até aquele momento. A vontade de verdade não reconhece limites para o conhecimento racional, este passa a ser o princípio norteador da investigação filosófica, que, por sua vez, é motivada pela ideia de que é através da razão que podemos conhecer até mesmo os mais profundos abismos do ser. É neste contexto que a filosofia de Nietzsche se insere como uma grande crítica e questionadora do mundo ocidental, amparada numa concepção libertadora do pensar e do existir. Na sua derradeira filosofia encontramos os textos mais sólidos acerca da transvaloração de todos os valores, quando direcionou seu olhar para as construções arcaicas e obsoletas do espírito humano e, com golpes de martelo, voltou-se contra os ídolos eternos,⁵⁰ considerando estes como os maiores inimigos da construção de um novo filosofar.

Contrário a qualquer tipo de idealismo e dogmatismo, Nietzsche dedica os seus textos, mais intensamente a partir de *Assim falou Zaratustra*, para tecer uma severa crítica aos diversos setores da nossa sociedade: científico, político, ético, religioso e cultural. Seu projeto intelectual visa chamar atenção do homem para o exercício de uma outra maneira de pensar que não esteja vinculada a valores eternos como bem e mal, verdadeiro e falso. Nesta última fase, a metafísica é a grande adversária de Nietzsche porque ela é a “teoria dos dois mundos”,⁵¹ representa a busca pela causa primeira de todas as coisas, um alicerce sobre o qual fundamentar um conhecimento científico verdadeiro e indubitável.

Sua oposição à tradição filosófica passa pelo viés da discordância quanto à existência dos instintos de conhecimento e de verdade, considerando, ao contrário, a existência de um instinto de *crença* na verdade. Defende que todo o pensamento racional se fundamenta em interpretações da realidade,⁵² ele foi inventado,⁵³ e os pensadores que o procuram são ingênuos porque se deixam seduzir por palavras, conceitos e certezas.⁵⁴ O conhecimento puro

⁴⁹ SDA, “Fragmento póstumo 15[105] de novembro de 1882 – fevereiro de 1883”, p. 134.

⁵⁰ CI, “Prólogo”.

⁵¹ MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da vontade de poder em Nietzsche*, p. 52.

⁵² SDA, Fragmento póstumo 5[22] Verão de 1886 – outono de 1887, p. 229.

⁵³ MACHADO, Roberto “Nietzsche e a verdade”, Pág. 40.

⁵⁴ BM, § 16.

seria desprovido de instinto, desvitalizado, afastando o homem de sua natureza e, por este motivo, Nietzsche declara guerra a este cego desejo pela verdade dos homens da ciência.⁵⁵ A própria ideia de verdade como valor maior é posta em análise e, nos escritos a partir de *Assim falou Zaratustra*, esta noção de valor é submetida a uma nova articulação, ganhando ainda mais consistência,⁵⁶ como, por exemplo, neste trecho de *Além do bem e do mal*:

Necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão – para isso é necessário um conhecimento das condições e circunstâncias nas quais nasceram, sob as quais se desenvolveram e se modificaram (a moral como consequência, sintoma, máscara, tartufice, doença, mal-entendido, mas também como causa, remédio, estimulante, inibição ou veneno), um conhecimento tal como até hoje nunca existiu nem foi desejado. Tomava-se o valor desses valores como dado, como efetivo, como além de qualquer questionamento; até hoje não houve dúvida ou hesitação em atribuir ao ‘bom’ um valor mais elevado que ao do ‘mau’, mais elevado no sentido da promoção, da utilidade, da influência fecunda para o homem (não esquecendo o futuro do homem). E se o contrário fosse verdade?⁵⁷

Se os valores nunca foram questionados antes, eles sempre foram tidos como verdades supremas, advindas do “além” e, neste sentido, a transvaloração nietzscheana é um caminho para a superação deste caráter moralizante do pensamento filosófico, assim como também se dispõe a superar tudo aquilo que está cristalizado na consciência humana. A moral, desde a sua gênese, é um equívoco, uma concepção ilusória da realidade, é a predominância de um valor e seu intrínseco caráter teleológico – “bom é o que desde sempre demonstrou ser útil”.⁵⁸ A vontade de verdade enquanto ato de fixar conceitos e de fazer com que o verdadeiro seja duradouro, sempre esteve em alta na tradição filosófica e ela foi responsável pelo atrofiamento da vida humana por desvalorizar radicalmente este mundo em prol de um outro artificialmente erigido. É contra esta postura que Zaratustra professa a sua doutrina:

O meu Eu ensinou-me um novo orgulho que eu ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestes, mas, sim, trazê-la erguida e livre, uma cabeça terrena, que cria o sentido da terra!⁵⁹

O homem teórico é impotente perante a realidade, ao sofrimento e a tudo o que é terreno, que o desconcerta e que o ameaça. Platão inaugura uma era cujo pensar filosófico é norteado em função da finalidade e da utilidade, alicerçado em além-mundos, e o valor da

⁵⁵ LF, § 180.

⁵⁶ MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, p. 25.

⁵⁷ BM, “Prólogo”, § 6.

⁵⁸ GM, I, § 3.

⁵⁹ ZA, I, “Dos Visionários do além-mundo”, p. 36.

vida foi deslocado, também, para o além ou para o ideal de progresso social.⁶⁰ Nietzsche propõe que o ser humano não mais busque referenciais para o seu pensamento nos ideais transcendentais e que não mais se respalde em concepções valorativas como o dualismo bem-mal. Em vez disso, é necessário que o homem entenda melhor a si mesmo para posicionar-se a respeito de sua própria vida e isso implica em aceitar a sua natureza, que é uma racionalidade imbuída de instintos e paixões. A ciência metafísica, esta que exige um sujeito puro de conhecimento, reflete a insegurança subjetiva perante a realidade sensível. Como resultado, tal ciência destitui a realidade sensível de qualquer valor, e passa a desprezar tudo o que, na realidade, é difícil de dominar ou controlar, a saber, o corpo, os sentimentos, as paixões, o caráter imprevisível do devir, no qual a vida consiste. É neste contexto que Nietzsche vê o homem da ciência como um doente, como alguém cheio de “defeitos de uma espécie não-nobre”,⁶¹ pois

quanto mais afetos permitirmos falarmos sobre uma coisa, *quanto mais* olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso conceito dela, nossa objetividade. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria *castrar* o nosso intelecto?⁶²

O homem teórico possui um ilimitado instinto de conhecimento, esta é a sua inabalável paixão,⁶³ porém, Nietzsche se recusou a formular uma teoria epistemológica por acreditar que o problema da ciência não pode ser resolvido em sua própria esfera. Sua preocupação foi elaborar uma crítica da busca pela verdade, com o objetivo de quebrar as ilusões provocadas pela trama dos conceitos racionais. O que lhe interessava era realizar uma crítica radical dessa procura pela verdade a todo custo inaugurada pelo platonismo⁶⁴ e é neste contexto que a visão trágica adquire um *status* superior na sua filosofia, por ela conter uma perspectiva anterior à metafísica platônica. A sua transvaloração de todos os valores entende que uma investigação sobre a verdade é o mesmo que considerar que a própria ideia de verdade é um “valor superior”, um “ideal”,⁶⁵ ou até mesmo um “fanatismo”,⁶⁶ sendo o pensamento nietzscheano uma crítica radical ao próprio projeto epistemológico predominante na filosofia.⁶⁷

⁶⁰ VP, § 666 (1883-1888).

⁶¹ BM, § 206.

⁶² GM, III, § 12.

⁶³ AR, § 429.

⁶⁴ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*, p. 7.

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁶ CI. “O Problema de Sócrates”, § 10.

⁶⁷ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*, p. 7.

Umwertung aller werthe, expressão alemã que pode ser traduzida literalmente por “transvaloração de todos os valores”, designa a tarefa mais polêmica da obra nietzscheana. Em tal expressão estão condensadas as principais ideias do filósofo e, para compreendê-la, pressupõe que se tenha clareza dos conceitos de valor, niilismo, vontade de poder, teoria das forças, além-homem, “morte de Deus”, eterno retorno e *amor fati*, todos desenvolvidos em seus escritos maduros. Pode-se considerar que o termo transvalorar traz a ideia de ultrapassagem e superação. Assim, após uma análise genealógica dos valores morais da modernidade, Nietzsche percebe a importância da transvaloração desses valores para outros que estejam de acordo com os altos ditames da vida, tendo em vista atingir o máximo da afirmação da vontade de poder do homem. Se *O Nascimento da tragédia* foi a primeira transvaloração, é a partir do livro *Assim falou Zaratustra* que este projeto recebeu solidez e uma nova perspectiva. A ele foi incorporada a visão trágica, o conceito de vontade de poder e, com isso, somos convidados a questionar nossas certezas e suspeitar de tudo aquilo em que até então acreditávamos:

o valor do mundo está na nossa interpretação (...); que as interpretações existentes até agora são avaliações de perspectiva, em virtude das quais nos conservamos na vida, ou seja, na vontade de poder, no crescimento do poder; que toda elevação do homem traz consigo a superação de interpretações estreitas, que todo fortalecimento alcançado e toda ampliação de poder abre novas perspectivas e acredita em novos horizontes: tudo isso passa por meus escritos. O mundo que *nos importa em certa medida* é falso, ou seja, não é um estado de coisas, mas o resultado da invenção e do arredondamento de uma escassa soma de observações; ele se encontra “no fluxo” como algo que se transforma, como uma falsidade que está sempre se deslocando, que nunca se aproxima da verdade: pois não existe “verdade” alguma.⁶⁸

Neste fragmento póstumo, é apresentada a proposta da segunda transvaloração de todos os valores: não há verdade alguma, porque não existem certezas na vida e o único mundo que existe é somente este, o mundo da imanência, das sensações, das pulsões e das mudanças ininterruptas. O prazer das certezas dá lugar à dúvida, ao incerto e, em vez da causalidade, o “constante criativo”.⁶⁹ Esta definição do mundo e da vida enquanto criação a partir da interpretação e da perspectiva, destitui o dogmatismo relacionado à doutrina da verdade absoluta.

É necessário salientar, porém, que toda explicação do mundo é também uma interpretação e, portanto, uma perspectiva, incluindo a própria perspectiva nietzscheana. “Cabe, então, indagar: o que poderia ser aduzido em favor da ‘verdade’ da interpretação de

⁶⁸ SDA, Fragmento póstumo 2[108] de outono de 1885 – outono de 1886, p. 223-4.

⁶⁹ VP, § 1059 (1884).

Nietzsche?”.⁷⁰ A solução é defender a legitimidade da interpretação por meio do confronto estabelecido entre cada perspectiva sobre a qual se inicia a construção do conhecimento. Assim, ao sustentar que a vontade de poder é o princípio que impulsiona a vida, o filósofo já está admitindo a multiplicidade de forças existentes no mundo. O corpo, porta de entrada dos novos fluxos com potencial para o conhecimento, é a Grande Razão.⁷¹ Aqui não há espaço para um outro mundo fechado em si mesmo, imutável, contemplativo, transcendente, tido como “verdadeiro”.

O mundo das verdades idealizadas e eternas é o opositor de Nietzsche, a quem ele declara guerra,⁷² cujas armas principais são suas palavras proferidas com golpes de martelo. Como somos produtos da nossa relação com a realidade, temos uma ilimitada capacidade de produção, que não obedece a nenhuma forma *a priori*. Tudo o que é produzido no mundo não é o resultado da adaptação a um determinado modelo de perfeição, mas sim fruto da capacidade relacional das forças que produzem a realidade:

Este conceito vitorioso de “força” com o qual nossos físicos criaram Deus e o mundo, necessita ser ainda completado: há de ser-lhe atribuído um mundo interno que eu chamarei “vontade de poder”, isto é, como insaciável ansiar por mostrar poder; ou emprego, exercício de poder, pulsão criadora etc. No animal, é possível derivar da vontade de poder todas as suas pulsões, da mesma maneira, todas as funções da vida orgânica podem ser derivadas dessa única fonte.⁷³

Com a teoria das forças, Nietzsche afirma que o mundo é vontade de poder e que a vontade nunca é outra coisa senão vontade de poder, ou seja, a tentativa de se impor. É inteiramente errado imaginá-la como princípio movente, que está por trás do mundo das aparências, pois não se trata de uma instância que faz algo, mas sim um fazer que se compõe a si mesmo sem saber a partir de quê, que se confere uma direção e uma coesão sem saber como. “Todo querer é, segundo Nietzsche, querer-algo. Esse algo-posto, essencial em todo querer é: poder”.⁷⁴ Todo vivente almeja um alargamento de poder e o *quantum* de poder é determinado por meio do efeito que se exerce no mundo e das resistências que se encontra.⁷⁵ As forças que compõem o universo agrupam-se em função da vontade de poder e esta dinâmica Nietzsche encontrou desde o mundo inorgânico até o mais complexo mundo orgânico. Os conceitos de vida, valor e vontade de poder estão intimamente ligados e, em

⁷⁰ MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*, p. 126

⁷¹ ZA, I, “Dos desprezadores do corpo”, 38.

⁷² CI, “Prólogo”.

⁷³ VP, § 619 (1885).

⁷⁴ MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*, p. 54.

⁷⁵ Idem, p. 55.

termos cosmológicos, existem “forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções”.⁷⁶

Se a vontade de poder é um princípio operante em todo acontecer⁷⁷ e o mundo é composto por forças dotadas de um querer interno que se exercem em toda parte, Nietzsche utiliza esta perspectiva para operar a sua transvaloração dos valores, pois na crítica dos valores, é a vida que é adotada como critério único de avaliação. O conceito de vontade de poder é concebido como elemento constitutivo do mundo e, ao mesmo tempo, é tomado como parâmetro no procedimento genealógico, por permitir o elo entre as reflexões pertinentes à esfera das ciências da natureza e as que concernem às ciências do espírito.⁷⁸ Pela perspectiva da vontade de poder, o mundo suprasensível perde todo e qualquer valor eficiente, as ideias e os fatos não são mais entendidos sob os critérios do verdadeiro, do falso ou do útil, mas como frutos do acaso. A única existência é a aparência e o seu reverso não é mais um ser ideal. O homem está destinado à multiplicidade e neste contexto só são possíveis interpretações parciais e perspectivas, nunca conceituações perenes. A teoria da vontade de poder critica a crença metafísica de que há uma verdade única e questiona a consideração moral sobre a uniformidade imposta aos indivíduos, que os transforma em sociedade de rebanho. Não se trata da vontade do homem dirigida para a história e imprimindo-lhe um sentido, e sim, da vontade de poder entendida como característica de tudo aquilo que vive e que, segundo esta característica, se encaminha sempre em direção a mais poder. Com esta característica intrínseca, a própria vida, não apenas o homem, se direciona para sua autossuperação.

O conceito de vontade de poder é apresentado pela primeira vez na primeira parte de *Assim falou Zaratustra* com uma conotação antropológica: “uma tábua de valores está suspensa por cima de cada povo. Vede! É a tábua das suas vitórias sobre si próprio, é a voz da sua vontade de poder”.⁷⁹ Na segunda parte deste livro o conceito é desenvolvido e explicitado pela ótica da vida: “onde encontrei vida, encontrei vontade de poder; e ainda na vontade do servo encontrei a vontade de ser senhor”.⁸⁰ É a própria vida quem transmite ao personagem-título, olhando em seus olhos, os três segredos acerca da sua natureza. Em primeiro lugar, Zaratustra aprendeu que se deve auscultar a vida para apreender a sua dinâmica intrínseca e fazer disso o seu único direcionamento. Esta dinâmica consiste no jogo de mando e obediência. O segundo segredo revelado é que há um jogo na vida onde há sempre um que

⁷⁶ GM, II, § 12.

⁷⁷ Idem, ibidem.

⁷⁸ MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, p. 87.

⁷⁹ ZA, I, “Dos mil e um fins”, p. 66. Cf. MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzscheana*, p. 111

⁸⁰ Ibid, II, “Da vitória sobre si mesmo”, p. 132.

ouve de si mesmo a sua própria lei e há também aquele que dita ao outro qual é a lei do outro, porque este é incapaz de ouvir a si próprio. Quem não é capaz de obedecer a si mesmo, acaba sendo comandado por alguém - “Alguns querem, mas a maioria é quista”.⁸¹ E, por fim, o terceiro segredo revelado: é muito mais perigoso mandar do que obedecer, pois quem manda assume o peso de quem obedece e corre o risco de ser esmagado pelo peso duplo (do outro e de si mesmo). “Até mesmo quando se comanda a si próprio, ele ainda tem que pagar pelo seu comando. É obrigado a tornar-se juiz, vingador e vítima da sua própria lei”.⁸² Em suma: mandar é autossuperação e diferenciação de si mesmo. Autossuperação é auto-criação, é auscultar a vida e seguir o seu jogo de mando e obediência. Viver é, portanto, um exercício de criação e de diferenciação – “Você deve tornar-se senhor de si mesmo, senhor também de suas próprias virtudes”.⁸³ Nietzsche escreve que

a máxima economia do consumo: de modo que o querer torna-se *mais forte* a partir de *cada centro de força* seja a única realidade – não conservação, mas sim apropriação, querer tornar-se senhor, tornar-se mais, tornar-se mais forte (...). A vida anseia por um *sentimento maximal de poder* -: é essencial um ansiar por mais poder -: ansiar nada mais é do que ansiar por poder.⁸⁴

Não existe nenhuma “essência” da vida, mas sim um constante embate de forças, que são múltiplas, tudo é resultante desta luta pelo poder, inclusive o homem, que “resulta de uma multiplicidade de acréscimos de força vital em todos os níveis, os dos órgãos, os dos tecidos, das células”.⁸⁵ O filósofo abandona a noção de “ser”, bem como a moderna noção de “atomismo”,⁸⁶ em prol da ideia heraclitiana do devir, onde a vida e tudo mais no universo é um eterno arranjo e rearranjo de forças, pois a perspectiva é “a condição básica de toda vida”.⁸⁷

Chamamos vida uma multiplicidade de forças ligadas por um processo de alimentação em comum. A esse processo de alimentação, como meio de sua possibilitação, pertence todo o assim chamado sentir, representar, pensar, isto é, 1. um repelir todas as outras forças; 2. uma disposição das mesmas segundo formas e ritmos; 3. um avaliar em relação à incorporação ou à excreção.⁸⁸

⁸¹ SDA, Fragmento póstumo 22[1] Final de 1883, p. 223-4.

⁸² ZA, II, “Da vitória sobre si mesmo”, p. 132.

⁸³ HH, I, “Prólogo”, § 6.

⁸⁴ VP, § 689 (março – junho de 1888).

⁸⁵ LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p. 114.

⁸⁶ “Permita-me designar com este termo a crença que vê a alma como algo indestrutível, eterno, indivisível, como uma mônada, um *atomon*: essa crença deve ser eliminada da ciência!”. Cf. BM, § 12.

⁸⁷ BM, “Prólogo”.

⁸⁸ VP, § 641 (1883 – 1888).

A vida é vista como uma manifestação artística destas forças, o espírito criativo “que edifica sob as mais ingratas circunstâncias”.⁸⁹ A vontade organizadora das forças é inerente a todas as coisas do universo, faz com que as forças se agreguem e desagreguem. Essa vontade natural, porém, não é divina, mas sim uma força universal, natural e cega, ora destruidora, ora restauradora, sendo regeneradora da vida e de si mesma. Não é criada, nem tampouco depende de condições especiais para existir, como na religião ou em teorias precedentes, pois advém da própria realidade das coisas: “Não há nada na vida que tenha valor fora do grau de poder – posto, justamente, que a própria vida é vontade de poder”,⁹⁰

mas dizer que o mundo é vontade de poder não é dizer que o mundo é vivo, não é fazer dele um organismo, e a distinção do orgânico e do inorgânico não é abolida. Em outras palavras, reconhecer a vontade de poder nas forças físicas ou químicas não é conferir-lhes não se sabe que complemento de vida ou de alma. É restituir-lhes o peso de realidade que lhes foi negado pelas interpretações redutoras das filosofias idealistas ou das ciências mecanicistas.⁹¹

O conceito de vontade de poder implica uma consideração artística do mundo, um colocar-se diante da vida sem encobrimento da feiúra existencial.⁹² A dor e o prazer mostram-se como tal, tudo é revelado, extinguindo-se um suposto mundo verdadeiro e idealizado, em si. O indivíduo forte é o afirmativo perante a vida, aceita-a em sua plenitude, uma vez que esta só pode ser conhecida enquanto aparência e superfície. Refletindo sobre esta questão, Nietzsche propõe um filosofar artístico, reabilitando o teatro e a máscara no final do século XIX, num gesto “radicalmente antiplatônico”.⁹³

É neste contexto que, na abertura do prólogo de *Além do bem e do mal* faz uma suposição da “verdade como uma mulher”. Qual seriam as consequências se aceitássemos esta provocação? Seria desastroso para a filosofia moderna, na medida em que ela é predominantemente dogmática, pois a “verdade-mulher, enquanto leveza e graça, simboliza o que há de menos acessível, o que mais se furta à ridícula pretensão dogmática de posse integral e permanente”.⁹⁴ Confrontando esta passagem com o prefácio de *A Gaia ciência*, onde é criticada a “vontade de verdade a todo custo”, a verdade novamente é relacionada a uma mulher, “que tem razões para não deixar ver suas próprias razões”,⁹⁵ e Nietzsche, então, acrescenta que, talvez, seu nome seja Baubo, uma personagem da mitologia grega.

⁸⁹ VP, § 1046 (1884).

⁹⁰ Idem, § 55 (10 de junho de 1887).

⁹¹ LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p. 124.

⁹² VP, § 677 (1883 – 1887).

⁹³ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove Variações sobre temas nietzschianos*, p.117.

⁹⁴ GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. “Nietzsche e o Feminino”. In: *Natureza Humana*, p. 11.

⁹⁵ GC, “Prólogo”, § 4.

O mito conta que Deméter ficou inconsolável após ter sua filha Coré raptada por Hades. Ela, então, revoltou-se contra Zeus e Hades e decidiu abdicar das suas funções divinas, disfarçando-se de velha mortal para cuidar do filho recém-nascido da rainha Metanira. Foi neste palácio que encontrou a criada Iambe, que percebeu sua tristeza e tentou animá-la “com chistes maliciosos e gestos obscenos”.⁹⁶ Na versão órfica deste mito, encontramos o relato de que a contraparte de Iambe é Baubo, a rainha dos Mistérios de Elêusis juntamente com Deméter e Perséfone. Iambe-Baubo se aproxima da deusa-mãe e levanta as suas próprias saias, mostrando suas genitálias.

Existe ainda uma outra versão que conta que embaixo das saias de Baubo, junto às suas genitálias, estaria uma criança sorridente chamada *Iakchós* com as mãos embaixo dos seus peitos, sacudindo-os,⁹⁷ provocando uma sonora gargalhada em Deméter. *Iakchós* é um dos vários epítetos de Dioniso, assim chamado pelos adeptos dos mistérios eleusinos que seguiam em procissão de Atenas até o local dos ritos sagrados. Este termo significa “grande grito”, expressando o estado de entusiasmo e embriaguez destes adeptos.⁹⁸ A profunda tristeza da deusa como reflexo da morte de sua filha Coré/Perséfone, raptada pelo senhor do submundo, quebrada pelo riso, que simboliza o retorno à vida, ambos eram representados nos Mistérios de Elêusis. Todos os adeptos destes rituais compartilhavam o luto de Deméter e seu posterior estado de felicidade e abundância, o que reflete a alternância dos ciclos de morte e renascimento da natureza.⁹⁹

É curiosa a provocação que Nietzsche faz sobre a “verdade como mulher”. Ele não está se referindo a qualquer mulher, mas sim à potência feminina, seu aspecto selvagem e natural. A verdade a que ele se refere é da ciência metafísica e dogmática, que busca um fundamento, “um fundo”, a essência última. Por outro lado, o feminino enquanto natureza relaciona-se às ideias de aparência, superfície e de eterno devir:

Após referir-se a Baubo, o filósofo conclui que se deve ter a coragem de deter-se ante a pele, de adorar o Olimpo da aparência, como o fizeram os antigos gregos que, inventores do teatro, souberam se ater à superfície, e que teriam se revelado, assim, superficiais – por profundidade (...) Eis uma das estratégias nietzschianas de superação dessas balizas do pensamento, ironicamente associadas a uma perspectiva de fato sem espessura e profundidade, justamente por ter desprezado a superfície, a pele deste mundo, ou seja, tudo o que há. No mesmo gesto, superfície, máscara ganham estatuto ontológico.¹⁰⁰

⁹⁶ BRANDÃO, JUNITO. *Mitologia grega volume I*, p. 291.

⁹⁷ FOLEY, Helene P. *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, p. 46.

⁹⁸ BRANDÃO, JUNITO. *Mitologia grega volume II*, p. 114.

⁹⁹ RAYOR, Diane J. *The Homeric Hymns*, p. 111.

¹⁰⁰ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove Variações sobre temas nietzschianos*, p.125.

Esta ideia nos remete a um outro aforismo de Nietzsche que diz que “tudo o que é profundo ama a máscara”,¹⁰¹ o que nos mostra que o projeto nietzscheano da fase madura visa trazer toda profundidade para o âmbito do visível, “aquilo através do que a profundidade se manifesta”,¹⁰² pois atrás de uma máscara, haverá sempre uma outra, e assim sucessivamente.

No mito acima narrado, quando Baubo levanta suas saias, aparece uma criança, símbolo do devir, provocando o riso que, numa perspectiva nietzscheana, sugere um gesto de ironia contra a tradição metafísica que sempre se propõe a descortinar os véus que recobrem a realidade. Não há fundamentos universais e verdadeiros, mas apenas sentenças convencionadas como certezas e tomadas como verdades indubitáveis. Realidade e aparência encontram-se no único mundo existente, onde a vida acontece. A perspectiva filosófica nietzscheana baseia-se no pensamento do trágico, onde a sabedoria dionisíaca é aquela utilizada como referencial para interpretar a vida. Ele propõe o resgate desta antiga concepção do mundo que foi banida da pólis juntamente com os poetas trágicos, convocando o homem moderno a retrucar Platão a favor de uma filosofia trágica:

Pobre povo! Será por minha culpa que eu [a filosofia] vagueio no teu solo como uma profetiza¹⁰³ e que tenho de me esconder e de me disfarçar, como se fosse uma pecadora e vós os meus juízes? Olhai a minha irmã, a arte. Acontece-lhe como a mim, refugiamo-nos junto dos Bárbaros e já não sabemos salvar-nos. Aqui, é verdade, já não temos nenhuma boa razão de ser: mas os juízes, perante os quais encontramos razão, também vos julgam e hão de dizer-vos: "Tende primeiro uma civilização; depois, aprendereis que a filosofia quer e pode".¹⁰⁴

No trecho acima, percebemos que a filosofia e a arte trágicas foram condenadas à vida errante, o que nos remete também às noções de impermanência e mundanidade. Com esta ótica, Nietzsche se encantou com a ópera *Carmen*, cuja protagonista porta todas essas características: é cigana, tem vida errante, é misteriosa, entrega-se ao seu desejo sem preocupar-se com os ditames sociais. Toda a natureza feminina nela encarnou-se, o canto e a dança de Carmen seduzem para o viver, seu coração volúvel a sua intensa vida amorosa sugerem a impermanência de todas as coisas do universo.

¹⁰¹ BM, § 40.

¹⁰² ROSSET, Clement. *Alegria: a força maior*, p. 58.

¹⁰³ Do original, “Wahrsagerin”, que pode ser traduzido por “quiromante, adivinho, profetiza” (Cf. FT, § 2). Rubens Rodrigues Torres Filho, tradutor dos textos que compõem o volume “Nietzsche”, da coleção *Os Pensadores*, traduziu este termo por “cigana”.

¹⁰⁴ FT, § 2.

Assim como Platão banuiu a poesia trágica da antiga pólis, juntou com ela foi-se embora o canto, a dança, o riso, a visão de mundo trágica, permanecendo a vontade de verdade, a racionalidade, a reflexão filosófica. Aquilo que é banido fica à margem, porém, não deixa de existir. A filosofia platônica acostumou-se com “aquele mundo bem escondido das pessoas, aquele mundo desumanizado e inumano, que é um celestial nada”,¹⁰⁵ acostumou-se com uma vida desvitalizada e doente. Quando a dança reaparece, mais tarde, não poderia ser em outra pele senão na de uma mulher com ar selvagem, uma *femme fatale*. E o homem finisecular mostra o quanto está despreparado para lidar com a dimensão trágica vida. Num primeiro momento, quer aprisionar Carmen, noutro, mata-a. Ao mesmo tempo, Nietzsche teria ficado otimista por ter contemplado um espetáculo como este num tempo onde a filosofia trágica havia sido esquecida, talvez ele tenha vislumbrado aí uma chance de renascimento do trágico na modernidade. Analisaremos o enredo da ópera no capítulo três do presente trabalho.

1.3 Sabendo, o corpo purifica-se¹⁰⁶

*Não devemos nos envergonhar dos nossos afetos; eles são muito irracionais para isso.*¹⁰⁷

Com a proposta de transvaloração dos valores, Nietzsche direciona seu olhar para os filósofos do futuro, cuja paixão pelo conhecimento os coloca na condição de experimentadores da dor, da alegria e até mesmo do inusitado. Eles “são críticos de corpo e de alma, eles amam servir-se do experimento num sentido novo, talvez mais amplo, talvez mais perigoso”.¹⁰⁸ Esta será sua estratégia para transferir o foco da ciência da perspectiva metafísica para a vida e para o corpo, já que entende que a filosofia trágica é inseparável da experiência de vivê-la e incorporá-la. “Experimentar envolve testar uma resposta tentando viver de acordo com ela”¹⁰⁹ e, neste sentido, o experimentalismo de Nietzsche possui não apenas um caráter epistemológico, mas também ético. “Apenas problemas que se apresentam

¹⁰⁵ ZA, I, “Dos Visionários do além-mundo”, p. 34.

¹⁰⁶ ZA, I, “Da Virtude que oferece”, § 2, p.88.

¹⁰⁷ SDA, “Fragmento póstumo 15[105] de novembro de 1882 – fevereiro de 1883”, p. 134.

¹⁰⁸ BM, § 210.

¹⁰⁹ KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. pág. 89.

tão fortemente a ponto de ameaçar o modo de vida presente do pensador importam para a pesquisa filosófica”.¹¹⁰

Em sua autobiografia, ele pergunta: “quem, entre os filósofos, foi antes de mim *psicólogo*, e não o seu oposto, ‘superior embusteiro’, ‘idealista’? Antes de mim não havia absolutamente psicologia”.¹¹¹ É com este pensamento que o filósofo desconstrói a tradicional concepção de substancialismo da alma, que tem como instrumento o corpo. Ao criticar os fundamentos da moral tradicional, perturbam-se todos os parâmetros norteadores das condutas. Esta dificuldade não pode significar a negação da teoria, mas coloca a filosofia dos “homens do futuro” numa condição obrigatória de experiência, de entrar na vida e não apenas de contemplá-la, daí a sua perspectiva psicológica. Nietzsche percebe, então, a necessidade da criação de uma nova linguagem, um novo estilo capaz de dar conta de uma nova experiência filosófica de pensamento que não se sustente em busca por verdades últimas nem encerre seus argumentos em um sistema fechado.

Seu filosofar recusa um desencadeamento lógico-racional de ideias, recusa sistemas, formas, modelos e acaba criando um estilo capaz de expressar os estados dos instintos e não da lógica. Nietzsche faz uma filosofia para se comunicar diretamente com a vida fora dos liames das regras representacionais, fala diretamente aos afetos e às paixões.¹¹² Classifica sua própria “arte de estilo” como “boa”, pois ela “comunica um estado interior que não se equivoca nos signos”.¹¹³ Esta sua arte de estilo seria a própria declaração dos instintos.

A derradeira filosofia de Nietzsche volta-se para a superfície, para o corpóreo, para a ação: “se há algo para ser adorado é a aparência, ela há de ser adorada, a crença de que a mentira – e não a verdade – é divina”.¹¹⁴ Para poder construir novos caminhos, sua primeira meta é desconstruir a moral que bloqueia qualquer ato criativo. O próximo passo é compreender que “o fenômeno do corpo é o fenômeno mais rico, mais claro, mais compreensível: deve ser posto metodicamente em primazia, sem que descubramos algo sobre seu significado último”.¹¹⁵ O corpo é a realidade terrena e é somente através dele, e não com ideias abstratas, que podemos nos inserir na vida. É com esta concepção de corpo que Nietzsche fará a sua filosofia a partir de *A Gaia ciência*, quando concebe a “fisiologia da arte”:

¹¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹¹ EH, “Por que sou um destino”, § 6.

¹¹² KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. pág. 85.

¹¹³ EH, “Por que escrevo livros tão bons?”, § 4.

¹¹⁴ VP, § 1012 (1883 – 1888).

¹¹⁵ *Ibid.*, § 489 (1886-1887)

Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em formulações estéticas? Meu “fato” é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo o meu pé se irrita e se revolta contra ela (...), Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? minhas vísceras? Não fico insensivelmente rouco, ao ouvi-la? – Então me pergunto: o que quer realmente da música o meu corpo inteiro?¹¹⁶

Após esta primeira citação, a fisiologia passa a ser mencionada mais intensamente nos escritos a partir de 1886, como, por exemplo, em *Além do bem e do mal, Genealogia da moral, O Caso Wagner, Nietzsche contra Wagner e Crepúsculo dos ídolos*. Embora o livro *Assim falou Zaratustra* tenha sido escrito entre 1883 e 1885, nele Nietzsche nos convida a “escutar a voz do corpo”,¹¹⁷ o que o enquadra também no contexto da fisiologia da arte. No entanto, nos fragmentos póstumos ela é mencionada mais diretamente:

Toda arte age como sugestão sobre os músculos e sentidos, os quais na origem, são ativos nos homens artisticamente ingênuos: ela fala sempre e somente aos artistas, - fala para essa espécie de delicada comoção do corpo (...). Toda arte produz um efeito tônico, aumenta a força, acende o prazer (isto é, o sentimento de força), estimula todas as mais delicadas recordações da embriaguez.¹¹⁸

O trecho acima apresenta como alvo o romantismo alemão, cujo aliado é a metafísica. A fisiologia da arte surge, assim, como uma estratégia dentro do seu projeto de transvaloração de todos os valores ao inserir o corpo no pensamento filosófico e comprovar que ele não se reduz apenas às leis fisiológicas e não é imune à imprevisibilidade dos acontecimentos efetivos. A fisiologia é uma perspectiva privilegiada, visto que esse método propõe uma mudança no olhar científico, tido como neutro, pois torna impossível separar corpo e alma. Diante desta constatação, se a alma do homem ocidental esteve doente por dois milênios, assim esteve também toda a nossa ciência e, segundo Nietzsche, “num homem são as deficiências que filosofam (...) as crises fazem filosofia, como em todos os pensadores doentes – e talvez os pensadores doentes predominem na história da filosofia”.¹¹⁹ Foucault escreve que

pensamos que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia e que ele escapa à história. Novo erro; ele é formado por uma série de regimes que o constroem, ele é destroçado por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos - alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências.¹²⁰

¹¹⁶ GC, § 368.

¹¹⁷ ZA, I, “Dos Crentes no além-mundo”, p.

¹¹⁸ VP, § 809 (março – junho de 1888).

¹¹⁹ GC, “Prólogo”, § 2.

¹²⁰ FOUCAULT, M. “Nietzsche, a genealogia e a história” In: *Microfísica do poder*, p. 27.

O pensamento não pode ser separado dos instintos, e o corpo é o ponto de partida para a interpretação do texto da realidade, em vez de se começar pelo pensamento abstrato ou quaisquer constructos teóricos. A fisiologia da arte não almeja as costumeiras explicações categóricas ou traduções da realidade de um modo extra-moral ou idealista e, portanto, não deve ser identificada com a fisiologia científica. Ao contrário, ela permite descrever a realidade, mas não explicá-la ou buscar uma essência última. Trata-se de uma outra perspectiva, uma ótica que valoriza o corpo como fio condutor e pode-se dizer que “é metodologicamente permitido utilizar um fenômeno mais rico e mais fácil a estudar como fio condutor para compreender um fenômeno mais pobre”.¹²¹ A fisiologia como interpretação metafórica da realidade deve ser inserida no contexto de subversão dos princípios e categorias da tradição filosófica.¹²² Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche escreve que

Para praticar a fisiologia com boa consciência, é preciso ter presente que os órgãos dos sentidos *não* são fenômenos no sentido da filosofia idealista: como tais eles não poderiam ser causas! Logo, o sensualismo ao menos como hipótese reguladora, se não como princípio heurístico.-Como? E outros dizem até que o mundo exterior seria obra dos nossos órgãos! Mas então seria o nosso corpo, como parte desse mundo exterior, obra dos nossos órgãos! Mas então seriam os nossos órgãos mesmos obra de nossos órgãos! Esta é, a meu ver, uma radical *reductio ad absurdum* [redução ao absurdo]: supondo que o conceito de *causa sui* [causa de si mesmo] seja algo radicalmente absurdo. Em consequência, o mundo exterior *não* é obra de nossos órgãos-?¹²³

As necessidades do corpo sempre determinam as perspectivas filosóficas, a psicologia e a estética nietzscheanas. Seu princípio valorativo é a dupla perspectiva saúde-doença, ou o que eleva ou diminui a vontade de poder. Nietzsche descreve seu método fisiológico num aforismo de *Crepúsculo dos ídolos*:

deve-se primeiro convencer o corpo (...). É decisivo, para a sina de um povo e da humanidade, que se comece a cultura no lugar certo – não na “alma” (como pensava a funesta superstição dos sacerdotes e semi-sacerdotes): o lugar certo é o corpo, os gestos, a dieta, a fisiologia, o resto é consequência disso... Por isso os gregos permanecem o primeiro acontecimento cultural da história – eles sabiam, eles faziam o que era necessário; o cristianismo, que desprezava o corpo, foi até agora, a maior desgraça da humanidade.¹²⁴

¹²¹ VP, § 518 (1885-1886).

¹²² MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*, p. 85.

¹²³ BM, § 15

¹²⁴ CI, “Incursões de um extemporâneo”, § 47.

Não há nada mais seguro, importante e verdadeiro do que o corpo e a carne, todo o resto é só acessório.¹²⁵ Ele é a sede dos desejos e das paixões e, por isso mesmo, é o único ponto de partida, a única referência filosófica.¹²⁶ Antes da consciência percebê-los, é o corpo quem os sente, pois é a partir dele que o homem se relaciona com o mundo, também, sendo a própria consciência e o pensamento uma decorrência de atividades pulsionais provenientes do corpo. Se não existe uma fundamentação última para o conhecimento, a fé no corpo é mais fundamental do que a fé na alma.¹²⁷ A transvaloração nietzscheana coloca a ótica valorativa na vida, no corpo como sede de conhecimento e no mundo como puro devir. O corpo é um encontro fortuito de impulsos, onde ora um domina ora outro, sendo ele o resultado deste embate a cada instante.

“E que o valor de todas as coisas seja determinado de novo por vós, eis por que deveis ser criadores!”, disse Zaratustra aos seus discípulos, pois “sabendo, o corpo purifica-se, [e] para aquele que possui conhecimento, todos os instintos se santificam”.¹²⁸ O profeta adverte: “permaneçais fiéis à terra!”,¹²⁹ sendo que a terra tem, aqui, a conotação de *poiesis*, tem poder criador, daí o caráter desta advertência, que conclama o homem a exercer sua vontade criadora a partir do corpo, uma vez que “há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria”.¹³⁰ Aos que desprezam o corpo, Zaratustra profere estas palavras:

“Eu sou corpo e alma”, assim falam as crianças. E porque não se haveria de falar como as crianças? Mas o homem consciente, o que sabe, diz: Eu sou por inteiro corpo e nada mais; alma é apenas uma palavra que designa algo existente no corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.¹³¹

Se os conceitos são abstrações e “mumificações do fluxo vital”,¹³² a fisiologia da arte possibilita a expressão do devir vital, pois ela entra na vida que acontece em suas múltiplas manifestações: “o filósofo não busca a verdade, mas a metamorfose do mundo nos homens”.¹³³ Na sua fase madura, Nietzsche entende a arte como um jogo dos impulsos criadores e destruidores em constante processo:¹³⁴ “toda criação é recriação e onde atuam mãos criadoras há muita morte e destruição”.¹³⁵ Desta forma, se o platonismo se propôs a

¹²⁵ BM, § 10 e VP, § 674 (novembro de 1887 – março de 1888).

¹²⁶ Idem, § 36.

¹²⁷ VP, § 491 (1885-1886).

¹²⁸ ZA, I, “Da virtude que oferece”, §2, p. 88.

¹²⁹ Idem, *ibidem*.

¹³⁰ Idem, “Dos Desprezadores do corpo”, p. 39.

¹³¹ Idem, p. 38.

¹³² BARRENECHEA, Miguel A. *Nietzsche e a liberdade*, p. 78. Cf. também: CI, “A Razão na filosofia”, §1.

¹³³ SDA, “Fragmento póstumo 19[237] Verão de 1872 – início de 1873”, p. 26

¹³⁴ BARRENECHEA, Miguel A. *Nietzsche e a liberdade*, p. 78.

¹³⁵ SDA, “Fragmento póstumo 10[20] Junho-julho de 1883”, p. 148.

buscar a verdade através de conceitos abstratos, Nietzsche, ao contrário, ambicionou reverter esta fórmula predominante por tantos séculos na filosofia, e

para tanto, será preciso desprezar todas as aspirações hostis à vida e amar as propensões em sintonia com os sentidos, os impulsos, os afetos. Será preciso desdenhar tudo o que até então se negou. E, levar a bom termo tal intento, para proceder a tal inversão, cumpre atender a um “pressuposto fisiológico”, cumpre conquistar a “grande saúde”.¹³⁶

Se na Antiguidade Platão expulsou da *polis* os poetas que não buscavam as verdades eternas porque estavam atraídos pela efemeridade e transitoriedade da vida,¹³⁷ a transvaloração nietzscheana, em contrapartida, propõe o retorno desta poesia trágica com o objetivo de pensar valores e conceitos pela ótica da vida, que é uma perspectiva efêmera dos acontecimentos, é a perspectiva do acaso, uma “sabedoria independentemente do saber da ciência”.¹³⁸ Assim, é a dança, bem mais do que a poesia, a sua mais forte aliada:¹³⁹

O vaguear da imaginação, a invenção do impossível, quase do absurdo, produz alegria por ser uma atividade sem sentido nem finalidade. Mover-se com os braços e as pernas é um embrião do impulso artístico. A dança é movimento sem finalidade; a fuga do tédio, é a mãe de todas as artes.¹⁴⁰

Os movimentos aleatórios e rítmicos da dança favoreceram a inspiração nas ideias de Heráclito acerca do dizer-sim ao perecimento, ao aniquilamento, à oposição, à guerra e ao vir-a-ser,¹⁴¹ para erigir sua psicologia da tragédia nesta fase. O mundo do devir heraclitiano é “cercado e protegido por eternas leis não escritas, fluindo e refluindo em brônzeas batidas de ritmo – não mostra, em parte alguma, uma permanência”.¹⁴² A ideia de constantes transformações é fortalecida aqui, mas a existência de um eterno fluxo do vir-a-ser heraclitiano não se faz caoticamente, pois existem leis eternas não escritas. “Aquilo que ele [Heráclito] contemplou, *a doutrina da lei no devir e do jogo na necessidade*, deve contemplar-se eternamente a partir de agora: foi ele quem levantou a cortina deste espetáculo sublime”.¹⁴³ Ambos os filósofos rejeitam qualquer tipo de teleologia, não há finalidade alguma a ser atingida para fora do jogo da necessidade, da luta entre os opostos em tensão; o eterno jogo da mudança do devir é a própria justiça eterna (*Diké*).

¹³⁶ MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*, p. 55.

¹³⁷ Idem, *ibidem*. Ver também: FT, § 2.

¹³⁸ SDA. “Fragmento póstumo 29[220] Verão – outono de 1873”. p. 33.

¹³⁹ MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*, p. 56.

¹⁴⁰ SDA, Fragmento póstumo 23[81], Final de 1876 – verão de 1887, p. 66.

¹⁴¹ EH, “O nascimento da tragédia”, § 3

¹⁴² FT, § 5

¹⁴³ Idem, § 8

A inocência do devir que permeia a existência é afirmada pela força dionisíaca da vontade de poder, ao revelar a brevidade e a certeza sobre sua imprevisível e provisória condição. Dioniso é entendido aqui como a dissolução e fragmentação do Todo, é um espírito que se tornou livre e possui “um fatalismo alegre e confiante em meio ao todo, na crença em que apenas o singular é reprovável, em que no todo tudo se dissolve e afirma – e ele não nega mais...”.¹⁴⁴ Dioniso é um juiz,¹⁴⁵ é a força e o poder dos sentidos,¹⁴⁶ a divinização do corpo, alegria, júbilo,¹⁴⁷ “sabe se manter além de todo racional e de todo carolismo”,¹⁴⁸ é o deus da harmonia dos contrários em tensão, rege o fluir e o destruir de todas as coisas. Trata-se de um deus, mas, ao contrário do cristianismo, não é onipotente e onipresente. Dioniso não criou o mundo a partir do nada, pois seu nome está relacionado ao eterno fluxo do devir. Seu aspecto divino está em sua capacidade criadora, ele personifica a constante criação e destruição presentes no cosmos.

Zaratustra é a expressão máxima de Dioniso,¹⁴⁹ fala a linguagem do ditirambo,¹⁵⁰ é dançarino, tem os pés leves e ligeiros, faz *sim* e diz *não*. Na sua linguagem poética, “as palavras ‘cantam’, abandonando o ‘espírito de gravidade’ que os conceitos carregam”,¹⁵¹ e afirma que “só pela dança é que eu [Zaratustra] sei exprimir a metáfora das coisas mais elevadas”.¹⁵² Através deste personagem Nietzsche faz uma intensa campanha contra a metafísica¹⁵³ usando a dança “como prova da verdade”¹⁵⁴ e em dois momentos de *Assim falou Zaratustra* ele entoa um “canto da dança”.

Na segunda parte do livro, o profeta canta para jovens moças e para Cupido quando dançavam juntos em um bosque. Há uma forte presença do elemento dionisíaco nesta cena: os bosques eram os locais preferidos dos adeptos para a realização dos cultos orgiásticos; as jovens moças representam a feminilidade presente no culto de Dioniso e, por fim, a dança, consequência do êxtase, é o elemento principal destes ritos. Quando Zaratustra entoa este canto, é como se ali se formasse um cortejo dionisíaco a dialogar com a própria vida:

Recentemente, olhei-te nos olhos, ó Vida! E julguei, então, afundar-me no insondável. Mas tu puxaste-me para cá para fora com um anzol de ouro e

¹⁴⁴ CI, “Incurções de um extemporâneo”, § 49

¹⁴⁵ VP, § 1051 (março – junho de 1888).

¹⁴⁶ Idem, § 1045 (1886 – 1887).

¹⁴⁷ Idem, § 1051 (março – junho de 1888).

¹⁴⁸ Idem, § 1038 (março – outono de 1888).

¹⁴⁹ EH, “Assim falou Zaratustra”, § 6.

¹⁵⁰ Idem, § 7.

¹⁵¹ BARRENECHEA, Miguel A. *Nietzsche e a liberdade*, p. 80.

¹⁵² ZA, II, “A Canção do sepulcro”, p. 129.

¹⁵³ MARTON, Scarlett. “A Dança desenfreada da vida” In: *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*, p. 45.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, F. W. “Fragmento 98, Verão – Outono de 1882” In: *Fragments do espólio*, p. 77.

riste-te, trocista, quando te chamei insondável. "É o que dizem todos os peixes", disseste tu; "aquilo que eles não sondam é insondável. Mas eu sou apenas inconstante e rebelde, mulher em todos os sentidos e não virtuosa, ainda que para vós, homens, eu seja 'a profunda' ou 'a fiel', 'a eterna', 'a misteriosa'".¹⁵⁵

Neste diálogo musical, a vida ensina para Zaratustra que quem a julga misteriosa são aqueles que dela se escondem. Tentam captar-lhe com conceitos, mas é em vão, pois a vida é tão mutável quanto a própria dança. Sua não confiabilidade se deve a esta inconstância, daí ela ser uma mulher “não virtuosa”, ou seja, não confiável aos olhos dos homens teóricos, E, caso eles aceitassem aquela provocação de Nietzsche da “verdade como mulher”, eles se sentiriam traídos!

Talvez Zaratustra tenha motivado Nietzsche a apaixonar-se tão perdidamente pela ópera *Carmen*, pois quando a assistiu pela primeira vez, em novembro de 1881, ele já sentira os primeiros sinais deste personagem.¹⁵⁶ A cigana é uma mulher pouco confiável não só por ser volúvel na vida afetiva, mas também porque vive entre bandidos. Ela mente, rouba, fascina, brinca com os sentimentos dos homens porque usa seus encantos para ajudar seu grupo de contrabandistas a circular com as mercadorias. Bizet não quis fazer propaganda de uma vida ilícita, ele queria mostrar uma arte que colocasse o espectador *na* vida, e não o tirasse dela. Nietzsche entendeu a proposta e viu em *Carmen* a personificação de uma nova sabedoria, a dos filósofos do futuro que *entram* na vida com o corpo, que buscam a sabedoria pela dança e não através de abstrações enganosas.

Na terceira parte deste livro, Zaratustra entoia “Um outro canto da dança”, mostrando que o profeta, neste momento, já tendo experienciado o eterno retorno, estaria mais próximo da vida, caminha ao seu lado e dançam juntos:

Olhei recentemente para os teus olhos, ó Vida, e vi brilhar ouro no teu olhar escuro como a noite; com tal deleite, o meu coração parou: vi reluzir um batel dourado sobre águas noturnas, um batel de ouro a baloiçar, que se afundava, metia água e voltava a acenar. Laçaste uma olhadela ao meu pé ávido de dança, uma olhadela que se baloiçava, risonha, interrogativa, langorosa. Duas vezes apenas agitaste os teus cascavéis com as tuas mãozinhas, e já o meu pé se balançava com a fúria de dançar. Os meus calcanhares erguiam-se, os meus dedos dos pés escutavam, para te compreender; pois o dançarino, afinal, tem o ouvido nos dedos dos pés!¹⁵⁷

¹⁵⁵ ZA, II, “A Canção de dançar”, p. 124.

¹⁵⁶ Paulo César de Souza transcreve, no sumário de *Ecce homo*, um trecho de uma carta de Nietzsche a Peter Gast, datada de 14 de agosto de 1881, onde ele narra os primeiros sinais de Zaratustra: “Em meu horizonte surgiram pensamentos como jamais vi semelhantes (...). As intensidades do meu sentir fazem-me rir e tremer (...). Em minhas andanças (...) chorava lágrimas sentimentais, mas lágrimas de júbilo; cantava e falava absurdos, pleno de uma nova visão que possuo adiante de todos os homens”. Cf. EH, “Sumário cronológico”, p. 10.

¹⁵⁷ ZA, III, “A Segunda canção para dançar”, p. 264.

Aqui é a própria vida quem convida Zaratustra a experimentá-la por meio da dança, convida-o com o olhar, e seus movimentos são desencadeados com dois toques de guizos. Não há menção de uma linguagem verbal entre eles. Isto sugere a ideia de que para o filósofo entender a vida, deve despir-se de abstrações e *dançar* com a vida.

Transpondo esta ideia para *Carmen*, é possível considerar a cigana como a personificação da sabedoria dionisíaca que nos convida a cantar e dançar. No primeiro ato,¹⁵⁸ após a sua famosa apresentação por meio da *Habanera*, ela olha D. José nos olhos e aproxima-se dele lentamente e, quando chega perto, joga-lhe uma flor e vai embora correndo, sem dizer uma só palavra. Seria a própria vida “pescando” D. José, mas ele, sem nada entender, apenas contemplou “o insondável”. Ainda no primeiro ato, quando a cigana é presa por ferir uma das operárias da fábrica de cigarro, ela não resiste à prisão e, durante o interrogatório, apenas cantarola e sorri, com as mãos amarradas para trás, deixando os soldados aborrecidos e intrigados, principalmente D. José. Novamente, a vida revela-se em sua plenitude trágica ao desafiar a moral decadente. Mais adiante, na abertura do segundo ato, os ciganos cantam e dançam: “Ao ritmo da canção, ardente, [as ciganas] loucas e excitadas, elas se deixavam, embriagadas, levar pelo turbilhão”.¹⁵⁹ O êxtase que Zaratustra sentiu ao ouvir o toque dos guizos da vida pode ser contemplado aqui com as castanholas das ciganas dançando “embriagadas”, agitando suas vestes e seduzindo os rapazes.

Em suma, podemos dizer que a transvaloração de Nietzsche é transpor a ótica filosófica do intelecto para o corpo, adotar uma postura dionisíaca, abordar a vida de forma artística, inclusive envolta pelo imaginário da maleabilidade, da dança, do imprevisto, da metáfora, do riso e do jogo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ O resumo do libreto será exposto no segundo terceiro capítulo do presente trabalho.

¹⁵⁹ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, Ato II, p. 40.

¹⁶⁰ MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*, p. 56.

1.4 A Crença no *fatum* ¹⁶¹

*Destino, eu te sigo!
E, ainda que não o quisesse,
Teria de fazê-lo, entre soluços!*¹⁶²

No aforismo 109 de *A Gaia ciência*, Nietzsche critica algumas concepções de mundo que serviriam de obstáculos à sua transvaloração. O mundo não pode ser um ser vivo, pois se assim o fosse, estaria em expansão e necessitaria de alimento. Também não é uma máquina, pois não foi fabricado. Os astros não se movimentam apenas ciclicamente, é possível que haja outras trajetórias ainda desconhecidas. Não há leis na natureza, pois não há ninguém no comando dela, existe apenas necessidade, e a morte não se opõe à vida, “o que está vivo é apenas uma variedade daquilo que está morto”. Em suma,

o caráter geral do mundo é caos por toda eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antroporfismos estéticos.¹⁶³

No mesmo aforismo, acrescenta que não há “substâncias que duram eternamente, a matéria é um erro”, o que nos remete à concepção de mundo e de vida “como multiplicidade de forças ligadas por um processo de alimentação comum”.¹⁶⁴ Este ponto de vista exclui a hipótese de uma força infinita e, portanto, falta também ao mundo a faculdade de se renovar infinitamente.¹⁶⁵ Podemos, então, falar de uma dinâmica de forças, cuja existência não pode ser constatada,¹⁶⁶ estando elas em constante jogo e, neste embate, uma sempre encontrará outra que lhe causará diminuição ou aumento de poder. Este mundo de forças não diminui, não cessa, não chega a um estado de equilíbrio e não possui metas, logo, sua força e seu movimento são sempre da mesma grandeza e “a energia de um sistema sendo constante, através das transformações, não poderia produzir combinações ao infinito, logo, elas se

¹⁶¹ HH, II, “Opiniões e sentenças diversas”, § 363.

¹⁶² AR, § 195.

¹⁶³ GC, § 109.

¹⁶⁴ VP, § 641 (1883 – 1888).

¹⁶⁵ Idem, § 1062 (1885).

¹⁶⁶ ... *apreendemos apenas seus efeitos*”. VP, § 620 (1885 – 1886).

repetem”.¹⁶⁷ Esta é a doutrina do eterno retorno e, para suportar tal pensamento, “é necessário a liberdade em relação à moral”.¹⁶⁸

Se o mundo não é nenhum organismo, mas sim um caos,¹⁶⁹ há sempre uma vontade capaz de tirar do caos o cosmos e agregar as forças para, assim, formar o universo, mas não há finalidade neste movimento universal, senão ele já teria sido alcançado. “O mundo está ‘no rio’, como algo que devém, como uma falsidade que sempre de novo se desloca, que nunca se aproxima da verdade: pois – não há ‘verdade’ alguma”.¹⁷⁰ O devir aparece como justificação a cada instante e não possui valor porque falta um parâmetro segundo o qual ele pudesse ser mensurado e valorado.¹⁷¹ Devir é processo, é “inventar, querer, negar a si mesmo, superar a si mesmo”,¹⁷² o que sugere uma ontologia dinâmica contrária aos argumentos do platonismo. É nessa visão que vontade de poder e eterno retorno se inserem dentro do projeto de transvaloração de todos os valores, o que nos obriga a despir-nos das categorias metafísicas de espaço, tempo e causalidade:

Nietzsche promove um princípio de libertação, de redenção do homem com o *tempo* e com a *vida*. Nesse sentido, o tempo não é mais pensado como “o que foi”, o passado estagnado e petrificado que permanece o *mesmo* através de todas as transformações (*ousia*), mas é inserido na dimensão do “instante”, das intensidades e das singularidades que são virtualidades, meras possibilidades de existência, únicas, insubstituíveis e indestrutíveis que formam a complexa textura do devir.¹⁷³

Nietzsche imprime no devir o caráter de ser, transformando-o na sua mais elevada concepção da vontade de poder, pois verifica que tudo retorna e esta “é a mais extrema aproximação de um mundo do devir ao mundo do ser, o cume da consideração”.¹⁷⁴ É impossível, nesta ótica, postular conceitos fixos, é um erro buscar um conhecimento em si, pois o devir “é inventar, querer, negar a si mesmo, superar a si mesmo”.¹⁷⁵ Este pensamento sugere pensar a vontade de poder como tempo,¹⁷⁶ mas a perspectiva empregada aqui é a de Heráclito, “o devir é tempo, instância cíclica eterna, movimento extensivo, também, ao pensamento, que se move a velocidades infinitas”.¹⁷⁷

¹⁶⁷ CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Nietzsche espírito artístico*, p. 85.

¹⁶⁸ VP, § 1060 (1884).

¹⁶⁹ Ibid., § 711 (novembro de 1887 – março de 1888).

¹⁷⁰ Ibid., § 616 (1885 – 1886).

¹⁷¹ Ibid., § 708 (novembro de 1887 – março de 1888).

¹⁷² Ibid., § 617 (1883 – 1885).

¹⁷³ CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Nietzsche espírito artístico*, p. 89-90.

¹⁷⁴ VP, § 617 (1883-1885).

¹⁷⁵ Idem, *ibid.*

¹⁷⁶ CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Nietzsche espírito artístico*, p. 80.

¹⁷⁷ Ibid., p. 81.

O pensamento do eterno retorno surge como uma provocação, pois não se trata de um objeto de estudo teórico a ser comprovado ou negado e assim escreve Nietzsche em *A Gaia ciência*:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!” — Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!” Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez, a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?” pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?¹⁷⁸

É um pensamento que “inclui sua própria afirmação”, aceitar esta provocação do demônio é afirmar a sua própria vontade de poder.¹⁷⁹ Em vez de questionar se realmente todas as coisas retornam, cabe, antes, entender *o que é* o desejo do eterno retorno e *quem* pode desejá-lo.¹⁸⁰ O eterno retorno é, em primeiro lugar, a liberdade das amarras da moral cristã, o gozo da incerteza, o despir-se de toda necessidade e de todo conhecimento “em si”.¹⁸¹ Não é o niilista quem deseja o eterno retorno, mas sim o espírito livre, cuja vontade é forte e criadora de novos valores, porém, esta vontade é impotente perante o tempo passado e, por este motivo, quando Zarathustra se depara com a ideia de eterno retorno pela primeira vez, em “Da redenção”, ele sofre de um espírito de vingança, que é sua maior loucura.¹⁸²

Ao constatar que o “querer liberto”, o profeta percebe também que esta vontade “vinga-se em tudo quanto seja suscetível de sofrer, pelo fato de não poder andar para trás”.¹⁸³ Aqui, a proposta de redenção, buscada por Zarathustra na ideia de um além-homem futuro, mostra-se insuficiente, por não conseguir afirmar o passado e ser assombrado pelo espírito de vingança. “A singularidade desse momento do aprendizado de Zarathustra é uma compreensão de que a redenção pelo futuro, até então seu projeto, é insuficiente”.¹⁸⁴ Neste momento, o

¹⁷⁸ GC, § 341.

¹⁷⁹ LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p. 306.

¹⁸⁰ Idem, p. 307.

¹⁸¹ VP, § 1060 (1884).

¹⁸² ZA, II, “Da Redenção”, p. 162.

¹⁸³ Idem, *ibid.*

¹⁸⁴ Machado, Roberto. *Zarathustra: tragédia nietzschiana*, p. 108.

grande desafio para a vontade de poder é ser capaz de afirmar o passado exatamente da maneira como ele foi, caso contrário, a vida ainda não terá sido afirmada em sua plenitude. Somente o eterno retorno será capaz de realizar esta proposta, libertando a vontade e tornando-a verdadeiramente afirmativa.

Uma fala de Zaratustra sugere como isto seria possível: “redimir os que passaram e transformar todo ‘aconteceu’ num ‘eu assim o quis’: isso é que seria redenção para mim”.¹⁸⁵ Em vez do desejo de voltar ao passado para modificar algo, a doutrina do eterno retorno ensina que, caso o tempo voltasse, fazer-se-ia tudo novamente. Afirma-se o passado quando a vontade é capaz de querer o retorno de tudo aquilo que foi, esta é a dimensão trágica da vontade de poder em oposição ao niilismo. A melhor maneira de se tornar capaz de afirmar o eterno retorno é se apoderar das circunstâncias do presente e imprimir a marca de sua própria vontade de poder, pois, se tudo retorna, quanto mais forte é esta marca, maior é o desejo de dizer sim:

Tudo passa, tudo volta; eternamente rola a roda do Ser. Tudo morre, tudo volta a florescer; eternamente correr o ano do Ser. Tudo se quebra, tudo é unido de novo; eternamente se constrói a mesma casa do Ser. Tudo se separa, tudo se torna a encontrar; eternamente permanece fiel a si próprio o ciclo do Ser. Em cada “agora” começa o Ser; em torno de cada “aqui”, roda a esfera “ali”. O centro está em toda a parte. É curvo o trilho da eternidade.¹⁸⁶

Ao confrontar este pensamento com a ópera de Bizet, podemos dizer que ao soldado D. José, por exemplo, faltava o *quantum* de poder capaz de fazê-lo suportar o eterno retorno. Ele não aceitou a rejeição de sua amada, tornou-se reativo, fraco, vingativo, canalizou toda a sua força para mudar algo que já havia passado e, portanto, jamais poderia ser modificado. Transformou-se numa sombra da cigana, segue seus passos, não possui vontade própria, é incapaz de dizer sim até para si mesmo.

Em relação à Micaela, sua vontade de poder também seria fraca para tal feito. O passado dessa jovem abriga um museu de rejeições de seu amado, vivendo comprimida entre esta melancolia e a esperança ilusória num futuro casamento com D. José. Anulava-se, dessa forma, em prol da crença numa felicidade vindoura que nunca lhe chegaria.

Carmen, por sua vez, é o perfeito exemplo desta vontade de poder forte e afirmativa. Não há passado que a assombre e a única vez em que arrisca olhar o futuro, depara-se com a inevitável morte. Não se abate com isso, diz sim à morte com a mesma intensidade que disse sim à vida.

¹⁸⁵ ZA, II, “Da Redenção”, p. 163.

¹⁸⁶ ZA, III, “O Convalescente”, §2, p. 255.

Quando Zaratustra se depara com o pensamento do eterno retorno, constata que “ele volta eternamente, esse homem mesquinho! (...). Foi este o meu maior enfado com o homem! O eterno retorno até do mais ínfimo. Foi isso que me enfadou com toda a existência!”¹⁸⁷ Se até mesmo o profeta demonstra cansaço com o “homem mesquinho”, depreende-se daí que se trata de um grande desafio para todos, pois, mesmo com o advento do além-homem, o niilismo e a vontade de nada também retornarão. Esta constatação resultaria numa postura niilista passiva, uma vez que, com a morte de Deus, o niilista, antes crente em valores eternos, se torna, agora, um descrente total. Para este indivíduo fraco, ele pensa que nada mais vale a pena, não se deve fazer mais nada, tudo lhe é indiferente, porque tudo retornará, e “o mais difícil de suportar no pensamento do eterno retorno é justamente a ideia de que tudo revém, sem esperança de eternidade futura ou de tempo futuro que venha corrigir o instante”.¹⁸⁸

É por isso que Zaratustra, num primeiro momento, se recusa a aceitar o eterno retorno, sua convalescença é em função da ideia de que tudo volta ao mesmo, como um ciclo. Para que ele não sucumba ao niilismo ante ao eterno retorno de *todas* as coisas, inclusive do último homem, seus animais o estimulam a cantar:

Canta e transborda na tua efervescência, ó Zaratustra, cura com novos cantos a tua alma, a fim de suportares o teu grande destino, que ainda não foi destino de nenhum homem! Pois teus animais bem sabem, ó Zaratustra, quem tu és e deves vir a ser: olha, *és o mestre do Eterno Retorno* – é esse agora, o teu destino!

Sendo tu o primeiro a ter de ensinar esta doutrina, como não havia esse grande destino de ser também o teu maior perigo e a tua pior doença? Olha, nós sabemos o que tu ensinas: que todas as coisas regressam eternamente e nós próprios com elas, e que já existimos vezes infinitas, e todas as coisas conosco. Ensinas que há um Grande Ano do devir colossal, que tal como uma ampulheta, tem sempre que se voltar de novo para se pôr de novo a correr e a escorrer; de modo que todos esses anos são iguais a si mesmos, tanto no que há de maior, como no que há de mais ínfimo; de modo que nós próprios, a cada Grande Ano, somos iguais a nós próprios, tanto no que há de maior como no que há de mais ínfimo.¹⁸⁹

Segundo a tese de Roberto Machado, o eterno retorno é o ápice da forma poética de *Assim falou Zaratustra* por se tratar de um pensamento trágico “que somente pode ser adequadamente enunciado através do canto e da palavra poética”.¹⁹⁰ A tragicidade deste pensamento é mostrada através do personagem profeta, o herói trágico, que segue uma trajetória de altos e baixos e é marcado pela dúvida, assombrado por medos e tentações de

¹⁸⁷ ZA, III, “O Convalescente”, §2, p. 258.

¹⁸⁸ Machado, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, p. 131

¹⁸⁹ ZA, III, “O Convalescente”, §2, p. 259.

¹⁹⁰ Machado, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, p. 24.

diversos tipos, para, no fim, chegar a um estado de aprendizado, tendo assumido com alegria seu trágico destino de ser o mestre do eterno retorno.¹⁹¹

Estes versos de Nietzsche, escritos em *Aurora*, ecoam a tese de Roberto Machado: “Destino, eu te sigo! / e, ainda que não o quisesse, / teria de fazê-lo, entre soluções!”.¹⁹² O pessimismo dionisíaco aqui expresso, caracterizado pelo sofrimento da superabundância de vida, pelo intenso desejo de uma arte dionisíaca e uma compreensão trágica da vida,¹⁹³ nos leva à noção de um destino trágico que se cumpre no desenrolar das próprias ações, construindo uma trama na qual não se identifica o que seria obra do herói e o que já estava tecido pela Moira do destino. Por isso Nietzsche define como trágica a condição humana de não saber nem ao menos se há um destino a ser cumprido. No entanto, o homem precisa viver e se apropriar da própria existência, fazendo seu próprio caminho ao enveredar pelo percurso traçado.

Nietzsche se aproxima da tragédia para desvelar o que permaneceu obscuro no decorrer do desenvolvimento filosófico em função da incansável procura por fundamentos verdadeiros, chegando à trágica sentença de que não há verdade além da aparência e a ausência de consolo decorrente do inescapável andamento do destino. Os heróis trágicos encarnam a ideia de que se deve resistir aos infortúnios e agir de acordo com o momento presente seguindo seus instintos. O sentimento de urgência propiciado pela ação trágica, porém, impulsiona escolhas e decisões, facilitando a *hybris*, levando-os a sucumbir ao próprio destino. Como diz Zarathustra: “Todo ‘aconteceu’ é um fragmento, um enigma, um acaso atroz – até que a vontade criadora diga a este respeito: mas foi assim que eu o quis. Até que a vontade criadora diga a este respeito: mas é assim que eu o quero! E assim o quererei!”.¹⁹⁴

A realização da obra trágica se daria pela transformação do acaso em destino e Nietzsche traduz as motivações trágicas, presentes no sentimento de afirmar a vida e amor ao destino, por meio da noção grega de esperança:

Zeus quis que os homens, por mais torturados que fossem pelos outros males, não rejeitassem a vida, mas continuassem a se deixar torturar. Para isso lhes deu a esperança: ela é na verdade o pior dos males, pois prolonga o suplício dos homens.¹⁹⁵

¹⁹¹ Machado, Roberto. *Zarathustra: tragédia nietzschiana*, p. 30.

¹⁹² AR, §195.

¹⁹³ GC, § 370.

¹⁹⁴ ZA, II, “Da redenção”, p. 163.

¹⁹⁵ HH, I, §71

Nietzsche busca um caminho que escape tanto da sentença cristã de que “Deus quis assim” quanto das teias decisivas da Moira dos gregos e, dirige-se, então, contra a vontade metafísica e a finalidade, opondo-as ao acaso, onde tudo ocorre sem sentido e sem finalidade, não existindo qualquer possibilidade de controle das consequências - “Deixai vir a mim o acaso! Ele é inocente feito uma criancinha!”.¹⁹⁶ O reino do incalculável os gregos chamavam Moira,¹⁹⁷ e sua insondabilidade desperta a crença nos deuses. Nietzsche contrapõe o cristianismo e a noção de que há um “bom Deus” traçando os caminhos percorridos pelo homem e conclui, afastando-se das duas perspectivas, que a vida escapa da arbitrariedade do acaso e da vontade que busca realizar inteiramente uma finalidade.

As mãos férreas da necessidade, que agitam o copo de dados do acaso, prosseguem jogando por um tempo infinito: têm de surgir lances que semelham inteiramente a adequação aos fins e a racionalidade. Talvez nossos atos de vontade e nossos fins não sejam outra coisa que tais lances – e nós somos apenas muito limitados e vaidosos para apreender nossa extrema limitação: a saber, que nós mesmos, em nossas ações mais intencionais, nada fazemos senão jogar o jogo da necessidade. Talvez!¹⁹⁸

Aceitar o destino apresentado pelo acaso é um ato de amor e de libertação, possibilitando o usufruto total da vida ao desejar e amar o eterno retorno das coisas. A máxima aprovação da vida, contudo, não proclama a adesão ao fatalismo próprio de uma vida reativa e niilista. Nietzsche elogia o agir ativo, este que busca autossuperação, mas considera que as ações muitas vezes escapam do sujeito que se empenha em realizá-las. A vontade de poder fortalece o indivíduo para derrotar seus temores e se glorificar diante das adversidades. O filósofo encontra na tragédia uma resistência à altura desta sua vontade de poder, pois tem a chance de festejar o seu espírito belicoso e heroico através das crueldades advindas do existir. A estética nietzscheana consiste em fazer de si próprio obra de arte e afirmar incondicionalmente o destino, que deseja seu eterno retorno e é criado de modo a ser inteiramente amado, sem suprimir a vontade criadora do indivíduo.

Minha fórmula para a grandeza do homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário - mas amá-lo...¹⁹⁹

O anúncio da sentença do amor ao destino e ao eterno retorno traz a decisão trágica de tomar posse da vida de modo a torná-la uma obra de arte. O “sim” nietzscheano chama-se

¹⁹⁶ NIETZSCHE, .W. “Fragmento 22(3), final de 1883” In: *Fragmentos do espólio*, p. 389.

¹⁹⁷ AR, §130.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁹ EH. “por que sou tão sábio”, § 10

amor fati, o amor ao destino, à capacidade de afirmação jubilosa da vida, de si mesmo, dos fatos, assim tal e qual se apresentam, com todas as suas contradições e idiossincrasias. Não se trata de uma aceitação bem-comportada de tudo o que acontece, mas a transformação da aceitação em um evento de dignidade própria. “Alguma vez dissestes que sim a um só prazer? Ó meus amigos, então, dissestes também que sim a todo sofrimento. Todas as coisas estão encadeadas, enleadas, enamoradas...”.²⁰⁰ *Amor fati* “é a procura voluntária dos lados malditos e condenados da existência”,²⁰¹ entender de onde provém a avaliação dos aspectos da vida que sempre foram afirmados e saber o quanto isso compromete o valor dionisíaco.²⁰²

Zaratustra, aquele que escreve sua doutrina com o próprio sangue²⁰³, nos pergunta: “A vida é difícil de suportar? Mas não me pareceis assim tão delicados!”.²⁰⁴ E ouviu, então, do homem mais feio:

Por causa deste dia, *eu* sinto-me, pela primeira vez, contente por ter vivido toda a minha vida. E dar testemunho de tanto ainda não me basta. Vale a pena viver na Terra: um só dia, uma só festa, Zaratustra ensinou-me a amar a Terra. “Foi *isso...* a vida?”, vou eu dizer à morte. “Pois bem! Mais uma vez!”.²⁰⁵

Como *pathos* afirmativo, o *amor fati* instrumenta o artista trágico a ser um artista da vida, aquele que não aspira à felicidade, mas sim a sua obra,²⁰⁶ ao seu próprio ato de *tornar-se* pela afirmação da sua vontade de poder. Este artista nunca tem a sua criatividade saciada, afirma a realidade plena deste mundo através de uma transfiguração sem fim, nunca maldiz nem recua diante das constantes metamorfoses e transfigurações da realidade, nem se deixa seduzir ou intoxicar pela vontade de inércia característica do fraco.

Perante um mundo devastado e empobrecido pelo niilismo, o homem afirmativo aprova a totalidade do real e faz da atividade criadora o novo sentido da existência terrena, ele diz sim ao devir sem fim, porque eternamente retorna sobre si. Ele é isento de ilusões consoladoras, negou Deus para se afirmar como encarnação da vida plena. Afirma a inocência do devir de tudo o que existe e, desta forma, diferencia-se do fraco, cuja vontade de poder, enraizada no ressentimento, nega e calunia as constantes metamorfoses e transfigurações que a realidade manifesta, o que contraria sua vontade de imutabilidade, de identidade e de repouso. O homem afirmativo não almeja um “ser ideal” porque não existe um ideal de

²⁰⁰ ZA, IV, “A Canção do sonâmbulo”, § 10, p. 378.

²⁰¹ VP, § 1041 (1888).

²⁰² Idem, *ibid.*

²⁰³ ZA, I, “Do Ler e do escrever”, p. 45.

²⁰⁴ Idem, p. 46.

²⁰⁵ ZA, IV, “A Canção do sonâmbulo”, 1, p. 371.

²⁰⁶ Idem, “A Oblação do mel”, p. 275.

indivíduo, muito menos pré-determinismos. Todo homem “é, de cima a baixo, uma parcela de *fatum*”,²⁰⁷ é parte integrante do Todo e não é consequência de nenhuma vontade superior ou força, *existe apenas, está* no Todo, não há parâmetros para julgar, avaliar, comparar, medir ou condenar.²⁰⁸ O destino de cada um é apenas *tornar-se* esta parcela de *fatum*.

Nietzsche foi o primeiro a descobrir o trágico na modernidade por ter feito a contraposição da sabedoria trágica dionisíaca ao niilismo.²⁰⁹ Trágica é a proposta de uma concepção de mundo que está além do bem e do mal, é a maneira pela qual o filósofo encontrou para criticar o primado absoluto da verdade e da religião na determinação dos valores morais, acarretando numa dificuldade do homem moderno de ser capaz de criar e viver em função de suas próprias decisões devido aos mais de dois milênios vividos sob a égide de valores absolutos. A filosofia nietzscheana direciona-se, portanto, para a libertação do desejo em relação à moral e aos valores idealistas e tem como um de seus objetivos a indicação de caminhos que levem este animal-homem a encontrar um ponto onde não seja bárbaro, escravo ou “mais uma ovelha” no rebanho, mas que saiba se auto-determinar e encontrar o caminho de sua vida na afirmação da sua própria vontade de poder.

A moral cristã - a mais maligna forma da vontade de mentira (...). Não é o erro como erro que me assusta à visão disto (...) é a falta de natureza, é o fato terrível inteiramente de que a própria *antinatureza* recebeu as supremas honras como moral, como lei, como imperativo categórico (...). Que se tenha ensinado o desprezo pelos primeiríssimos instintos de vida; que se tenha inventado uma “alma” e um “espírito” para arruinar o corpo; que se ensine a ver algo de impuro no pressuposto da vida, a sexualidade.²¹⁰

O agir moralmente não é livre, a moral restringe a ação humana, delimita o caminho pelo qual se deve seguir. Além disso, a moralidade cristã defende a crença em outro mundo, negando a vida “pecaminosa” da humanidade. Nietzsche repudia a fé numa vida após a morte por ocasionar uma existência pessimista e proclama: “quem tem razões para acreditar na sua ‘vida após a morte’ precisa aprender a suportar sua ‘morte’ durante a vida”.²¹¹ A presença da morte, segundo a filosofia nietzscheana, exerce a função de medida para se viver plenamente, pois a morte “está próxima o suficiente para não termos de temer a vida”.²¹² Visando combater toda moralidade, a contra-doutrina dionisíaca afugenta o pessimismo a respeito da finitude humana, cuja fórmula estética é:

²⁰⁷ CI, “Moral como antinatureza”, § 6.

²⁰⁸ CI, “Os quatro grandes erros”, § 8.

²⁰⁹ VP, § 1029 (1884 – 1886).

²¹⁰ EH, “Por que sou um destino”, § 7.

²¹¹ SDA, Fragmento póstumo 1 [9], julho – agosto de 1882, p. 122.

²¹² Idem, Fragmento póstumo 31, novembro de 1882 – fevereiro de 1883, p. 135.

Aesthetica

Os estados em que inserimos uma *transfiguração* e uma *plenitude* nas coisas e nelas poetizamos, até que nos devolvam o reflexo de nossa própria plenitude e de nosso prazer de viver:

o impulso sexual

a embriaguez

a refeição

a primavera

a vitória sobre o inimigo, o escárnio

um pouco de bravura; a crueldade; o êxtase do sentimento religioso.

Sobretudo, três elementos o impulso sexual, a embriaguez, a crueldade: todos pertencentes a mais antiga *alegria* festiva do homem; todos igualmente predominantes no “artista” primitivo.²¹³

É neste contexto que Nietzsche pensa a tragédia como uma afirmação da vida e da vontade de viver, pois em meio ao êxtase, o antigo grego sacrificava seus caracteres mais fortes e elevados, não como compaixão, mas porque sentiam o eterno prazer do vir-a-ser, que implica na criação e destruição: “eis o que eu chamo de dionisíaco, eis o que adivinhei como a ponte para a psicologia do poeta trágico”.²¹⁴ Tragédia designa a forma estética da alegria, é uma arte saudável porque o gosto pelo trágico é apenas possível para quem não tenha necessidade de soluções finais, portanto, destinada para quem saiba viver no horizonte aberto do mundo como vontade de poder.²¹⁵ Em vez da tradicional busca por soluções finais, o sim à intensidade da vida e entrega incondicional ao eterno devir da existência, o indivíduo trágico é o exuberante, vivaz, afirmativo, “que não só aprendeu a se resignar e suportar tudo o que existiu e é, mas deseja tê-lo novamente, tal como existiu e é, por toda a eternidade”.²¹⁶

A arte trágica é um grande estimulante da vida, é vontade de vida, atua como um *tonicum* sobre o indivíduo e o efeito da emoção trágica poderia, segundo Nietzsche, ser medido com um dinamômetro.²¹⁷ O efeito de toda arte é a excitação do estado de criação artístico, que é a embriaguez dionisíaca.²¹⁸

²¹³ Idem, Fragmento póstumo 9[102] (70), verão de 1887, p. 244.

²¹⁴ CI, “O que devo aos antigos”, § 5.

²¹⁵ VP, § 852 (primavera – outono de 1887).

²¹⁶ BM, §56

²¹⁷ SDA, Fragmento póstumo 15[10], primavera de 1888, p. 292.

²¹⁸ VP, § 821 (março – junho de 1888).

CAPÍTULO 2 NIETZSCHE E WAGNER: AMIGOS ESTELARES, INIMIGOS NA TERRA

Deixa-me agora dizer-te brevemente o que sucedeu nesta noite cheia de acontecimentos. Foi um deleite de tal modo único que eu ainda não consegui voltar à rotina da vida cotidiana, e apenas sou capaz de falar contigo, querido amigo, e anunciar-te a ‘boa nova’ (...). [Wagner] É um homem espantosamente vivo e bem-humorado, fala muito rapidamente, é extremamente espirituoso e muito animado quando em companhia de amigos íntimos. Nesta noite tivemos uma longa conversa sobre Schopenhauer e podes imaginar a minha ilimitada alegria ao ouvi-lo dizer, com indescritível entusiasmo, quanto devia a Schopenhauer e ao ouvir chamar-lhe o único filósofo que reconhecera a real natureza da música (...). Ao sairmos, apertou-me a mão e, cordialmente, convidou-me a voltar a fim de podermos continuar a nossa conversa sobre música e filosofia.²¹⁹

Os anos de 1868 a 1876 marcaram o período da amizade de Nietzsche e Wagner. O filósofo em Basileia, relativamente próximo à residência dos Wagners, em Tribschen e, entre 1869 e 1872, visitou-o vinte e três vezes. Com a mudança do músico e sua família para a nova residência, em Bayreuth, Nietzsche passou a visitá-los com menos frequência não só em função da distância, que ficou maior, como também em função do seu próprio estado de saúde, que se agravou.

O trecho supracitado é um registro das primeiras impressões de Nietzsche enviadas numa carta ao seu amigo Erwin Rohde no dia seguinte ao seu primeiro encontro com o compositor, em Leipzig. Nesta ocasião, no final de 1868, já conhecia as obras musicais e literárias de Wagner, pois seu primeiro contato com uma produção do compositor foi em 1861, quando passou pelas suas mãos a partitura vocal de *Tristão e Isolda*. Ele tinha apenas 17 anos e participava da “Germania”, uma sociedade que fundou com dois amigos para ensaios literários, musicais e filosóficos, quando tomou conhecimento da música e das ideias revolucionárias wagnerianas.²²⁰

Não foi à toa que o jovem Nietzsche se sentiu seduzido por *Tristão e Isolda*. Sua trama é temperada com paixão, morte e fortes doses da filosofia pessimista de Schopenhauer. Foi composta em 1859 e estreou em 1865, em Munique, inaugurando o período das obras de maturidade de Wagner, seguida de *Os Mestres Cantores* (1867), a *Tetralogia do Anel dos Nibelungos* (1869-1874) e *Parsifal* (1882). *O Anel dos Nibelungos*, por exemplo, começou a

²¹⁹ Carta a Erwin Rohde de 9 de Novembro de 1868. In: *Correspondência com Wagner*, p. 22-3.

²²⁰ HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, p. 230.

ser composto em 1848 e só foi concluído em 1874, resultando num projeto grandioso com 18 horas de música e composto por quatro óperas interligadas: *O Ouro do Reno*, *As Valquírias*, a obra mais forte de Wagner do ponto de vista dramático, *Siegfried* e *Crepúsculo dos Deuses*.

Em suas últimas composições, Wagner pôde reunir suas ideias mais amadurecidas acerca da reforma do drama musical, porém, “*Tristão e Isolda* [é] a mais revolucionária de suas obras, que leva a música à beira da dissolução da tonalidade, prefigurando a guinada atonal que ocorrerá no início do século XX”.²²¹

Será necessário enumerarmos aqui algumas destas inovações operadas por Wagner para uma melhor compreensão da aliança e a posterior ruptura destas duas personalidades.

2.1 Wagner, o Júpiter de Nietzsche²²²

Richard Wagner foi um dos compositores mais importantes do século XIX cuja obra exerceu grande impacto sobre a história da arte e do drama musical. Sua música violou os padrões da sua época, suas inovações anteciparam muitos procedimentos musicais e artísticos do século XX, foi considerado um grande revolucionário da ópera alemã não só por torná-la independente dos modelos estrangeiros, mas também por transformá-la num gênero tão inovador que são encontrados reflexos da sua obra em criações artísticas de diversas partes do mundo. Ele viu-se como o arauto de uma nova concepção de arte e

se essa música não fosse irresistivelmente bela, ninguém sobreviveria à quase cinco horas do *Götterdämmerung*, cujo primeiro ato é quase tão longo quanto a *Aida* inteira. É uma música cuja força consiste em sua capacidade de evocar um universo de ideias e objetos extremamente variados com uma pureza, uma plenitude, uma intensidade raramente igualada por outros compositores.²²³

É possível verificar, por exemplo, a repercussão da sua obra nas artes plásticas, como em quadros de Gustave Moreau, em ilustrações de Aubrey Beardsley (*Vênus and Tannhäuser*), nos escritos de Oscar Wilde, na poesia de Stéphane Mallarmé e até mesmo no

²²¹ COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na Alemanha*, p.230.

²²² É assim que Nietzsche se refere a Wagner numa carta a Erwin Rohde de 17 de Agosto de 1869: “Mas agora deixa-me contar-te alguma coisa sobre meu Júpiter, por outras palavras, Richard Wagner”. In: *Correspondência com Wagner*, p. 30.

²²³ COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na Alemanha*, p. 241.

teatro falado.²²⁴ Sua música desafia permanentemente as convenções e a sua personalidade era inquieta e questionadora. Não só desejou produzir a sua arte, como foi além: também refletiu sobre o seu ofício e deixou para a posteridade o registro de seu pensamento. Criou a obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], um amálgama das diversas artes que compõem um só espetáculo: música, teatro, canto, dança e artes plásticas, fusão que se constitui em algo autônomo, novo e que responde às necessidades espirituais do homem oitocentista.

Se existe na tradição operística ora uma valorização das habilidades vocais, ora das melodias, destacadas uma da outra, Wagner, em contrapartida, considerava a música como o elemento principal do drama, sendo a ação e a palavra suas acompanhantes. Sua meta era equilibrar texto, música e espetáculo, algo possível apenas se estas partes estivessem à mercê de uma ideia integradora e que transpassasse a própria individualidade de cada arte.²²⁵

Para Wagner, a música só poderia ser concebida pela ótica totalizante. Dessa forma, o único lugar onde essa fusão seria permitida e todas as artes teriam igual importância e nenhuma prevaleceria sobre as outras era o teatro. Nele, os elementos que compõem o espetáculo devem se interligar em uma união indissolúvel, em que toda a obra seja concebida por um só artista, da escrita do libreto à direção cênica. O espectador, assim, poderia vislumbrar uma unidade absoluta de concepção e realização da obra como um todo. Eis o motivo pelo qual chamou a sua ópera de drama musical, numa tentativa de estabelecer uma diferenciação com o passado operístico, e este novo gênero o tornou o maior representante do Romantismo alemão.

No teatro wagneriano, tudo era planejado de forma sofisticada. Na contratação de cantores, também lhes exigia experiência como atores. Afastou-se do modelo tradicional da ópera dividida em ária, recitativo e coro e, em vez de divisões, seus atos são contínuos, técnica chamada *Durchkomposition*, “composto de uma ponta à outra”.²²⁶ Com o intuito de seduzir a atenção do espectador, criou a melodia infinita (*Unendliche Melodie*), por acreditar que esta seria mais fiel ao fluxo contínuo das emoções humanas.²²⁷

Formulou um programa educacional onde reivindicava uma escola com teoria e prática musicais mais intensas do que se costumava fazer na época.²²⁸ Seu raro dom musical para compor melodias o tornou referência para futuros compositores. Para legitimar suas

²²⁴ Ibid., p. 225.

²²⁵ Ibid., p. 234.

²²⁶ Ibid., p. 230.

²²⁷ Ibid., p. 239.

²²⁸ MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*, p. 173.

inovações, Wagner percebeu que seria necessária uma campanha contra a tradição artística, abordando o problema do ponto de vista teórico e prático. As obras contêm uma redefinição social, política e filosófica da ópera e o “produto final foi um mundo operístico alternativo, baseado em um novo conjunto de princípios sociais e práticas musicais que evoluiu para forma do Festival de Bayreuth”:²²⁹

O teatro possui uma acústica inédita para a época, obtida com a forma da sala e a construção de um fosso encoberto (o “poço mágico”), que esconde a orquestra dos olhos do espectador, aumentando a ilusão da realidade cênica. A disposição das cadeiras dá uma visibilidade do palco muito maior do que a dos teatros convencionais. E os recursos de maquinaria permitiam, desde o início, encenações muito arrojadas. O Teatro de Bayreuth foi inaugurado, de 13 a 20 de Agosto de 1876, com a primeira execução completa da *Tetralogia do Anel do Nibelungo*, à qual esteve presente a nata intelectual e social do mundo inteiro.²³⁰

Em Bayreuth, a música do futuro [*Zukunftsmusik*] evoca uma sociedade ideal que comunga com estes preceitos.²³¹ A construção deste teatro atendia às exigências de uma nova era da arte alemã idealizada por Wagner que tornavam seus espetáculos incompatíveis com os antigos teatros. O planejamento datava da época em que ainda morava em Tribschen e Nietzsche pôde acompanhar de perto, tal como consta em suas anotações pessoais:

Futuro do Verão de Bayreuth. União de todas as pessoas realmente criativas; artistas trazendo as suas criações, atores produzindo seus novos trabalhos, reformadores apresentando suas novas ideias. Será um *banho na alma* universal, e um novo reino de indescritível felicidade será aí revelado.²³²

Se, por um lado, Wagner cunhou a expressão obra de arte total, por outro, publicou escritos que pudessem esclarecer sobre suas teorias, pois ele estava em constante busca de uma estética que desse à ópera autonomia artística. Almejava uma total independência e controle sobre suas obras para que pudesse encená-las da forma como julgasse correta, pois ele “se apresentava como um eclético messias vindo para redimir não apenas a ópera, mas também o triste estado da cultura e da sociedade europeias”.²³³ Seu referencial era a regeneração social do povo alemão e, por isso, envolveu-se com as questões sociais e políticas da sua nação e acreditava que “a arte do futuro deveria abraçar o espírito de uma humanidade

²²⁹ Ibid., p. 173.

²³⁰ COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na Alemanha*, p. 240.

²³¹ Ibid., p. 239.

²³² Tal como consta em seu caderno de anotações. In: *Correspondência com Wagner*, p. 289.

²³³ COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na Alemanha*, p.225.

livre”.²³⁴ Isso tornou seu ideal artístico engajado em ideias reformadoras, nacionalistas e também regeneradoras, não só no âmbito artístico-cultural mas também político e social.

Daí resultaram textos publicados ao longo de sua vida, considerando que a música não estaria restrita apenas à composição e não se direcionaria apenas ao sentimento. Wagner reconheceu a necessidade da vinculação da arte ao entendimento, à discussão sobre o significado da obra, bem como à relação desta com a cultura. Começou a escrever suas críticas artísticas em 1834, porém, somente a partir de 1848 seus escritos adquiriram características nitidamente revolucionárias, com menções sobre o funcionamento e uma proposta de reforma do teatro, bem como o reconhecimento da arte da sua época como sem profundidade.²³⁵

É um erro considerar Wagner apenas do ponto de vista da composição musical. Ele foi, ele quis ser, com todas as suas forças, poeta, dramaturgo, reformador do teatro. Seu temperamento, suas ideias, tudo o impele à ação. É um construtor, um arquiteto. Ninguém teve o espírito mais metódico e mais ordenado que esse anarquista em quem quase todos os seus contemporâneos veem um destruidor. Se lhes pareceu assim, não é somente porque tinham a vista curta, é também porque as reformas que Wagner quis trazer para a Arte são tão radicais, que lhe foi preciso começar por desbastar o terreno antes de cavar os alicerces e de construir o novo edifício. Isto não é, de forma alguma, uma imagem: pela pena, pela palavra, vai trabalhar toda a vida para divulgar suas ideias. Pouco a pouco estas se vão coordenar, unificar-se, formar um sistema coerente. Porque não as tirou de um milagre, nem veio ao mundo com a vontade de executar essa reforma; não é um outro Messias e se tem, nesse ideal que se esforça por impor à sua época, uma parte original intuitiva e *a priori*, uma outra deve a leituras, reflexões, modifica-se e se completa segundo as experiências e observações que a vida traz cada dia.²³⁶

Ao longo de sua vida, Wagner publicou livros, artigos poemas e ensaios, como por exemplo: *A Ópera Alemã* (1834), *A arte e a revolução* (1849), *A obra de arte do futuro* (1850), *Uma comunicação aos meus amigos* (1851), *Ópera e Drama* (1851), *Sobre o estado alemão* (1864), *O que é alemão* (1865), *Minha vida* (1865), *Arte e política alemãs* (1867) e *Sobre atores e cantores* (1872). Um destaque é *Beethoven* (1870), escrito comemorativo do centenário de nascimento deste, um texto que registra a mais nítida aliança de Wagner à filosofia de Schopenhauer,²³⁷ bem como suas ideias inovadoras sobre a arte num estágio mais amadurecido.

O público que costumava frequentar os teatros desta época compunha a classe alta e sua frequência aos espetáculos tinha o objetivo não somente de entretenimento, mas servia

²³⁴ MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*, p. 157.

²³⁵ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 39.

²³⁶ DUMESNIL, René, *A Vida de Wagner*, p. 47-8.

²³⁷ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 39-40.

também aos interesses econômicos e políticos. Durante os espetáculos negócios eram fechados e até mesmo propostas de casamentos eram acordadas, pois a “ópera servia a essas necessidades sociais e era, portanto, definida por elas”.²³⁸ Os artistas, libretistas e compositores da época acabaram se adequando a estas convenções, sabiam, de antemão, que o público frequentava o teatro não apenas para assistir ao espetáculo, mas também, quando não principalmente, atender suas necessidades aristocráticas.

Diante disso, é possível vislumbrar a repercussão de *Carmen* nos palcos europeus oitocentistas, já que seu enredo viola tudo a que o público estava até então habituado. Os personagens são pessoas “do povo”, a vida mostrada no palco não é o cotidiano da nobreza ou o da burguesia, a personagem central prega o amor livre, a cena é ambientada à margem da sociedade, mostra a vida de contrabandistas, prostituição, ciganos, exatamente o tipo de pessoa temida pelos nobres.

Wagner diagnosticou o teatro ocidental como mero reprodutor dos gostos, da moral, da política, da organização social e religiosa da sociedade, em vez de ser um espaço para a criação de uma nova sociedade. Foi esta uma das aberturas para a aproximação de Nietzsche, que também discordava desta postura da alta sociedade, e dedicou a Wagner o seu primeiro livro, *O Nascimento da tragédia*. No prefácio especialmente dedicado a este seu “mui venerado amigo”,²³⁹ o filósofo levanta o problema da arte, discordando que esta seja um mero acessório de luxo e de entretenimento. Também se coloca contrário ao que ele chama “seriedade da existência”.²⁴⁰ Neste primeiro momento de sua trajetória, arte é a atividade metafísica da vida e declara Wagner como seu “precursor de luta”.²⁴¹ Ambos se intitularam revolucionários, porém, cada um em um campo de atuação diferente.

Nietzsche entendia e aceitava a compreensão de Wagner acerca da grande ópera oitocentista como reprodutora do pensamento dominante, tendo abraçado o ideal revolucionário do músico que propôs uma nova concepção de arte onde a veia poética brotava também do público. É na *Quarta consideração extemporânea: Richard Wagner em Bayreuth*, publicada em 1876 pouco antes do rompimento da amizade, que estão condensadas todas as suas ideias sobre o fenômeno Wagner:

Graças à sua recente experiência, compreendia em que situação ignominiosa se encontrava a arte e também os artistas, e como uma sociedade sem alma e sem coração, que se julga a boa sociedade quando é a pior, reduz à

²³⁸ MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*, p. 172.

²³⁹ NT, “Prefácio a Richard Wagner”, p. 25.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

escravidão a arte e o artista, a fim de satisfazer necessidades aparentes. A arte moderna é uma arte de luxo, isso é o que havia compreendido, e também que o destino dessa arte estava ligado ao de uma sociedade de luxo. Ela não somente soube usar de seu poder com o máximo de crueldade e de habilidade para tornar os fracos, isto é, o povo, cada vez mais dóceis, humildes e estranhos a seu próprio gênio, mas também despojou esse povo daquilo que havia produzido de maior e de mais puro, em virtude de uma necessidade profunda e de todas as formas nas quais, como verdadeiro e único artista, prodigalizava generosamente sua alma: seus mitos, suas melodias, suas danças, suas tiradas verbais. E de tudo isso, essa sociedade havia retirado por destilação um bálsamo voluptuoso, destinado a combater a fadiga e o aborrecimento de sua própria existência - quero dizer, as artes modernas.²⁴²

Neste texto também constam todas as suas críticas aos valores da sua época, que Nietzsche considerava decadentes e cuja regeneração seria possível através de uma nova arte, a saber, a arte trágica, ressuscitada pelas composições wagnerianas. Somente esta nova arte despertaria o homem para a sua realidade devido à sua natureza mítica e Nietzsche acreditava ser Wagner o poeta ditirâmico da modernidade.²⁴³ É interessante observar que o confronto do compositor com a arte do seu tempo exigiu esforço e um alto preço a ser pago e Nietzsche reconhece que o processo de “tornar-se Wagner” foi tão difícil quanto o seu próprio processo, tal como ele descreve em *Ecce homo*, seu livro autobiográfico publicado em 1888. Nietzsche se coloca contra a tradição filosófica ocidental e Wagner, contra a tradição operística, e ambos se unem em prol da renovação cultural do espírito alemão “através do fogo mágico da música”.²⁴⁴ Apesar da posterior ruptura, esta forte união foi próspera para ambos, como podemos constatar no desabafo de Nietzsche em sua autobiografia: “Richard Wagner foi, de longe, o homem mais próximo a mim”.²⁴⁵

Assim como Nietzsche remontou à história da filosofia para erigir seu projeto de transvaloração de valores, retrocedeu na história da arte para situar a obra de Wagner, como ela se constituiu, bem como a repercussão deste fenômeno na sociedade do século XIX. Sustenta a argumentação de que toda a cultura trágica que estaria ressurgindo na obra wagneriana integra um genuíno programa da tradição germânica e nele é reconhecido o gênio apolíneo-dionisíaco:

A verdadeira vida de Richard Wagner, a revelação progressiva do dramaturgo ditirâmico, foi também uma luta incessante contra ele mesmo, na medida em que ainda era outra coisa do que esse dramaturgo ditirâmico (...). Quando

²⁴² WB IV, § 8.

²⁴³ Ibid., § 8.

²⁴⁴ NT, § 20.

²⁴⁵ EH, “Por que sou tão sábio”, § 3. O trecho supracitado faz parte do parágrafo 3 constante na edição crítica de Colli e Montinari. Segundo a nota 8 da tradução de Paulo César de Souza, todo este parágrafo 3 foi substituído por outro e deslocado para o final na edição, conforme consta na tradução brasileira. Esta mudança teria sido pretendida pelo próprio Nietzsche, nos últimos dias de 1888, porém, com sua crise, a publicação foi suspensa e só ocorreu em 1908, após sua morte. Cf. Nota 8 de Paulo César de Souza, página 120.

nele surgiu o *pensamento mestre* de sua vida, a idéia de que o teatro pode exercer uma ação incomparável, a mais poderosa ação que seja dada a uma arte, esse pensamento suscitou nele uma fermentação extremamente violenta (...). Desejava vencer e conquistar melhor que qualquer outro artista anterior a ele e, se possível, chegar a um só tempo à soberania tirânica da qual sentia nele o obscuro impulso. Explorava a fundo espectadores e ouvintes (...), logo se apoderava dos meios de domar seu público. Tinha à mão todos esses meios; queria e podia também realizar o que agia fortemente sobre esse público; em cada um dos estágios de seu desenvolvimento recorria a seus modelos e deles tomava o que poderia fazer tão bem quanto eles; nunca duvidava de poder realizar o que gostava de tentar.²⁴⁶

Celebrando a música de Wagner como grande expressão do seu tempo, Nietzsche defende que a finalidade última da música é a afirmação da existência, o que nos exige seriedade para se postar diante dela, atitude esta chamada por Nietzsche de “seriedade da existência”,²⁴⁷ dispensada pelos seguidores da arte pré-wagneriana que buscavam nos teatros apenas lazer. Sensível à problemática da arte no século XIX, Wagner preocupava-se com a banalização do sublime e propõe, então, uma arte que expressasse a tensão que caracteriza a realidade da força mítica da vida, apenas possível no teatro, a única arte capaz de influenciar a sociedade.²⁴⁸ O gênio musical que nele se expressou tinha, portanto, um propósito salvador, conforme observou Nietzsche:

Parecia que doravante o gênio da música falava com um encanto totalmente novo à sua alma; como se retornasse à luz depois de longa doença, mal ousava confiar em suas mãos e em seus olhos, arrastando-se ao longo de seu caminho. E foi assim que lhe pareceu ter feito uma descoberta maravilhosa no dia em que sentiu que ainda era músico, ainda artista, e até mesmo que acabava realmente de tornar-se músico.²⁴⁹

Nietzsche viu novidade e superioridade na obra musical de Wagner e conhecê-lo foi um marco em sua carreira, de forma que seus escritos têm o compositor ora como ponto de referência, no caso das obras de juventude, ora como alvo de crítica, no caso das obras publicadas a partir de *Humano, demasiado humano* (1878), livro que marca a ruptura entre ambos. Um exame geral da sua filosofia nos mostra que Wagner parece ter sido sempre sua inspiração, conforme podemos perceber já desde a primeira carta de Nietzsche enviada ao compositor, cujos trechos aqui transcrevemos:

Excelentíssimo Senhor:

Há muito tempo que era minha intenção exprimir-lhe, sem reservas, a dívida de gratidão que tenho para consigo. Efetivamente, os momentos mais

²⁴⁶ WB IV, § 8.

²⁴⁷ NT, “Prefácio a Richard Wagner”, p. 26.

²⁴⁸ HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, p. 46.

²⁴⁹ WB IV, § 8.

elevados e mais inspirados da minha vida estão intimamente associados ao seu nome e conheço apenas outro homem, um homem que é intelectualmente seu irmão gêmeo: Arthur Schopenhauer, que respeito com a mesma veneração (...).

Se for o destino do gênio pertencer aos ‘poucos eleitos’, pelo menos por agora, estes ‘poucos’, têm razão para se sentirem altamente honrados em virtude do fato de lhes ter sido permitido ver a luz e aquecer-se ao seu calor, enquanto o grande público fica tremendo ao frio exterior (...).

Tomo a liberdade de me contar entre esses ‘poucos eleitos’ desde que compreendi como o mundo, em geral, é incapaz de compreender a sua personalidade ou de sentir a profunda corrente ética que atravessa a sua vida, os seus escritos e a sua música (...).

É a si e a Schopenhauer que eu devo a minha capacidade de me agarrar à seriedade vital da raça germânica e de contemplação aprofundada da nossa enigmática e complicada existência.²⁵⁰

Estes “poucos eleitos” são as pessoas sensíveis e amadurecidas para assimilar as inovações da ópera wagneriana. Somente com a estreia de sua terceira ópera, *Rienzi*, em Paris, Wagner obteve sucesso de público. Nesta ocasião ele contava 27 anos de idade e já introduzia inovações, como a não distinção entre árias e recitativos tal como nas óperas tradicionais.²⁵¹ No entanto, dois meses depois, ele retornou para Alemanha e estreou *O Navio fantasma*, que decepcionou o público, apesar de também conter inovações: trata-se de sua estreia como poeta dramático, incitando emoções no público em vez apenas diverti-lo.²⁵² Somente um público seleto foi tocado pelo espetáculo e estes “poucos eleitos” foram suficientes para motivar o compositor a continuar com a sua fórmula mítica nas obras seguintes, como *Tannhäuser* e *Lohengrin*.²⁵³ Tanto as lendas quanto os mitos, segundo ele, nos tiram do aspecto mundano da vida e nos elevam à universalidade humana. Esta visão está em consonância com a metafísica de Schopenhauer, exposta no terceiro livro de *O Mundo como vontade e representação*, que coloca o poeta trágico como aquele que comunica a universalidade das ideias através da sua obra.

Conforme lemos na primeira carta que Nietzsche enviou a Wagner, o filósofo viu esta genialidade no compositor e ambos engajaram-se neste projeto de renovação da arte alemã, unindo-a à filosofia: “a filosofia é indispensável para a formação, pois insere o saber numa concepção de mundo artística e o enobrece”.²⁵⁴ Em diversas cartas a Erwin Rohde, Nietzsche reitera sua admiração e aliança com Wagner: “Sinto-me muito feliz na minha amizade com

²⁵⁰ Carta a Richard Wagner de 20 de Maio de 1869. In: *Correspondência com Wagner*, p. 26-7.

²⁵¹ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 85.

²⁵² *Ibid.*, p. 89.

²⁵³ *Ibid.*, p. 90.

²⁵⁴ SDA. “Fragmento póstumo 19[52] verão de 1872 – início de 1873”, p. 22.

Richard Wagner”;²⁵⁵ “Fiz uma aliança com Wagner. Não podes fazer ideia de como estamos unidos um ao outro e de como os nossos planos coincidem”;²⁵⁶

Wagner engloba todas as qualidades que se poderiam desejar. O mundo não tem mais a tímida concepção da sua grandeza como homem nem da sua excepcional natureza. Aprendi muito no meu convívio com ele e é como fazer um curso prático de filosofia schopenhauriana. Esta sensação de afinidade com Wagner é para mim uma fonte indescritível de consolação...²⁵⁷

Depois de se conhecerem em Leipzig, Nietzsche passou a visitar frequentemente a residência de Wagner, em Tribschen, onde os dois amigos trocam ideias sobre filosofia e música e também fizeram leituras de seus trabalhos um para o outro. Foi esta aliança, juntamente com as ideias de Schopenhauer, o núcleo mais significativo das primeiras publicações de Nietzsche. As conferências *A Visão dionisíaca do mundo*, *O Drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia* foram produzidas entre 1869 e 1870 e integram o livro *O Nascimento da tragédia*, publicado em 1872 com algumas alterações. Logo depois de proferidas estas conferências no início de 1870, elas são enviadas a Tribschen e, em resposta, Wagner escreveu:

Ontem li para a amiga [Cosima] a sua dissertação. Depois tive que acalmá-la: para ela o senhor lida com os gigantescos nomes dos grandes atenienses de uma maneira surpreendentemente moderna... Isto foi logo entendido e desculpado como decorrente de uma fraqueza da época. Eu, de minha parte, senti sobretudo um temor diante da ousadia com a qual o senhor, de maneira tão breve e categórica, participa a um público supostamente não propriamente destinado à formação acadêmica uma ideia tão nova, de maneira que se tem de contar, para a sua absolvição, somente com a total incompreensão da mesma por parte daquele. Mesmo os iniciados em minhas ideias poderiam por sua vez se assustar, se, com estas ideias, entrassem em conflito com a sua (a deles – parêntese nosso) fé em Sófocles e mesmo em Ésquilo. Eu – pela minha pessoa – clamo ao senhor: assim é! O senhor está correto e tocou o ponto próprio da maneira exata e a mais precisa, de modo que não posso senão, cheio de surpresa, aguardar o desenvolvimento do senhor, para o convencimento do preconceito vulgar dogmático. – Todavia, estou preocupado com o senhor e desejo de todo coração que o senhor não se faça quebrar o pescoço. Por isso gostaria de aconselhar o senhor a não tratar destas opiniões tão inacreditáveis em dissertações curtas que têm em vista efeitos leves através de considerações fatais, mas se o senhor está tão profundamente compenetrado delas – como eu reconheço – reúna as suas forças para um trabalho maior e mais abrangente sobre isso. Então o senhor certamente irá encontrar também a palavra justa para os erros divinos de Sócrates e Platão.²⁵⁸

Nietzsche expõe, em *O Nascimento da tragédia*, toda a sua concordância com Wagner sobre o tema da tragédia, acrescentando suas próprias ideias sobre o socratismo e o

²⁵⁵ Carta a Erwin Rohde de junho de 1869. In: *Correspondência com Wagner*, p. 28.

²⁵⁶ Carta a Erwin Rohde de janeiro de 1872. Op. Cit., p. 118.

²⁵⁷ Carta a Erwin Rohde de junho de 1869. Op. cit., p. 29.

²⁵⁸ Carta a Richard Wagner de 2 de janeiro de 1872. Op. cit., p. 48-9.

dionisismo, temas estes largamente discutidos em suas futuras publicações. Tão logo recebeu do seu editor as cópias da sua primeira obra publicada, ele remeteu um exemplar ao seu amigo com uma carta anexada, em 2 de janeiro de 1872:

(...) Possa esta obra, mesmo que em pequeno grau, recompensar o extraordinário interesse que demonstrou à sua gênese e se eu acredito que no essencial tenho razão, isso só significa que você na sua arte deve ter razão para toda a eternidade. Em cada página encontrará a evidência da minha gratidão por tudo o que me tem dado, mas sou perseguido pela terrível dúvida de ter-me ou não sempre mostrado devidamente receptivo às suas dádivas. Talvez mais tarde eu possa fazer melhor muitas coisas e por ‘mais tarde’ entendo a época que preceda o período da arte de Bayreuth. Entretanto, sinto-me orgulhoso ao pensar que sou estigmatizado, por assim dizer, e que de hoje em diante o meu nome estará sempre associado ao seu. Queira Deus ter misericórdia das vossas almas, meus filólogos, se estão ainda decididos a nada aprenderem! (...).²⁵⁹

Em resposta, Wagner escreveu:

Meu amigo:

Você deu agora ao mundo uma obra inigualável. Toda a influência exterior, que se tenha exercido sobre si é praticamente negligenciável face ao caráter dessa obra e acima de tudo, o seu livro é caracterizado por uma tão grande segurança que sugere a originalidade mais profunda. De que outra forma poderíamos, minha mulher e eu, ter realizado o desejo mais ardente da nossa vida que foi o de, um dia, algo vir até nós do exterior e tomar posse completa dos nossos corações e das nossas almas! Cada um de nós leu o seu livro duas vezes — uma, a sós, durante o dia e depois, em voz alta, à noite. Quase lutamos pelo único exemplar e lamentamos que o segundo, já prometido, não tenha ainda chegado (...).²⁶⁰

Tendo a metafísica de Schopenhauer como coluna de sustentação, *O Nascimento da tragédia* coroa uma tradição de estudos da Antiguidade iniciada por Goethe, Schiller, Winckelmann²⁶¹ e Wagner. Nietzsche anuncia, logo nas primeiras linhas, que a sua obra pretende ser uma ciência estética, é nesse campo que ele almeja algum conhecimento novo e em nenhum instante ele esteve voltado para as questões filológicas. O filósofo demarca o seu lugar na discussão estética sobre o verdadeiro papel da arte, reconhece Wagner como seu precursor e situa toda a discussão sobre a arte no plano daquilo que ele denominou de “seriedade da existência”.²⁶² Reconhece a vida dos antigos gregos como uma lição a ser seguida e desta seriedade decorre a necessidade da arte ser a verdadeira atividade metafísica

²⁵⁹ Carta de Nietzsche a Richard Wagner de 2 de janeiro de 1872. Op. cit., p. 103-4.

²⁶⁰ Carta de Richard Wagner a Nietzsche de 10 de janeiro de 1872. Op. cit., p. 109.

²⁶¹ NT, § 20.

²⁶² Ibid. “Prefácio a Richard Wagner”, p. 26.

da vida. Nietzsche e Wagner, seu amigo “sublime precursor de luta”,²⁶³ almejavam estabelecer uma ponte entre as culturas alemã e grega. Por um lado, o compositor consumara tal elo no seu drama lírico, por outro, são os filósofos Kant e Schopenhauer que oferecem a Nietzsche os fundamentos teóricos para a reflexão sobre essa realização:

A enorme bravura e sabedoria de Kant e Schopenhauer conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato da nossa cultura (...). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar de ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo (...). Imaginemos uma geração a crescer com esse destemor do olhar, com esse heroico pendor para o descomunal (...): não seria necessário, porventura, que o homem trágico dessa cultura, na sua autoeducação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia (...).²⁶⁴

Neste livro, Nietzsche elaborou sua ciência estética considerando que toda a criação e realização artísticas estavam assentadas na existência dos impulsos apolíneo e o dionisíaco, e que o enigma do mundo se revela também em um duplo aspecto: da coisa-em-si e do fenômeno e da vontade e da representação. Eis aí o modo como se unem, em *O Nascimento da tragédia* a Grécia e a Alemanha. Tanto o surgimento da arte trágica na Antiguidade grega, quanto a obra de arte total wagneriana, dependem desse esquema, desse entrelaçamento que Nietzsche faz entre as suas teses e as de seus predecessores.

2.2 Música escrita com notas e palavras

A renascença italiana trouxe de volta a tragédia grega, unindo-a à música e fazendo nascer *Dafne*, a primeira ópera, composta por Jacopo Peri e libreto de Ottavio Rinuccini, tendo sido montada pela primeira vez no Palácio Corsi, em Florença, em 1597. Na época, foi chamada de *un'ópera in musica*, em contraposição à *Camerata Fiorentina*, que reunia nobres e músicos para discutir o teatro grego e até fazer pequenas encenações musicais. Jacopo Peri fazia parte do grupo criado pelo conde Giovanni de Bardi e é, no mínimo, curiosa a escolha do mito de Dafne para este primeiro drama musical. A ópera foi montada diversas vezes, mas

²⁶³ Ibid. p. 26.

²⁶⁴ Ibid., § 18.

a música se perdeu, embora o libreto tenha sido preservado. Deste início associado à nobreza florentina, a ópera logo se deslocou para outras cidades italianas e, na Veneza de 1607, Cláudio Monteverdi estreou *Orfeu*, sua primeira ópera. Também nesta cidade foi inaugurado o primeiro teatro operístico, o San Cassiano, em 1637 e, no final do século XVII, a cidade já possuía 20 teatros desse gênero.²⁶⁵

A ópera alemã teve um contexto específico e, para entender o que acontecia na arte do século XIX, deve-se levar em conta que, num curto espaço de tempo, a Alemanha passou de uma situação praticamente medieval, no início do século, para uma grande potência, no final do mesmo século. Para a nação alemã, todo este contexto pós-Revolução Francesa significou uma crescente modernização das relações econômicas, sociais, políticas e culturais, repercutindo, também, nas artes, em especial na ópera, que foi atingida por este sopro modernizador. Wagner soube valorizar este contexto, uma vez que ele foi apontado como um dos precursores da modernidade, um renovador da ópera, por ter buscado seu modelo de espetáculo na antiguidade clássica, nos dramas áticos de Ésquilo e de Sófocles. E foi também lá que buscou referência para aquelas pulsões mais elementares da história do homem, como observou Nietzsche:

aquele a quem sua contemplação o leve a recordar o ideal do atual *reformador da arte*, terá que dizer-se, simultaneamente, que aquela obra de arte do futuro não é, por acaso, uma ilusão brilhante, porém enganosa: o que nós esperamos do futuro, já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos.²⁶⁶

Nietzsche sempre manifestou o desejo de ter oportunidade de unir música e filologia, porém, não fazer da música um tema central, mas sim poder produzir uma espécie de música que “por acaso não é escrita com notas, mas com palavras (...). Depois do encontro com Richard Wagner ele percebe que há algum tempo tem esse material nas mãos: a tragédia grega”,²⁶⁷ esta arte que já foi real há mais de dois mil anos e que, nas mãos deste músico, ressurgiu na Europa oitocentista, ironicamente, como obra de arte do futuro.

Lemos, na conferência *O Drama musical grego*, a primeira referência direta que Nietzsche faz da arte musical num texto.²⁶⁸ Nela, o filósofo aponta o erro cometido por ocasião do surgimento da ópera no século XVII, uma vez que os artistas da renascença

²⁶⁵ DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. p. 26

²⁶⁶ DM, p.70.

²⁶⁷ SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*, p. 51.

²⁶⁸ DM, p.48.

tencionavam reproduzir os efeitos da tragédia grega “com erudição e práxis”,²⁶⁹ negligenciando o significado mítico e religioso. Os elementos socráticos, como o conceito, a palavra e a lógica, deram origem à “música para os olhos”,²⁷⁰ aquela para ser lida, não mais a música como um acontecimento sagrado, mas aquela que precisa do amparo da linguagem, da figura, do mundo real e do cotidiano, cujo princípio fundamental é a inteligibilidade. “A erudição, o saber consciente e a polimatia são o próprio empecilho” da arte por estarem na direção contrária à vida.²⁷¹ Da sua gênese até o século XIX, na Alemanha, tais características permaneceram e Nietzsche qualifica a “grande ópera” do seu tempo como uma “arte deformada”, “escrava das piores rimas e da música indigna”, “uma mentira”, “uma imprudência”, “produto da distração” e de “extremo mau gosto”.²⁷² Se um heleno, por acaso, se visse diante de um desses espetáculos, ele nada reconheceria do seu teatro grego, onde instinto natural e força inconsciente eram partes da cena,²⁷³ além da presença do sagrado.

O debate acerca da relação entre música, imagem, palavra e conceito é levantado pelo jovem Nietzsche nos seus primeiros escritos, quando ele afirma que a cultura socrática é a cultura da ópera.²⁷⁴ O alvo da sua crítica, neste momento, é a ópera pré-wagneriana, que privilegiava a palavra em detrimento da música, revelando uma visão otimista e idílica da existência, bem como na existência de um homem bom e naturalmente artístico.²⁷⁵ Richard Wagner também estava engajado neste debate, pois ele se julgava o verdadeiro realizador da ideia do renascimento da tragédia, ideia que foi prontamente aceita por Nietzsche:

O que há de mais poderoso em Wagner (...). Nenhum dos dramas wagnerianos é feito para ser lido e que não devemos, portanto, lhes impor as mesmas exigências do drama falado (...). Wagner foi o primeiro a ter reconhecido as lacunas do drama falado, confere a cada evento dramático uma tríplice expressão, pela palavra, pelo gesto e pela música; com efeito, se a música transmite diretamente às almas dos ouvintes as emoções profundas dos personagens do drama, esses ouvintes percebem em seguida na música dos personagens a primeira manifestação visível desses movimentos interiores e, na linguagem falada, uma segunda expressão mais pálida desses mesmos movimentos traduzidos num querer mais consciente. Todos esses efeitos se produzem simultaneamente, sem se prejudicarem de forma alguma, e obrigam o espectador a compreender e a simpatizar de uma maneira totalmente nova; parece que seus sentidos se espiritualizam subitamente, enquanto que seu espírito se materializa (...).²⁷⁶

²⁶⁹ Ibid. p.49.

²⁷⁰ Ibid., ibidem.

²⁷¹ Ibid., ibidem.

²⁷² Ibid., ibidem.

²⁷³ Ibid., ibidem.

²⁷⁴ NT, § 19.

²⁷⁵ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*, p. 77.

²⁷⁶ WB IV, § 9.

Este trecho mostra que Nietzsche via a obra de arte total wagneriana como a responsável pela renovação da arte alemã. Inspirados na tragédia grega, ambos concebiam um tipo de espectador-artista que contemplasse o espetáculo pelo viés do sublime, onde a beleza eleva-se a uma dimensão estética que supera o terror e o absurdo existenciais. O sublime é “a perspectiva que dá à arte trágica sua conotação metafísica, seu fundamento místico”.²⁷⁷ O elemento fundamental da tragédia, a música, nos é desconhecido, pois, segundo Schopenhauer, ela não faz parte do mundo fenomenal, ela é uma objetividade da vontade tal como as ideias.²⁷⁸ Este pressuposto schopenhauriano coloca a música na condição privilegiada de comunicação dos sentimentos e paixões e este é o elo que Wagner, e depois Nietzsche, utilizaram para concluir que, na tragédia ática, a música estaria a serviço da poesia. Isso não significa um papel secundário da música, ela era o apoio do poema, servia de reforço e realçava a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, “sem interromper ou perturbar o drama por meio de ornamentos inúteis”.²⁷⁹ O jovem Nietzsche atribuía à música um importante papel:

Que faz a música? Dissolve uma intuição na vontade. Ela contém as formas gerais de todos os estados de desejo; é, de um extremo ao outro, simbolismo dos instintos, e como tal completamente compreensível para todos em suas formas mais simples (medida, ritmo). Portanto, é sempre mais geral que toda ação particular, por isso nos resulta mais compreensível que qualquer ação particular: a música é, então, a chave do drama.²⁸⁰

Como expressão direta da vontade e chave do drama, a música toca diretamente o coração, enquanto a palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente depois atinge os sentimentos. O valor dramático da obra, o seu sentido espiritual, está determinado, em primeiro lugar pela música e, em segundo, pelo poema, sendo que ambos devem estar em íntima concordância em prol de uma ideia integradora. A linguagem da poesia não é uma linguagem qualquer, ela deve expressar a universalidade dos conceitos, comunicar a ideia. Wagner, então, reinventa a linguagem do drama musical quando escreve de forma concisa, usando recursos da aliteração, palavras que expressam a riqueza vigorosa dos sentimentos, dos pensamentos e da natureza humana, despojando-se dos rigores da lógica e da sintaxe.²⁸¹ Se a poesia verbaliza os sentimentos, o papel da música é reforçar essa significação com os seus valores que são mais dinâmicos, mais profundos que os da palavra. Assim, palavra e música devem ser consideradas importantes simultaneamente na obra de arte

²⁷⁷ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 154.

²⁷⁸ SHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*, III, § 52.

²⁷⁹ DM, p.63.

²⁸⁰ NIETZSCHE, F.W. Fragmento póstumo 1[49] de outono de 1869 In: *Obras Completas tomo V*, p. 306.

²⁸¹ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*, p. 96-8.

total wagneriana, uma reclama a outra, ambas se atraem porque expressam uma só mensagem,²⁸² como Nietzsche escreve:

Palavra e música na ópera. As palavras devem interpretar-nos a música; mas a música expressa a alma da ação. As palavras são os signos mais imperfeitos. Somos incitados, através do drama, à fantasia da vontade, uma expressão aparentemente sem sentido; através do épico à fantasia do intelecto, especialmente a do olho. Um drama lido não pode dispor à fantasia da vontade a excitação e a produção, porque a fantasia da visão está demasiadamente estimulada.²⁸³

É neste contexto que Wagner acreditava que, na obra de arte do futuro, a música ocuparia um lugar diferente do que tinha na ópera moderna. Considerando a relação de subordinação da música em relação à palavra, tal como a opinião de Nietzsche, Wagner partia do pressuposto de que “a música possui justamente a faculdade de sujeitar-se às exigências da linguagem, sem obrigação de se calar completamente. Pode, pois, deixar livre campo à palavra, continuando a lhe servir de apoio”.²⁸⁴

Almejando um público não só musical, mas também teórico,²⁸⁵ Wagner dignificou a arte grega por ela representar o primeiro elo de uma cadeia, que é a história da arte. A tragédia não era um mero divertimento, mas sim um acontecimento religioso, através do qual toda a riqueza ancestral do povo era preservada e, além disso, havia o coro, a música, a dança, o texto e tudo isso compunha um só espetáculo.²⁸⁶ Foi esta concepção particular da obra musical que chamou a atenção do jovem Nietzsche, pois o estabelecimento do diálogo entre música e cultura possibilitava-lhe a instauração da problemática do trágico através da atualização da temática grega. Wagner uniu as atividades musical e literária quando revitalizou os mitos germânicos a partir do espírito da música. Seu objetivo era apresentar aos espectadores as questões mais complexas e obscuras da existência de maneira compreensível, sem recorrer ao subterfúgio dos raciocínios complexos. Para Nietzsche, o mais importante era a oportunidade de revitalização do mito enquanto sustentáculo da saúde cultural, semelhante à Grécia arcaica. Também viu uma abertura para a construção do sentido da obra de arte por meio da intuição do espectador e não pela elaboração teórico-abstrata. Se o alvo era a intuição, o engendramento do mito era possível a partir da vivência cênica do universo contraditório dos sentimentos. Nietzsche escreve que

²⁸² DM, p.63.

²⁸³ NIETZSCHE, F.W. Fragmento póstumo 2[11] de outono de 1869. In: *Obras Completas tomo V*, p. 309.

²⁸⁴ DUMESNIL, René. “Vida de Wagner”. In: *Biblioteca de Cultura Musical. Volume VII*. p. 53.

²⁸⁵ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 72.

²⁸⁶ MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*, p. 180.

Antes de Wagner, a música possuía fronteiras totalmente estreitas; ela aplicava-se às condições permanentes dos homens, àquilo que os gregos denominaram *Ethos* e, precisamente, somente com Beethoven ela começou a encontrar a linguagem do *Pathos*, dos desejos apaixonados, do fenômeno dramático no interior do homem.²⁸⁷

O filósofo chega a esta constatação quando lança seu olhar crítico à história da música, principalmente à história da ópera. Antes de Wagner, toda a arte musical estaria condicionada pelos ditames do *Ethos* pela influência do socratismo. Era representado apenas um estado de ânimo por vez, ora estados de alegria ou calma, por exemplo, nunca duas emoções simultâneas. A ausência das paixões, do *Pathos*, era justificada pela concepção estético-moral que postulava o excesso como o não ético. Seguindo com uma concepção estética distinta, Wagner incluiu o contraste de emoções e sentimentos, tal como se vê nas tragédias. Seu espetáculo é grandioso em sonoridade, em teatralidade e cena, evocando o *Pathos* e a autoridade do tema dos sentimentos como ícones da obra wagneriana.²⁸⁸

Assim como Wagner, Nietzsche via nos gregos a superabundância de vida e ambos fizeram uma aliança num empreendimento regido pelo espírito da música, através do qual vislumbravam a recondução do mito e da vivência trágica ao coração da cultura alemã. Nesta fase, o filósofo percebeu no gênio wagneriano a possibilidade de um novo estágio para o espírito alemão: fundar uma cultura trágica liberta dos ideais cristãos e pessimistas, tão caros aos românticos. Se a tragédia grega era fruto de uma coletividade e não de um único indivíduo, tal tipo de arte só seria possível na modernidade através de um gênio que pudesse se desvencilhar do Estado e da moral dominante para dar vazão à pulsão da vida e operar a transformação necessária na sociedade para que esta pudesse produzir a nova arte.²⁸⁹

Em *O Drama musical grego*, Nietzsche escreve que as raízes da ópera estão em solo helênico, no entanto, ele duvida que um grego pudesse reconhecer na grande ópera a sua tragédia. Nietzsche está profundamente envolvido pelo ambiente grego neste período e, se não há como reconstituir o ambiente trágico é porque a música se perdeu, e a visão moderna não passa de uma impressão distorcida do que se passava então.

Se no teatro grego todo o povo participava dos espetáculos, nos teatros atuais se encontravam apenas os ricos. A educação moderna é voltada quase exclusivamente para a indústria e para fins utilitaristas. Não sendo educado, desde a infância, para ver em si mesmo e em seu corpo a realização da beleza, o homem moderno tem, segundo Wagner, um experiência estética completamente exterior, a arte lhe vem de fora, torna-se um espectador

²⁸⁷ WB IV, § 9.

²⁸⁸ DIAS, Rosa. *Nietzsche e a música*, p. 92-3.

²⁸⁹ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 77.

passivo diante dela. Wagner compara essa experiência estética exterior ao prazer comprado que se obtém junto a uma prostituta. Para ele, a arte cultivada na Europa é, como já foi mencionado, copiada e vendida, e seu único objetivo é divertir os ricos entediados e dar lucros aos empreendedores.²⁹⁰

Descendente direta da tragédia ática, a ópera é filha da narrativa e do ritual. Partindo do espaço aberto, da participação coletiva, do partilhamento social da dor, do ideal da *polis*, em que a poética do espaço exercia papel fundamental, o drama musical vai se transfigurando, adaptando-se a novos tempos e a novas culturas, até desembocar na ópera. Embora, no pensamento de Nietzsche, a arte wagneriana pudesse representar o ressurgimento da arte grega, o pensador estava ciente de que esse ressurgimento significaria a criação de uma outra arte. Em vez da encenação ao ar livre, como na Grécia Antiga, agora era no teatro fechado. No lugar de exaltação da *polis* (cidade-estado), o júbilo existencial, a intensificação da vida, a superação da decadência e a celebração de uma vida plena, intensa, jovial. Enquanto na Grécia Antiga o homem se vê imerso numa imanência habitada pelo divino, o homem moderno estaria submerso na dicotomia céu/terra. A arte seria responsável por um processo de reintegração do homem com o sagrado, fazendo com que este mergulhasse em uma outra realidade, conduzido pelas mãos de Apolo até o abismo dionisíaco, tornando a vida mais plena e fecunda.

Tanto para Nietzsche quanto para Wagner, a ópera, em geral, representava a caricatura do drama grego. O espectador não se envolvia esteticamente no espetáculo, e o teatro servia, na maioria das vezes, para o desfile de uma burguesia entediada. A ópera de Wagner seria aquela capaz de suscitar o sentimento sublime do homem, que, em linhas gerais, representaria o êxtase diante do absurdo existencial. A ópera deixaria de se reduzir a entretenimento para um público burguês, passando a representar o entrelaçamento de dois deuses: Apolo, a forma, a palavra, e Dionísio, a melodia poderosa e abissal. No encontro dessas duas vertentes, a obra de arte se tornaria capaz de transvalorar uma cultura e potencializar a vida.

²⁹⁰ Ibid., p. 62.

2.3 Wagner: o poeta enganador

*Wagner se tornou impossível para mim do começo ao fim, pois ele não sabe andar, para não falar em dançar.*²⁹¹

O panfleto *Nietzsche contra Wagner* foi publicado no final de 1888 e, nele, Nietzsche descreve como se “libertou” de Wagner.²⁹² Ele alega que foram, na verdade, duas rupturas, primeiro uma interna, depois, outra externa e definitiva. Ele escreve que tudo começou no verão de 1876, por ocasião do primeiro Festival de Bayreuth, quando se despediu de Wagner interiormente:

Quem tem ideia das visões que já então me haviam cruzado o caminho pode imaginar o que eu sentia, ao acordar um dia em Bayreuth. Inteiramente como se sonhasse... Onde estava afinal? Não reconhecia nada, mal reconhecia Wagner. Em vão folheava as lembranças. Tribschen – ilha de bem-aventurados: nem sombra de semelhança! Os incomparáveis dias da colocação da pedra angular; o *apropriado* grupo que a celebrou, nem sombra de semelhança!²⁹³

Este desabafo expressa sua decepção com o projeto de Bayreuth, cuja concretização é contrária aos planejamentos dos idos tempos de Tribschen. Nietzsche esperava, naturalmente, contemplar a concretização da obra de arte do futuro naquele novo teatro e, na plateia, espectadores “iniciados e consagrados”²⁹⁴ à altura desta nova arte, pessoas dispostas a vivenciar o *Pathos* musical, a plenitude da felicidade e o mito.

Em vez deste espectador-artista, encontrou o filisteu, termo com que Wagner denominava o tipo de público que frequentava os teatros em busca de diversão e qualquer outro objetivo que não a arte propriamente dita. Qualquer pessoa que dispusesse da quantia de novecentos marcos para custear as doze apresentações do festival poderia entrar no teatro, fato este que deu livre acesso à alta sociedade e não necessariamente ao público ideal almejado pela obra de arte do futuro. Houve o habitual desfile dos “ociosos”, o encantamento das pessoas umas com as outras, ficando a arte relegada ao segundo plano. Além do desencantamento com o público, Nietzsche percebeu que Wagner parecia não se incomodar tanto com a qualidade destes ouvintes, mas sim com o fato de não ter vendido tantos títulos

²⁹¹ SDA, Fragmento póstumo 7[7] de final de 1886 – primavera de 1887, p. 233.

²⁹² NW, “Como me libertei de Wagner”, § 1.

²⁹³ EH, “Humano, demasiado humano”, § 2.

²⁹⁴ WB IV, § 4.

quantos necessários para cobrir os altos custos do festival.²⁹⁵ O filósofo partiu antes do fim do evento e, com lágrimas nos olhos, desabafou com a irmã: “Ah, Lisbeth, e *aquilo* era Bayreuth!”.²⁹⁶

Logo após o verão de 1876, com o fim do festival, Nietzsche refugiou-se em Sorrento, sul da Itália, em busca de um clima mais favorável à sua saúde. A caminho desta cidade, descobriu que Wagner e sua esposa, Cosima, escolheram a mesma cidade para descanso. Foi uma oportunidade para ambos conversarem a sós, tal como faziam na época de Tribschen, mas o filósofo teve uma surpresa neste encontro, segundo o relato de Elisabeth Förster-Nietzsche:

Wagner subitamente começou a falar do seu *Parsifal* e, para grande surpresa do meu irmão, falava dele não como uma concepção artística, mas como uma experiência religiosa pessoal.²⁹⁷

Como Wagner sempre se declarou ateu, esta obra seria vista como uma grande incoerência se não fosse o relato da sua “suposta” experiência religiosa pessoal coincidindo com a estréia de *Parsifal*, da sua inclinação para os dogmas cristãos e prazer com a sagrada comunhão. “Eu não tolero nada ambíguo”,²⁹⁸ escreveu Nietzsche alguns anos mais tarde, expressando ser este o momento da despedida interior:

Depois que Wagner mudou-se para Alemanha, ele transigiu passo a passo com tudo o que desprezo – até mesmo o anti-semitismo... Era de fato o momento para dizer adeus: logo tive a prova disso. Richard Wagner, aparentemente o mais triunfante, na verdade um *décadent* desesperado e fenecido, sucumbiu de repente, desamparado e alquebrado, ante a cruz cristã.²⁹⁹

Logo após esta ruptura, em meio à solidão e exílio, Nietzsche criou os espíritos livres para lhes servir de companhia³⁰⁰ e a eles dedica o livro *Humano, demasiado humano*, “o monumento de uma crise”,³⁰¹ cuja primeira parte publicou em 1878 e a segunda, em 1879. É um livro que celebra sua ruptura em relação à metafísica de Schopenhauer, a todo idealismo transcendental e que marca sua primeira oposição explícita contra Richard Wagner. No aforismo 134 de *Opiniões e sentenças diversas*, texto que compõe o segundo volume deste livro, o estilo romântico do autor de *O Anel dos Nibelungos* é criticado, bem como a sua melodia infinita, considerada uma “heresia”, quando comparada à música antiga, cujo ritmo

²⁹⁵ Relato de Elisabeth Foster-Nietzsche In: *Correspondência com Wagner*, p. 299.

²⁹⁶ Ibid., p. 290.

²⁹⁷ Ibid., p. 299.

²⁹⁸ NW. “Como me libertei de Wagner”, § 1.

²⁹⁹ Ibid., § 1.

³⁰⁰ HH, I, “Prólogo”, § 2

³⁰¹ EH. “Humano, demasiado humano”, § 1.

nos obriga a dançar.³⁰² A esta altura Nietzsche já não mais seguia as ideias de Schopenhauer acerca da hierarquização das artes, que considera a música como a expressão mais elevada; ao contrário, a dança serviria de contraponto ao idealismo presente na música romântica:

A música antiga, a que vigorara até agora, no seu vaivém gracioso, solene, ou impetuoso, de ritmo mais rápido ou mais lento, obrigava a dançar (...). Richard Wagner desejou outro gênero de movimento da alma (...) que se assemelha ao balanço nos ares.³⁰³

A partir de então, Nietzsche começou a percorrer um caminho solitário, porém, mais autêntico, que o conduziu a *tornar-se* ele mesmo e para a execução da sua própria tarefa.³⁰⁴ No balanço que fez da sua amizade com Wagner, ele concluiu que se desviou do seu instinto e que, na presença do seu ex-amigo, ele esteve de olhos fechados, sem pensar, sem nada aprender e perdendo tempo.³⁰⁵ Ao perceber esta “doença” que dele se apoderou por alguns anos,³⁰⁶ agradeceu-a, porque foi graças a ela que pôde se fortalecer e se reconduzir ao seu caminho.

Liberto da influência dos seus dois mestres da juventude, concluiu a escrita de *Humano, demasiado humano*, enviou dois exemplares para Bayreuth e, simultaneamente, recebeu o texto de *Parsifal* com uma dedicatória de Wagner, o “conselheiro eclesiástico”. Assim Nietzsche descreve o que sentiu com o desfecho dessa amizade:

esse cruzamento dos dois livros – a mim me pareceu ouvir nele um ruído ominoso. Não soava como se duas *espadas* se cruzassem?... De qualquer modo nós o sentimos ambos assim: pois ambos silenciámos.³⁰⁷

Silenciaram-se entre si, porém Nietzsche continuou a se pronunciar a respeito e nunca deixou de fazer pelo menos uma referência ao compositor em cada um dos seus livros que publicou posteriormente. Algumas das impressões sobre *Parsifal* foram registradas na carta que enviou ao seu amigo, barão Von Gersdorff:

Parsifal veio ontem a minha casa, enviado por Wagner. Impressões após a primeira leitura: mais Liszt do que Wagner (...). O conjunto é demasiado religioso para mim, ligado como estou ao grego e ao ser humano. Apenas uma espécie fantástica de psicologia; nenhuma carne e muito, demasiado, sangue (especialmente na Cena da Comunhão). Além disso, não me interessam atrevidas raparigas histéricas! Muito do que é tolerado pelos olhos da alma seria intolerável quando transformado em ação; imagina só os nossos

³⁰² HH, II, “Opiniões e sentenças diversas”, § 134. Cf. também: DIAS, Rosa Maria. “O gênio e a música em *Humano Demasiado Humano*” In: *O que nos faz pensar*. Cadernos de Filosofia da PUC, Rio de Janeiro, p. 55-65, 2000.

³⁰³ HH, II, “Opiniões e sentenças diversas”, § 134.

³⁰⁴ EH, “Humano, demasiado humano”, § 1.

³⁰⁵ *Ibid.*, § 3.

³⁰⁶ CW, “Prólogo”, p. 10.

³⁰⁷ EH, “Humano, demasiado humano”, § 5.

atores rezando, tremendo e chegando ao paroxismo do êxtase. Também seria impossível apresentar eficazmente o interior do templo do *Santo Graal* e o cisne ferido. Todos estes belos quadros pertencem a um poema épico e não se devem fazer nenhuma tentativa para os visualizar. Para além do mais a linguagem do drama soa como se ele fosse traduzido de uma língua estrangeira (...).³⁰⁸

Wagner chamou *Parsifal*, não de drama lírico, mas sim de festival sagrado [*Bühnenweihfestspiel*], exigindo do público uma atitude de respeito, como se todos estivessem presentes numa cerimônia religiosa e não numa ópera, muito menos admitiu os usuais aplausos no término do espetáculo.³⁰⁹ Elisabeth Förster-Nietzsche esteve presente na primeira apresentação desta ópera em Bayreuth e ela teria ouvido do compositor: “Diga ao seu irmão que estou completamente só desde que ele se foi embora e me deixou”.³¹⁰ Este desabafo teria acontecido seis meses antes do seu falecimento e, após ouvir esta mensagem de despedida transmitida por sua irmã, Nietzsche escreveu um aforismo, que compõe o quinto livro de *A Gaia ciência*:

Amizade estelar. - Nós éramos amigos e nos tornamos estranhos um para o outro. Mas está bem que seja assim, e não vamos nos ocultar e obscurecer isto, como se fosse motivo de vergonha. Somos dois barcos que possuem, cada qual, seu objetivo e seu caminho; podemos nos cruzar e celebrar juntos uma festa, como já fizemos - e os bons navios ficaram placidamente no mesmo porto e sob o mesmo sol, parecendo haver chegado o seu destino e ter um só destino. Mas então a toda poderosa força de nossa missão nos afastou novamente, em direção a mares e quadrantes diversos e talvez nunca mais nos vejamos de novo ou talvez nos vejamos, sim, mas sem nos reconhecermos: os diferentes mares e sóis nos modificaram! Que tenhamos de nos tornar estranhos um para o outro é lei acima de nós: justamente por isso devemos nos tornar também mais veneráveis um para o outro! Justamente por isso deve-se tornar mais sagrado o pensamento de nossa antiga amizade! Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma órbita estelar em que nossas tão diversas trilhas e metas estejam incluídas como pequenos trajetos - elevemo-nos a esse pensamento! Mas nossa vida é muito breve e nossa vista muito fraca, para podermos ser mais que amigos no sentido dessa elevada possibilidade. - E assim vamos crer em nossa amizade estelar, ainda que tenhamos que ser inimigos na Terra.³¹¹

No capítulo “Por que sou tão sábio”, de *Ecce homo*”, ele classifica sua explícita oposição a Wagner como um “*pathos* agressivo”,³¹² a afirmação da sua natureza forte que necessita de resistências para se afirmar. Alerta que é o inimigo que testa a sua vontade de poder e ele não pode ser nem mais fraco, nem mais forte, pois assim não há uma guerra

³⁰⁸ Carta ao barão Von Gersdorff, datada de 4 de Janeiro de 1878. In: *Correspondência com Wagner*, p. 309.

³⁰⁹ COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na Alemanha*, p. 240.

³¹⁰ NIETZSCHE, F.W. *Correspondência com Wagner*, p. 316.

³¹¹ GC, § 279.

³¹² EH, “Por que sou tão sábio”, § 7.

honesto. Deve existir, ao contrário, igualdade entre as partes envolvidas, o que prova que, apesar da ruptura, Wagner possuía uma natureza tão forte quanto a de Nietzsche, ao ponto de estarem, ambos, em pé de igualdade para duelar. Após traçar seus princípios de prática de guerra, ele menciona qual foi o contexto em que se colocou contra Wagner: “nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral porém dissimulado”.³¹³

Mencionar Wagner tantas vezes em seus escritos seria, portanto, olhá-lo com uma lente de aumento. A força do compositor teria levado Nietzsche a se modelar, pois ele define a si mesmo ao destacar o músico alemão como um inimigo à altura da sua própria força para com ele duelar, numa espécie de auto-definição por oposição. Escreve que, no passado, necessitava de Wagner, o amou, que ele era o grande benfeitor de sua vida e que conhecê-lo foi como nascer.³¹⁴ Quando o compositor aderiu ao cristianismo, Nietzsche fez oposição, mas admite, no prólogo de *O Caso Wagner*, não suportar ouvir “outra música”.³¹⁵ Este desabafo soa como uma contradição ao que ele próprio escreveu, uma vez que é neste mesmo panfleto que o filósofo dedica os únicos parágrafos escritos sobre Bizet em obras publicadas. Ele abre o panfleto mencionando ter assistido *Carmen* pelo menos vinte vezes e que esta é uma obra que o torna melhor filósofo,³¹⁶ fatos que contradizem o que havia mencionado no prólogo.

Se levarmos em consideração os escritos tardios do filósofo acerca do compositor alemão, veremos um efeito espelho, porque Wagner é o ser odiado, mas que ao mesmo tempo reúne traços do próprio Nietzsche: “todos os traços decisivos de minha própria natureza são inscritos na de Wagner”.³¹⁷ Ele sugere também que onde se lê o nome de Wagner no livro *O Nascimento da tragédia* ou na *Quarta consideração extemporânea*, dever-se-ia ler o nome do próprio autor ou o de Zaratustra.³¹⁸ Isto significa dizer que toda a imagem do artista ditirâmico que Nietzsche projetou em Wagner pertencia a ele mesmo, ou seja, ele teria dedicado, na verdade, seu livro de juventude a si próprio, exaltando sua própria ambição de renovar a arte alemã, o mesmo vale para a quarta extemporânea: “Esses escritos, não quero negar que no fundo falam apenas de mim”.³¹⁹

O Caso Wagner, publicado em setembro de 1888, reúne o que há de mais decisivo contra e a favor de Wagner. No prólogo afirma odiá-lo, no *Ecce homo*, publicado no mesmo

³¹³ Ibid., § 7.

³¹⁴ Ibid., “Por que sou tão inteligente”, § 5 e 6.

³¹⁵ CW, “Prólogo”, p. 10.

³¹⁶ Ibid., § 1.

³¹⁷ EH, “O Nascimento da tragédia”, § 4.

³¹⁸ Ibid., § 4.

³¹⁹ Ibid., “As Extemporâneas”, § 3.

ano, tece comentários sobre este livro e confessa: “eu amei Wagner”.³²⁰ Em outubro deste ano surgiu o paródico artigo do wagneriano Richard Pohl, intitulado *O caso Nietzsche - um problema psicológico*³²¹ e nele foi exposta a opinião de que Nietzsche era uma típica pessoa não musical, sendo o seu livro não mais que a expressão da inveja e frustração que ele mostraria enquanto compositor. Com isto, reduzia a um mecanismo psicológico bastante simplista o afastamento do filósofo em relação a Wagner, ao idealismo e ao romantismo alemão. Além deste equívoco, bastante divulgado nos meios wagnerianos, outro engano foi cometido no mesmo artigo. Em uma passagem onde Nietzsche afirmava conhecer um único músico ainda capaz de compor uma verdadeira abertura, referindo-se então ao seu amigo, o compositor Heinrich Köselitz, rebatizado por ele como Peter Gast, Pohl acreditou que ele se referia a si mesmo.³²² Com tantos mal-entendidos acerca da sua relação com Wagner ele desabafou no *Ecce homo*:

Aquilo no que somos aparentados, termos sofrido mais profundamente, também um com o outro, do que os homens deste século são capazes de fazê-lo – isto juntará sempre e eternamente nossos nomes; e tão certamente como Wagner é um mero mal-entendido entre os alemães eu o sou e sempre serei.³²³

Motivado pelo direcionamento artístico que Wagner deu à sua carreira em direção ao ascetismo, no final de sua vida, Nietzsche traz à tona o debate da relação entre os ideais ascéticos e a arte na terceira dissertação de *Genealogia da moral*. Ele pergunta o que significam tais ideais tanto para um artista quanto para um filósofo, respondendo em seguida: “para os artistas nada, ou coisas demais. Para os filósofos e eruditos, algo como instinto e faro para as condições propícias a uma elevada espiritualidade (...)”.³²⁴ Ele considera o artista um ser estético, ou seja, os ideais ascéticos não deveriam representar ou significar nada para os artistas.

De amigo e admirador, Nietzsche passa a analista da obra e crítico feroz da postura e da música de Wagner, que reflete, agora, ideais ascéticos e castidade religiosa. A crítica à trajetória artístico-filosófica de Wagner faz com que o autor mergulhe na questão da incompatibilidade do ascetismo com a arte e com a psicologia inerente à personalidade do artista.

³²⁰ Ibid., “O Caso Wagner”, § 1.

³²¹ FERRAZ, Maria Cristina. *Nietzsche, o bufão dos deuses*, p. 3.

³²² Ibid., p. 4.

³²³ EH. “Por que sou tão inteligente”, § 6.

³²⁴ GM, III, § 1.

O que significam os ideais ascéticos? - Ou, tomando um caso individual acerca do qual frequentemente me pedem opinião, o que significa, por exemplo, um artista como Richard Wagner render homenagem à castidade em sua velhice? É verdade que em um certo sentido ele sempre o fez; mas apenas bem no final em um sentido ascético. O que significa esta mudança de “senso”, esta radical reviravolta do senso? – pois isto é o que foi: Wagner virou o seu oposto.³²⁵

Para elucidar a questão levantada neste trecho, sobre o artista virar o seu oposto, Nietzsche desenvolve uma crítica à polaridade de dois temas que, na música de Wagner, são tratados como opostos: castidade e sensualidade. O filósofo sugere que o compositor adota uma posição de isolar um elemento do outro, o que contraria a genialidade (e também a tragicidade) de um artista, que seria considerar a coexistência de ambos os aspectos:

Pois entre castidade e sensualidade não há oposição necessária; todo bom casamento, todo verdadeiro caso amoroso está além desta oposição. (...) Mesmo no caso em que há realmente oposição entre castidade e sensualidade, ela felizmente não precisa ser uma oposição trágica. Isto deveria ao menos valer para todos os mortais mais bem logrados de corpo e espírito, que estão longe de colocar seu frágil equilíbrio de “animal” e “anjo”, entre os argumentos contra a existência – (...) Tais “contradições” precisamente são o que nos seduz a existir...³²⁶

A supressão da sensualidade na obra de arte é contrária à atividade artística. Roger Hollinrake é da opinião que *Assim falou Zaratustra* teria sido escrito e planejado, desde o começo, como uma resposta a Wagner.³²⁷ No discurso “Dos desprezadores do corpo”, por exemplo, vemos a resposta do personagem-título a esta postura de abnegação do compositor: “Há mais razão no teu corpo que na tua melhor sabedoria”.³²⁸ Portanto, a sensualidade deve estar presente como um componente na produção da obra de arte. Se o artista elimina o elemento sensual em detrimento da castidade como um ideal a ser buscado, Nietzsche entende como algo mal resolvido, não necessariamente na obra, mas sim no artista:

A castidade é uma virtude em algumas pessoas, mas em muitas é quase um vício. Estas abstém-se, sem dúvida, mas em tudo quanto fazem, espreita com inveja a cadela Sensualidade. Mesmo até às alturas da sua virtude e até as zonas frias do espírito, esse bicho as segue, não as deixando em paz.³²⁹

Em outro trecho, Zaratustra diz ao seu discípulo: “Desde que eu conheço melhor o corpo, o espírito, para mim, já só é espírito por assim dizer; e tudo quanto é imperecível... também isso é metáfora”.³³⁰ Nietzsche fundamenta o real a partir do conceito de corpo e a

³²⁵ Ibid., § 2.

³²⁶ Ibid., § 2.

³²⁷ HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, p. 12.

³²⁸ ZA, I, “Dos Desprezadores do corpo”, p. 39.

³²⁹ Ibid., “Da castidade”, p. 62.

³³⁰ Ibid., II, “Dos poetas”, p. 146.

experiência da vontade de poder é sempre uma experiência de corporificação e arranjo de forças. A metafísica cria mundos ideais a partir deste mundo que já é criado pelo processo poético da natureza e, neste contexto, o poeta romântico duplica artificialmente a constante criação do devir, cria o além-mundo, idealizado e absoluto. Sua arte expressa uma verdade que é duplicada, ficcional e, por isso “os poetas mentem demais”.³³¹ A experiência dionisíaca, por outro lado, considera o corpo como a única verdade, pois é natureza imediata. “Mas, também Zaratustra é poeta” e, portanto, ele também mente. A mentira aqui tem um outro contexto, pois a dinâmica da vontade de poder mostra que a vida não tem fundamento nenhum, a aparência é a própria essência. Zaratustra também é poeta enganador, mas porque vive esta dinâmica da vontade de poder e por isso mesmo diz: “Eu não faço parte daqueles a quem se pode perguntar pelo porquê”.³³²

Acerca do ascetismo e dos ideais metafísicos, cabem aqui algumas considerações. Apesar de Nietzsche ter rompido com Wagner apenas após a sua última ópera, devemos lembrar que o compositor é um artista romântico e, como tal, suas obras ecoam as características deste movimento. *Tristão e Isolda*, por exemplo, foi elogiada em *O Nascimento da tragédia*, mas são feitas considerações metafísicas, como por exemplo, o sentimento de compaixão que tal ópera nos causa e o compadecimento ante o sofrimento primordial do mundo, que “nos salva da contemplação imediata da suprema ideia do universo”:³³³

Ao descrever, dramaticamente, a paixão imensa entre Tristão e Isolda e o modo como os amantes só conseguiram realizar-se no amor através da morte, Wagner nos faz entender a sua própria versão para o pensamento abnegativo de Schopenhauer. Em sua visão, o envolvimento amoroso não se opõe necessariamente ao apaziguamento da vontade de viver. Não sendo puramente físico, o amor seria uma forma de ir além da existência sensível, além da vontade de viver. Pelo amor e pela morte da existência individual, Tristão e Isolda encontrariam a pacificação da vontade. Eles negam um mundo em que o amor que sentem um pelo não pode ser realizado, negam as condições de um mundo que inviabiliza a paixão entre os dois.³³⁴

A isso acrescenta-se o fato de que a paixão de ambos é provocada artificialmente por uma poção mágica, não é espontânea. Isolda é alimentada por um espírito de vingança, o que torna a sua vontade de poder fraca e reativa. Tristão é cavaleiro, obedece ordens, segue uma lei que não a sua. Esses são alguns aspectos que caracterizam esta ópera como Romântica, enquadra-a nos ideais metafísicos, o que a exclui da filosofia trágica de Nietzsche. Isso nos sugere que, talvez, o filósofo não teria rompido *apenas* com o compositor de *Parsifal*, mas

³³¹ Ibid., ibidem.

³³² Ibid., ibidem.

³³³ NT, § 21.

³³⁴ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 100.

sim com todo um movimento artístico do qual este era expoente e no qual todas as suas óperas estão enquadradas. Mesmo levando em consideração a presença dos mitos nórdicos nas obras wagnerianas, o tom metafísico mantém-se em todas elas, uma vez que o músico alemão manteve-se fiel à filosofia de Schopenhauer até o fim de sua vida.

Segundo Deleuze, a tragédia teria morrido por ação de três duros golpes: da dialética de Sócrates através de Eurípides, do cristianismo e também “e de Wagner em pessoa”.³³⁵ Se o jovem Nietzsche acreditava no projeto wagneriano de renovação da arte alemã através do retorno do trágico, agora, após a ruptura, tal como vemos em Deleuze, Nietzsche direciona sua crítica a Wagner como aquele que se despediu da tragédia quando compôs *Parsifal*.³³⁶ Para Nietzsche, esta obra só poderia existir como paródia do trágico ou como uma comédia, mas nunca poderia ser encarada com seriedade, pois se a obra é o oposto do artista e da sua verdadeira natureza, levar *Parsifal* a sério seria a negação e o cancelamento de si por parte de Wagner.³³⁷ Esta ópera, que marca a ruptura da “amizade estelar”, se situa no contraste entre a arte como uma experiência religiosa, como se vê em *Parsifal*, e a noção do viver artisticamente, postura esta levanta pelo filósofo: “não redenção, mas intensificação da vida, é o que ele [Nietzsche] espera da vida”.³³⁸

Neste contexto, Nietzsche entende que Wagner traiu sua própria vocação de toda uma vida em prol do mito trágico e, na composição da sua última ópera pregou tudo o que até então negara. Ele sugere que o único caminho para desfrutar desta obra, é esquecer o artista: “separar o artista da obra, não tomá-lo tão seriamente como a obra”.³³⁹ Sua estética implica numa correlação direta entre a vida e a obra do artista, pois não basta que ele seja fiel à sua natureza, ele também precisa também ser coerente a essa natureza em sua obra, como se uma fosse a extensão da outra, ou, em última instância, como se fossem a mesma coisa. Obra e artista se fundem em Nietzsche, mas no que diz respeito ao “último Wagner”, o artista e sua psicologia são o principal objeto de análise.³⁴⁰ O mal-entendido de Wagner, “o mais famoso dos schopenhauerianos vivos”,³⁴¹ teria sido por ele não ter conseguido superar o pessimismo filosófico do século XIX. No aforismo “O que é romantismo”, de *A Gaia ciência*, Nietzsche declara que, de início, se lançou “sobre esse mundo moderno com alguns grossos erros e

³³⁵ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*, p. 19.

³³⁶ GM, III, § 3.

³³⁷ Ibid., ibidem.

³³⁸ SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*, p. 78.

³³⁹ GM, III, § 4.

³⁴⁰ Ibid., ibidem.

³⁴¹ GC, § 99.

superestimações, e em todo caso com esperanças”.³⁴² Este aforismo sugere uma retratação do filósofo e, talvez, uma retratação que ele gostaria de ter ouvido de Wagner:

Interpretei a música alemã como se exprimisse uma potência dionisíaca da alma alemã; nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial, há muito represada, finalmente se desafoga (...). Vê-se que então compreendi mal, tanto no pessimismo filosófico como na música alemã, o que constituiu seu caráter peculiar – o seu *romantismo*. O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e luta: elas pressupõem sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. À dupla necessidade desses últimos corresponde todo o romantismo nas artes e conhecimentos, a eles responderam (e respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para citar os dois mais famosos e pronunciados românticos que foram então *mal compreendidos* por mim.³⁴³

Nietzsche faz uma leitura do pessimismo filosófico do século XIX sob as perspectivas dos pessimismos romântico e dionisíaco. Cada termo define visões opostas: o empobrecimento e a abundância de vida, respectivamente, que influenciam a arte e a filosofia desta época. Apesar de sugerir uma remissão ao consolo metafísico quando ele menciona os aspectos de “remédio e socorro” da filosofia e da arte, sua perspectiva aqui é outra. No que diz respeito à arte wagneriana, ele a diagnostica como sendo fruto do sofrimento, da abnegação e da decadência, porque o seu autor sucumbiu ao pessimismo romântico, a um deus pregador da redenção, buscando fundamentos para suportar a torturante dor de viver entre as incertezas do destino. Wagner, apoiado em Schopenhauer, é o próprio retrato do romantismo, do empobrecimento de vida, porque imprime em suas obras a marca do sofrimento e da vingança contra o mundo existente. Na sua crítica ao pessimismo romântico, Nietzsche denuncia o idealismo dos filósofos que negam o mundo exterior, e desconfiam dos sentidos, pois “um verdadeiro filósofo não escutava mais a vida, na medida em que esta é música, ele negava a música da vida – trata-se de uma velha superstição filosófica, a de que toda música é música de sereias”.³⁴⁴

Para se opor ao wagnerianismo, Nietzsche abraça o pessimismo dionisíaco, que expressa o conhecimento trágico como um sintoma da mais elevada força de pensamento e se propõe a reverter o dogmatismo filosófico negador da “música da vida” e da beleza da realidade, beleza esta que inclui todos os desencantos existentes. Os sofredores desta

³⁴² Ibid., § 370.

³⁴³ Ibid., ibidem.

³⁴⁴ Ibid., ibidem.

plenitude e abundância de vida transformam “todo deserto em exuberante pomar”, devido ao “excedente de forças geradoras e fertilizadoras”, atuando a favor da arte dionisíaca e da “compreensão trágica da vida”, aquela capaz de afirmar plenamente o próprio existir.³⁴⁵

Esta crítica ao pessimismo romântico ressurgiu em *Nietzsche contra Wagner*, publicado em 1888, com pequenas diferenças em relação ao texto do aforismo 370 da *A Gaia Ciência*. No capítulo “Nós, antípodas”, Nietzsche afirma que seus antípodas transformam o sofrimento causado pelo empobrecimento de vida em “vingança sobre a vida mesma”.³⁴⁶ A existência enquanto castigo e pesado fardo ocasiona a “ausência de si” – o princípio-*décadence*, a vontade de fim, tanto na arte como na moral”.³⁴⁷ A decadência do pessimismo romântico desempenhado por Wagner e Schopenhauer torna-se o sintoma a ser combatido pela filosofia dionisíaca de Nietzsche.

O pessimismo dionisíaco, oposto ao romântico, incorpora o impulso de afirmação e criação artística. A arte dionisíaca expressa o desejo de destruição, de criação e de mudança.³⁴⁸ A força de Dioniso volta-se para “expressão da energia abundante, preche de futuro”,³⁴⁹ o que significa dizer que Nietzsche anuncia o pessimismo dionisíaco admitindo que se trata de um pessimismo do futuro, ainda em gestação.

Foi com a ótica do pessimismo dionisíaco que Nietzsche enalteceu *Carmen*. Os princípios metafísicos e os ideais ascéticos nela apresentam-se corporificados, em parte, pela personagem Micaela, a noiva de D. José, a camponesa virgem que reúne traços de uma esposa perfeita para a Europa finisecular: submissa, religiosa, maternal, dedicada e casta. Também observamos um tom ascético e idealista no comportamento do soldado que, mesmo arrebatado pela paixão, luta contra ela, quer domar o corpo e os instintos em prol de ideais matrimoniais e extra-mundanos. No entanto, estes aspectos são ofuscados pelo forte tom dionisíaco encarnado não só na cigana, mas também nas touradas, em Escamillo, na dança e na marginalidade. O destino que se interpõe aos personagens e as paixões arrebatadoras parecem ser o eixo do drama, em torno do qual toda a história se desenrola. No próximo capítulo analisaremos o enredo da ópera de Bizet.

³⁴⁵ Ibid., ibidem.

³⁴⁶ NW, “Nós, antípodas”, p. 59.

³⁴⁷ Ibid., p. 60.

³⁴⁸ GC, § 370.

³⁴⁹ Ibid., ibidem.

CAPÍTULO 3 O MUNDO QUE SE TORNOU PERFEITO PELO AMOR³⁵⁰

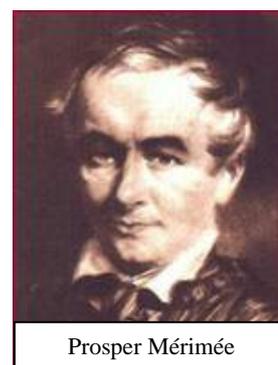
*É preciso fazer da morte uma festa e, ao mesmo tempo, ser um pouco malvado com a vida:
uma mulher que quer nos abandonar, a nós!*³⁵¹

Nietzsche escreve, no Prólogo de *O Caso Wagner*, “que não é pura malícia, se neste escrito faço o elogio de Bizet a custa de Wagner”.³⁵² Na história da música, o autor de *Parsifal* é considerado pelos críticos e musicólogos como revolucionário da arte musical e o sucessor de Beethoven. Cabe aqui a pergunta: seria possível compará-lo a Bizet, cujo maior sucesso deve-se apenas à sua última obra? Por que Nietzsche utilizou esse compositor francês como parâmetro para criticar o idealismo de Wagner e a sua falta de responsabilidade em representar a possibilidade de renascimento da arte trágica?

As considerações de Nietzsche apontam para o fato de que Bizet desponta no cenário musical europeu como um dos herdeiros da tradição da *Grand Opera Française*,³⁵³ filiado a uma escola musical de características estéticas radicalmente divergentes em relação ao estilo da música alemã. Dessa forma, o autor de *Carmem* é o mais adequado contraste à obra de arte total proposta por Wagner. Além desta neutralidade do compositor francês, neste capítulo iremos analisar a presença de elementos trágicos em *Carmen*.

3.1 *Carmen*: de Mérimée a Bizet

A história da ópera *Carmen* começa quarenta e cinco anos antes da sua estreia no teatro com Prosper Mérimée (1803-1870), um escritor pós-romântico e excelente lingüista. Ele era amigo e confidente de Henri-Marie Beyle, mais conhecido como Stendhal, com quem se correspondeu intensamente e, quando este faleceu em 1842, Mérimée foi nomeado seu executor literário e escreveu sua biografia autorizada.³⁵⁴



Prosper Mérimée

³⁵⁰ SDA, Fragmento póstumo 8[1] do verão de 1887, p. 236

³⁵¹ Ibid., “Fragmento póstumo 4[5], novembro de 1882 – fevereiro de 1883”, p. 129.

³⁵² CW, “Prólogo”, p. 9.

³⁵³ Estilo de ópera caracteristicamente francês, geralmente de longa duração (5 atos) no qual se recorre a portentosas orquestrações, grandes cenas corais e *ballets*. Os grandes antecessores de Bizet neste gênero seriam Meyerbeer, Halévy, Adam e Gounod. Cf. BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*, p. 9.

³⁵⁴ BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*, p. 35.

Prosper Mérimée visitou a Espanha diversas vezes no início do século XIX, o suficiente para conhecer sobre a cultura e o idioma bascos. Numa dessas viagens, teve a oportunidade de conhecer a família Montijo, à qual pertencia Eugênia de Montijo, que se tornou imperatriz da França quando foi desposada por Napoleão III. Foi durante uma conversa eventual que a imperatriz contou uma história sobre o amor de um soldado e uma cigana que resultou em um crime ordinário. Alguns anos mais tarde, Mérimée escreveu a novela não somente inspirado nesse relato passageiro, mas também nas suas experiências na Espanha, onde ele, de fato, teria conhecido uma tal Carmencita, temida pelos homens por seus poderes de feiticeira.³⁵⁵ Concluído o seu romance, enviou uma carta à Mme. Montijo, em 16 de maio de 1845:

Acabo de passar oito dias escrevendo uma história que vós me contastes há quinze anos e que eu lamento ter deixado a perder. Tratava-se de um oficial militar que havia matado sua amante, (...). Depois de Arsène Guillot,³⁵⁶ eu nada encontrei de mais moral para oferecer às nossas belas damas. Como eu estudo os boêmios desde algum tempo com muito cuidado, eu fiz minha heroína boêmia.³⁵⁷

No romance original, Carmen é cigana, ladra, contrabandista e, para ajudar o seu bando a circular com as mercadorias roubadas, ela prostitui-se com guardas, dentre eles, D. José, que assim a descreve:

Eis minha ciganinha! Eu ergui meus olhos e a vi. Era uma sexta-feira e eu não a esquecerei jamais... Trazia uma flor de acácia no canto da boca e avançava balançando os quadris como uma potranca do haras de Córdoba. Em meu país, uma mulher nesses trajes faria com que todo mundo se benzesse.³⁵⁸

Ela é casada com um dos contrabandistas, Garcia, que está preso e é descrito como “caolho, negro de pele e de alma”,³⁵⁹ o que causa furor em D. José quando descobre. A história se passa na Espanha de 1830 e é narrada por um historiador que viaja aos arredores de Montilla para fazer pesquisas históricas. Este narrador, que em nenhum momento menciona seu próprio nome, contrata um guia local para conduzi-lo pelo interior da região e é nesta viagem que ele conhece D. José de Navarro, um famoso bandido de Andaluzia. Mais tarde, em Córdoba, o narrador conhece, por acaso, a cigana Carmen, que se oferece para ler a sua sorte. Durante a leitura das cartas, D. José chega e ambos conversam pela segunda vez. Aqui

³⁵⁵ Ibid., p. 36.

³⁵⁶ Arsène Guillot é uma prostituta francesa fictícia, personagem de outro romance do autor.

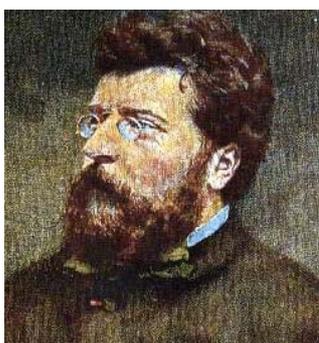
³⁵⁷ SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Carmen de Bizet*, p. 5.

³⁵⁸ MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*, p. 41.

³⁵⁹ Ibid., p. 71.

o narrador descobre que Carmen e D. José moram juntos. Ao voltar para o hotel após a consulta com a cigana, o historiador percebe que está sem o seu relógio de ouro e logo entende que foi roubado.

Ele ignora o fato e segue viagem por outras cidadelas espanholas. Dias depois, ele retorna a Córdoba e descobre o paradeiro do seu relógio, que fora achado com um bandido. Quando vai recuperar seu utensílio pessoal, o historiador, então, reencontra D. José na prisão e sente pena ao saber que este será enforcado dois dias mais tarde, acusado de ter cometido diversos crimes. D. José conta-lhe toda a sua história de vida, desde sua saída do interior, a entrada para o Regimento de Dragões de Almanza, o encontro com Carmen, sua paixão por ela, o abandono de sua farda e, principalmente, o motivo de sua prisão e condenação à morte. D. José era um homem correto até conhecer Carmen e entrar para a vida do contrabando para seguir a sua amada e, quando foi trocado por outro amor, não suportou o ciúme e a matou.



Georges Bizet

Não se sabe o motivo de Georges Bizet ter escolhido o romance de Mérimée como tema a ser adaptado para uma ópera. Em 1872, os co-diretores do Opéra-Comique, Camille du Locle e Adolphe de Leuven, ofereceram ao compositor três sugestões de montagens, mas ele insistiu na adaptação de Mérimée, que levou três anos para ser concluída.³⁶⁰ Especula-se que haja a influência da obra naturalista de Émile Zola, além do fato de que o compositor planejava uma ópera com um clima estrangeiro, apesar de nunca ter viajado para a Espanha.³⁶¹ Independente do que o tenha inspirado, tanto Bizet quanto os libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac, criaram uma ópera que revolucionou o universo operístico não só por seu ousado enredo, mas também por sua montagem e contextura musical inovadoras.

O maior desafio foi o enredo. A personagem Carmen do romance original era chocante demais para a época e quando os libretistas procuraram os diretores do Opéra-Comique para negociarem as apresentações, a reação foi negativa:

Carmen? A *Carmen* de Mérimée? Ela não é assassinada por seu amante? E esse ambiente de ladrões, de boêmios, cigarreiras, no Opéra-Comique, o teatro das famílias? O teatro dos encontros para casamentos? Nós temos, todas as noites, cinco ou seis camarotes para esse fim. Vocês querem afugentar o nosso público? É impossível!³⁶²

³⁶⁰ McCLARY, Susan. *Georges Bizet: Carmen*, p. 15.

³⁶¹ BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*, p. 15.

³⁶² SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Carmen de Bizet*, p. 7.

Antes mesmo da estreia, durante os ensaios, a ópera passou por inúmeras metamorfoses. Os libretistas se viram forçados a recriá-la, dando-lhe uma atmosfera menos “imoral”, para que pudesse ter uma boa aceitação pelo público frequentador dos teatros parisienses: famílias burguesas e nobres. Ao sair do livro, a cigana foi para o palco como operária de uma fábrica de cigarros e, apesar dos aspectos de contrabandista e prostituta de Carmen terem sido mantidos na ópera, foram amenizados. Além disso, dois novos personagens foram introduzidos, numa tentativa de suavizar a “imoralidade” da novela de Mérimée. Um deles é Micaela, a bondosa, dedicada e fiel noiva de D. José, que também é porta voz de uma mensagem da mãe dele, que não aparece na trama. Ela é uma virgem camponesa, apaixonada pelo soldado e aliada de sua mãe, a esposa perfeita para ele. É possível que este perfil tenha sido inspirado no próprio público feminino dos teatros parisienses da época, moças que frequentavam as casas de espetáculo almejando casamentos convenientes às suas famílias. Foi introduzido também Escamillo, um toureador carismático e de grande sucesso que conquista o coração de Carmen e a leva para longe de D. José. Os libretistas entenderam que manter Garcia, o real marido de Carmen no romance original seria mal-visto, pois ele era negro e ladrão, tendo sido preso diversas vezes. Escamillo tem uma personalidade carismática bastante parecida com a de Carmen e, na ópera, eles casam-se, para desespero do soldado.³⁶³

Além do tema, também a montagem e a encenação eram incomuns, oferecendo algumas dificuldades para a sua composição. No primeiro ato, há uma cena em que homens e mulheres do coro percorrem o palco fumando e eles mesmos reagiram, alguns, até, recusaram-se a representar tal cena, alegando que tal experiência seria nociva. As coristas, em particular, revoltaram-se diante do fato de que deveriam subir no palco fumando para trocar olhares libidinosos com homens, além das insinuações de sexo e prostituição.

A primeira convidada para representar a personagem principal da ópera, Marie Roze, ao tomar conhecimento de que a morte da protagonista não simbolizava uma punição por sua vida livre, mas, ao contrário, reforçava sua insubmissão a qualquer situação que fosse contra sua vontade, escreveu para Bizet:

³⁶³ Não fica claro o casamento dos dois, não há menção de nenhuma cerimônia que secele a união dos dois. Eles trocam juras de amor e demonstram uma união estável, forte e sadia, o que sugere um casamento como união de um homem com uma mulher, não necessariamente com a presença de ritos religiosos ou sanções legais. Op. Cit., p. 9.

O final trágico de *Carmen* me havia feito supor uma ação dramática modificando o lado muito escabroso dessa personagem. As explicações que me destes desde o início da nossa entrevista demonstravam que o caráter da cigana havia sido escrupulosamente respeitado. Compreendi imediatamente que este papel não me convinha, ou melhor, que eu não conviria a ele.³⁶⁴



Célestine Galli-Marié,
a primeira Carmen

O papel de protagonista, na estreia, foi dado à Célestine Galli-Marié e, quando começaram os ensaios, um dos administradores do *Opéra-Comique*, Camille du Locle, teria pedido a Bizet que a personagem central tivesse um final feliz, pois estava preocupado com a reação do público. Ele também teria interferido nos ensaios, solicitando que a soprano fosse mais discreta e mais contida sexualmente, porém, ela ignorou tais apelos e acabou dando ao papel central uma interpretação demasiado realista,³⁶⁵ mais próxima da imagem da heroína do conto de Prosper Mérimée: uma cigana sedutora, destituída de qualidades morais, cuja filosofia de vida é a liberdade ilimitada, sob a única lei dos seus instintos.

Sua identificação com o papel foi tão intensa que uma lenda gira em torno dela e da morte de Bizet. Na noite da trigésima segunda apresentação, quando Galli-Marié terminava a ária das cartas, no final do terceiro ato, com a fatídica frase "a morte, sempre a morte!", ela teria gritado algo a mais, algo que não constava na partitura. Imediatamente interromperam a récita e cercaram a cantora que, ainda incorporada da personagem, repetia sem parar: "Bizet morreu, Bizet morreu", expressando sua previsão da morte do compositor, que acontecia em outra parte de Paris, naquela mesma noite, em circunstâncias desconhecidas.³⁶⁶

Assim como a personagem Carmen, as características de D. José também foram alteradas pelos libretistas. No romance original, seu caráter fora corrompido pela arrebatadora paixão por Carmen, mas o que é enfatizado no livro, é seu lado corrompido e decadente. No palco, porém, ele apresenta-se como um homem pacato, submisso, dedicado ao quartel, um bom filho e um homem de princípios, quase como uma vítima da crueldade feminina. É um homem do interior que foi para cidade para prestar serviços à guarda seguindo os conselhos maternos. Nos primeiros momentos da Ópera, ele mostra-se feliz com sua vida humilde, não almeja grandes ambições e seu serviço na guarda agrada aos seus superiores, pois ele sabe como ninguém obedecer às ordens do quartel. Após abandonar a farda, seu sofrimento por tê-

³⁶⁴ Ibid., p.7.

³⁶⁵ BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*, p. 15.

³⁶⁶ DIBBERN, Mary. *Carmen: a performance guide*, p. 13

lo feito é intensificado, em alguns momentos sugerindo, até mesmo, algum toque de arrependimento. Tal adaptação seria mais um recurso para agradar ao público burguês e à aristocracia, já que ele seria um legítimo reproduzidor das leis e costumes da época vitoriana.³⁶⁷

Os manuais operísticos consideram *Carmen* como a ópera mais encenada e famosa de todos os tempos, alcançando mais de mil apresentações apenas dez anos após sua estreia. Ela atraiu espectadores ilustres, tais como Tchaikovsky, Wagner, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e Brahms, sendo que este último assistiu a vinte apresentações somente em Viena.³⁶⁸ Seis meses após a estreia, a ópera percorreu os palcos mais famosos da Europa, passando pelas diversas províncias da França, Bélgica, Itália, Alemanha e Inglaterra.³⁶⁹ Seu sucesso deve-se, em grande parte, ao enredo, à montagem e à melodia inovadores, façanha conseguida pelo compositor Georges Bizet junto aos libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac.

A primeira encenação de *Carmen*, em março de 1875 no *Opéra-Comique* de Paris, não foi bem-sucedida, mas, apesar disso, Camille du Locle preferiu seguir seu instinto e continuou com as encenações, conseguindo o resultado de trinta e sete apresentações somente nesta primeira temporada. Ao longo delas, Bizet teve a oportunidade de fazer algumas transformações para amenizar os aspectos imorais e selvagens da história.³⁷⁰ O autor, contudo, não viveu para contemplar seu próprio sucesso e faleceu prematuramente na noite da trigésima segunda apresentação, em 3 de junho de 1875. Léon Escudier, editor francês, escreveu em seu obituário:

Ainda que tenhamos frequentemente criticado as obras de Bizet e deplorado as inclinações musicais dele, achamos que ninguém percebe mais profundamente o que a arte francesa perdeu (...) Bizet teria se tornado um dos nossos bons músicos dramáticos. Sem ir tão longe a ponto de afirmar que a natureza o dotou com gênio verdadeiro, pode-se dizer que ele havia dominado a arte de escrever música e que ele tinha um temperamento verdadeiramente dramático.³⁷¹

O teatro estava lotado na noite de estreia de *Carmen*, porém a reação do público foi calorosa somente em alguns trechos mais convencionais: o dueto de D. José e Micaela, no primeiro ato; a canção de Escamillo, no segundo, e a ária de Micaela, no terceiro. Era um trabalho demasiadamente original para a época, com personagens que desafiavam a moralidade e os costumes sociais da França do século XIX.³⁷² A contextura musical

³⁶⁷ Ibid., p. 14.

³⁶⁸ SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Carmen de Bizet*, p. 4.

³⁶⁹ Ibid., p. 6.

³⁷⁰ BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*, p. 47.

³⁷¹ DIBBERN, Mary, *Georges Bizet*, p. 9.

³⁷² SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Carmen de Bizet*, p.5

mostrava-se muito densa, carregada de harmonias ousadas, tendo sido retomado o estilo musical francês denominado *Opéra-Comique*, com diálogos falados ou recitativos.

Oito anos após a primeira apresentação, em 1883, mesmo com todas as atenuações feitas no libreto e nas encenações dos personagens, o público francês continuava reagindo com espanto, mas não deixava de lotar os teatros, fazendo de *Carmen* um grande sucesso de bilheteria onde fosse representada. A polêmica pode ser sintetizada neste diálogo entre Léon Carvalho, diretor do *Opéra-Comique* e o jovem jornalista Maurice Lefèvre:

- Reprisar Carmen, meu jovem? Nem pense nisso!... Meu teatro é uma casa honesta, um local familiar, onde vão casais de noivos, mães respeitáveis...
- E daí?...
- Você não sabe, então, o que acontece no segundo ato?!
- Sei, sim. Na pousada de Lillas Pastia, Carmen bebe manzanilla com ciganos e contrabandistas, enquanto aguarda a vinda de José...
- Não se faça de bobo! Essa "pousada", como você diz, é...Sim, é...uma "daquelas casas"...Entenda: uma "daquelas casas", e eu iria exibi-la no meu palco, para jovens puras à espera de um honesto casamento?!...Não, mil vezes não! Enquanto eu dirigir o *Opéra-Comique*, uma cena dessas nunca será exibida aqui!³⁷³

A característica lendária do papel-título fez com que *Carmen* se tornasse a ópera mais interpretada de todos os tempos e a mais popular também. “Os maiores cantores de cada época interpretaram seus papéis”,³⁷⁴ tendo ela atraído os melhores sopranos, mezzo-sopranos, tenores, barítonos e baixos com grandes vozes e habilidades de representar convincentemente todos os personagens que a compõem.

Nestes mais de cem anos desde a sua apresentação inaugural, essa história de já foi interpretada com diferentes nuances. Além de ter batido recordes de montagens e encenações nos palcos operísticos, *Carmen* passou por outros tipos de adaptações. Ela chegou ao cinema na época em que ele ainda era mudo, em 1915, com Charles Chaplin: *Burlesque on Carmen*³⁷⁵ (no Brasil, “Carmen às avessas”). Na sua versão cômica, Carlitos é o infeliz D. José, o comandante de um navio que é seduzido pela cigana e contrabandista Carmen, a fim de que ele transporte um contrabando:

³⁷³ BIZET, Georges. *Carmem*, “Coleção As Grandes Operas”, vol. 21, São Paulo: Abril Cultural, 1972.

³⁷⁴ BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*, p. 48.

³⁷⁵ CHAPLIN, Charles. *Burlesque on Carmen*. USA: Essanay Studios, 1915, com Charles Chaplin (D. José) e Edna Purviance (Carmen). Informações constantes no “Internet Movie Database”: <http://www.imdb.com> (em 22/10/2008).



Em 1927 surgiu outra versão cinematográfica, *The Loves of Carmen*,³⁷⁶ esta mais próxima da versão de Bizet, tendo sido refilmada em 1948,³⁷⁷ quando foi estrelada por Rita Hayworth, que originalmente se chamava Margarita Carmen Cansino, papel este que lhe coube tão bem a começar pelo nome em comum:



Os palcos da Broadway também foram contemplados com uma versão moderna de *Carmen*, em 1943, desta vez, tratando a problemática do racismo norte-americano. O musical *Carmen Jones* foi adaptado para o cinema em 1954 e ganhou o Globo de Ouro de melhor filme musical.³⁷⁸

Em 1983, *Carmen* reaparece no cinema sob a direção do cineasta espanhol Carlos Saura, que a transportou para as telas traduzida em danças flamencas. Contando com as

³⁷⁶ WALSH, Raoul. *The Loves of Carmen*. USA: Fox Studio, 1927, com Dolores del Rio (Carmen) e Don Alvarado (D. Jose). Op. Cit.

³⁷⁷ VIDOR, Charles. *The Loves of Carmen*. USA: Columbia Pictures, 1948, com Rita Hayworth (Carmen) e Glenn Ford (D. José). Op. Cit.

³⁷⁸ PREMINGER, Otto. *Carmen Jones*. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1954, com Harry Belafonte (Joe) e Dorothy Dandridge (Carmen Jones). Op. Cit.

participações emblemáticas dos bailarinos Antônio Gades e Laura Del Sol, que interpretaram os papéis principais, Saura mesclou ficção e realidade dentro de um contexto cinematográfico. Ele explorou, o quanto pôde, a sensualidade da dança flamenca, para obter um melhor retrato de *Carmen*.³⁷⁹



Ainda nos anos 80, surgiu a versão de Jean Luc Godard. O cineasta substituiu a música de Bizet pela de Beethoven e transforma Carmem em uma jovem inconsequente. A personagem-título aparece como uma guerrilheira urbana, assaltante de bancos, muito longe de suas tradições ciganas. Esta obra é tão deslocada de seu contexto original que pode ser associada à ópera de Bizet apenas pelo título *Prénom Carmen*.³⁸⁰

O cineasta que mais se ateu ao libreto original foi o italiano Francesco Rosi. Sua *Carmen* se limitou, em termos de concepção e liberdade de criação, ao tirar a montagem dos palcos e transportá-la para as ruas de Sevilha, onde se desenrola a trama e, de um modo geral, para os campos de Andaluzia.³⁸¹

No Brasil, a obra serviu de inspiração para a filmagem de uma telenovela da extinta Rede Manchete, na década de 80,³⁸² escrita por Glória Perez e dirigida por Luis Fernando

³⁷⁹ SAURA, Carlos. *Carmen*. Espanha: Televisión Española, 1983, com Antônio Gades (D. José) e Laura Del Sol (Carmen). Op. Cit.

³⁸⁰ GODARD, Jean-Luc. *Prénom Carmen*. França: Parafrance Films, 1984, com Maruschka Detmers (Carmen X) e Jacques Bonnaffé (Joseph Bonnaffé). Op. Cit.

³⁸¹ ROSI, Francesco. *Carmen*. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1984, com Julia Migenes (Carmen) e Plácido Domingo (Don José). Op. Cit.

³⁸² Com Lucélia Santos e Paulo Gorgulho. Foi exibida de 5 de outubro de 1987 a 14 de maio de 1988. Informações constantes no “Portal da Rede Manchete”, em 22/10/2008: <http://www.redemanchete.net>.

Carvalho. Também inspirou uma versão de peça musical carioca na forma de “sambópera”, estrelada pela atriz Claudia Ohana, na década de 90.³⁸³

3.2 *Carmen*: resumo do libreto original

Baseada na novela homônima de Prosper Mérimée (1803 – 1870), a ópera *Carmen* é um drama lírico em quatro atos. A música foi composta por Georges Bizet (1838 – 1875) e o libreto, por Ludovic Halévy e Henri Meilhac, tendo recebido algumas contribuições escritas do próprio Bizet. Estreou no Opéra-Comique, de Paris, em 03 de Março de 1875. O resumo que se segue foi feito livremente, baseado no libreto original.³⁸⁴

Em Sevilha, luminosa e colorida cidade andaluza, parece ser sempre dia de festa. As ruas e praças fervilham de gente de todos os tipos, criando um ambiente de mercado oriental. É numa dessas praças que, por volta de 1820, o cabo D. José e a cigana Carmen travam conhecimento. De um lado está o Quartel dos Dragões do Regimento de Almanza e do outro, uma fábrica de cigarros que emprega numerosas operárias.

À porta do quartel está o cabo Morales e é dele que se aproxima uma linda camponesa, Micaela, que pergunta pelo cabo D. José. “*Ele pertence a outro pelotão*”, é a resposta, “*deverá chegar em breve para a rendição da guarda*”. Micaela pede para avisá-lo que voltará mais tarde, recusando timidamente o convite para esperar no quartel. Logo depois, ao som de fanfarras, realiza-se a rendição da guarda, e D. José é avisado da visita de Micaela.

Os novos guardas são comandados pelo tenente Zuninga que, por ser novo no regimento, pede a D. José informações sobre as trabalhadoras da fábrica de cigarros. O cabo, mais interessado em Micaela, pouco sabe sobre elas. Ele relata que essas mulheres o deixam “constrangido, pouco à vontade”. Mas o tenente é logo satisfeito em sua curiosidade, pois a praça é invadida pelas operárias de volta da interrupção do meio-dia. Com seu ar malicioso, as moças atraem para si a atenção de todos os homens, que abrem espaço para fazê-las passar.

³⁸³ Esteve em cartaz no palco do Centro Cultural Banco do Brasil em 1999. Informações constantes em “Isto É Online”, Nº 1548, de 2 de junho de 1999 (<http://www.terra.com.br/istoe/cultura/154807.htm>, em 22/10/2008).

³⁸⁴ Cf. MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*. Paris: Calmann-Lévy, s/d. Também foi consultada a primeira tradução do libreto para o português: “Carmen”, Tradução e edição: A. A. da Cruz Coutinho, Rio de Janeiro, 1883. Uma outra versão consultada foi uma tradução para o inglês: “Carmen - Libretto after the novella by Prosper Mérimée”, Preface by Maurice Tassart. United States of America: Printers and translations by E.M.I Records Ltd., 1964.

Entre elas desataca-se Carmen, cigana bela e provocadora, com um rodado vestido vermelho e com uma flor de acácia no canto da boca. Ela provoca os homens, mas apenas D. José não se mostra empolgado com os seus encantos. Ao notá-lo, Carmen dirige-se a ele e, com ar de desafio, joga-lhe a flor no rosto. Depois, junta-se às colegas e volta para a fábrica.

A praça esvazia-se e D. José vê chegar Micaela. Rapidamente esconde a flor sob seu uniforme e recebe a moça. A jovem é portadora de uma soma de dinheiro e de uma carta, enviadas pela mãe de D. José juntamente com um beijo, dado ternamente por Micaela. O militar lembra, então, sua aldeia e sua gente com profunda saudade, ao mesmo tempo em que percebe o efeito salvador da carta: por um pouco afastou de sua mente a imagem de Carmen, cujo gesto o perturbou profundamente. Micaela deixa-o, pretextando outro compromisso. D. José lê a carta de sua mãe, onde ela pede-lhe que volte para casa, sugerindo também o casamento com Micaela.

No íntimo, D. José promete obedecer à mãe. Está imerso nesses pensamentos, quando se ouve uma gritaria procedente da fábrica. Zuninga ordena a D. José que, com dois soldados, vá investigar o ocorrido. O cabo volta logo depois com Carmen, acusada de ter agredido uma colega. Enquanto o oficial se ausenta para escrever a ordem de prisão contra a cigana, esta procura seduzir D. José. Ela lhe sugere delícias de uma noite na Taberna de Lillas Pastia, onde promete encontrá-lo. Quando percebe ter dominado totalmente o cabo, pede-lhe para facilitar sua fuga. É o que acontece: de posse da ordem de prisão, D. José afasta-se do quartel com Carmen e a escolta de dois soldados. De repente, a moça o empurra e ele simula um escorregão, permitindo-lhe a fuga. Os soldados percebem que ele facilitou-lhe a fuga e D. José é preso.

Cerca de um mês depois, Carmen e outras duas ciganas – Frasquita e Mercedes – estão na taberna de Lillas Pastia, acompanhando alguns oficiais, entre os quais Zuninga. Na hora de fechar, o tenente tenta convencer as ciganas a saírem com ele. As moças recusam-se e a cena é interrompida pela chegada de Escamillo, o glorioso toreador que empolga a cidade. Todos se unem num brinde ao herói do momento. Agora é a vez de Escamillo, que tenta conquistar Carmen e, perante uma recusa, afirma que esperará por uma oportunidade.

Com a saída dos soldados e do toreador, chegam à taberna Dancairo e Remendado, chefes de um bando de contrabandistas. Eles planejam um novo golpe no qual as mulheres terão papel importante, distraindo os guardas da fronteira. Mas Carmen a todos surpreende, recusando-se a participar. Ela soube da soltura de D. José – rebaixado e preso por tê-la

deixado fugir – e tem certeza de que ele virá à taberna, dizendo a todos que ela espera por alguém.

De fato, D. José aparece na taberna e a cigana o recebe com alegria, dançando e cantando para ele. Por sua vez, D. José confessa seu amor e mostra-lhe a flor que ela jogara no rosto no dia em que se conheceram. Mas ouve-se o toque de recolher e D. José resiste ao apelo de Carmen para ignorá-lo e volta ao quartel. Ao sair, depara-se com Zuninga, que voltou à taberna disposto a conquistar Carmen pela força. Furioso D. José agride o oficial, mas é impedido de matá-lo pela intervenção dos dois contrabandistas: Zuninga é aprisionado por eles e forçado a seguir o bando para evitar que os persiga. D. José, diante da situação, é forçado a unir-se a eles, para alegria de Carmen, que lhe elogia as belezas da nova vida de liberdade e independência.

O tempo passa e a volúvel Carmen já deseja trocar D. José por um novo amor. É noite nas montanhas, onde se escondem os contrabandistas. Frasquita e Mercedes, zombeteiramente, procuram o futuro nas cartas. Carmen, supersticiosa, também tenta e denuncia a sua morte pelas mãos do seu amante. Decide, portanto, não apavorar-se e sim enfrentar a morte de cabeça erguida.

D. José está de guarda na montanha, magoado e sentindo-se rejeitado pela sua amada. Percebe a aproximação de Micaela, ainda disposta a conquistar o seu amor, mas vislumbra uma outra sombra e atira contra ela. É Escamillo, o toreador, que se identifica e diz ter vindo à procura de Carmen, porque ouviu “pelos redondezas” que ela havia deixado o amante. D. José, furioso, desafia Escamillo para um duelo de faca: o encontro é interrompido pelos demais contrabandistas e por Carmen, que ameaça matar D. José se este não se afastar do toreador. Enquanto isso, Dancairo descobre Micaela e a conduz ao reduto. A moça implora a D. José que volte para ela e para a velha mãe dele, que está morrendo, recebendo o apoio dos contrabandistas, pois eles concordam que o ex-soldado deve mudar de vida. D. José, aturdido pela iminência da morte de sua mãe, resolve partir. Ele, porém, avisa Carmen, com tom de ameaça, que voltará a vê-la.

Alguns meses se passam e a cena volta à Sevilha. Na Plaza de Toros, Escamillo prepara-se para uma nova tourada. Carmen, embora avisada da presença de D. José, não se furta ao encontro com o ex-amante e procura convencê-lo da inutilidade de sua insistência, pois já não o ama mais. É o clímax: D. José, desesperado, afunda o punhal no peito de Carmen, que cai morta, enquanto se ouvem cantos ao longe, exaltando Escamillo. Perante a multidão que sai da arena, D. José joga-se sobre o corpo da bela cigana, soluçando.

3.3 *É preciso mediterrizar a música* ³⁸⁵

Foi no Teatro Paganini de Gênova, em 27 de novembro de 1881, que Nietzsche assistiu pela primeira vez à ópera *Carmen*.³⁸⁶ Entusiasmado com a apresentação, no dia seguinte ele escreveu uma carta ao seu amigo, o músico Peter Gast:

Hurra! Amigo! Tive novamente a revelação de uma bela obra, uma ópera de Georges Bizet (de quem se trata?): *Carmen*. Aquilo se escutava como uma novela de Merimée, espiritual, forte, emocionante em alguns momentos. Um talento autenticamente francês de ópera-cômica, de nenhuma maneira desorientada por Wagner; por outro lado, um verdadeiro aluno de Hector Berlioz³⁸⁷. Eu tinha fé na possibilidade de uma coisa desse gênero. Parece que os franceses estão em um melhor caminho no domínio da música dramática.³⁸⁸

O amigo lhe respondeu a carta logo em seguida, informando a morte de Bizet e, com um tom bastante cético, acrescentou que ele ainda não havia assistido à ópera.³⁸⁹ Nietzsche retornou ao teatro e escreveu novamente ao músico, em 5 de dezembro de 1881:

Saber que Bizet morreu partiu-me o coração. Eu ouvi *Carmen* pela segunda vez e tive de novo a impressão de uma novela de primeira linha como, por exemplo, de Merimée. Uma alma tão apaixonada e tão sedutora! Para mim esta obra vale uma viagem à Espanha, uma obra extremamente meridional! Não ria, velho amigo, meu 'gosto' não se engana tão facilmente.³⁹⁰

Nietzsche persistiu na ideia de convencer Peter Gast a assistir *Carmen* e, em 8 de dezembro, enviou-lhe outra carta:

Tardiamente minha memória (algumas vezes abalada) ressalta que existe realmente uma novela de Merimée intitulada *Carmen* e que o esquema, a ideia assim como o desenlace trágico desse artista estão presentes na ópera (o livro é extraordinário). Estou propenso a acreditar que *Carmen* é o que de melhor existe em termos de ópera e durante todo tempo em que vivermos, ela constará em todos os repertórios da Europa.³⁹¹

A “memória algumas vezes abalada” de Nietzsche quase o impediu de lembrar que ele já havia lido algumas obras de Prosper Mérimée, mas, ao escrever a carta supracitada,

³⁸⁵ Nietzsche escreve esta frase em francês: “Il faut méditerraniser la musique”. Cf. CW, § 3.

³⁸⁶ De acordo com Paulo César de Souza, CW, p. 83, nota 2.

³⁸⁷ Louis Hector Berlioz (1803-1869) foi um compositor do Romantismo francês, ficou famoso pela *Sinfonia Fantástica* (1830) e pela *Missa de Requiem* (1837).

³⁸⁸ HALÉVY, Daniel. *Nietzsche: uma biografia*. p.56.

³⁸⁹ D'IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 54.

³⁹⁰ Ibid., ibidem.

³⁹¹ Ibid., ibidem.

lembra-se dessas leituras. Nas obras publicadas do filósofo, a primeira referência ao autor do romance *Carmen* aparece no aforismo 50 de *Humano, demasiado humano*, obra que marca sua ruptura com Richard Wagner:

A maioria é desonesta demais, e alguns são bons demais, para saber algo sobre esse *pudendum* [parte vergonhosa]; portanto, eles sempre negarão que Prosper Mérimée esteja certo ao dizer: “Saibam também que não há nada mais comum do que fazer o mal pelo prazer de fazê-lo”.³⁹²

Há outras duas menções a Mérimée antes da “descoberta” da ópera *Carmen*. Uma, consta em uma nota bem sucinta de seu caderno pessoal de anotações, de julho de 1879: “Mérimée ganz”.³⁹³ Não podemos considerar esta nota uma frase completa, pois não há verbo nela. “Ganz” pode ser traduzido como “completo” ou “inteiro”, mas também pode ser usado para intensificar algum adjetivo. Por colocar este termo ao lado do nome de Mérimée, é possível que o filósofo manifeste sua admiração pela obra do autor.

Uma outra citação encontra-se no aforismo 92 de *A Gaia ciência*, onde o Mérimée é denominado como “mestre da prosa”. Após o final de 1881, época em que assistiu *Carmen*, há diversos fragmentos póstumos, anotações em seu caderno e também alguns aforismos em obras publicadas onde o nome e a obra de Mérimée são mencionados, mesmo que de forma breve.

Peter Gast não cedeu ante a campanha do amigo filósofo em prol da ópera *Carmen*, não foi ao teatro e nem ao menos respondeu a esta carta. Decidido a convencer o amigo compositor, Nietzsche comprou uma partitura da ópera para piano e escreveu diversas observações nas margens, desde adjetivos, como “hipérbole”, “encantador”, “eminente”, “lépido”, “admirável”, “a audição admirável”, “muito bom”, “tremendamente fantástico”,³⁹⁴ até frases e comentários mais longos. Feito isso, enviou ao compositor junto com uma outra carta:

Aí está *Carmen*, querido amigo! (...) Eu me permiti inserir algumas observações na margem, confiando na sua humanidade e na sua musicalidade. Em suma, estou lhe dando, talvez, uma ótima ocasião de rir às minhas custas.³⁹⁵

³⁹² HH, I, “O Desejo de suscitar compaixão”, §50. O tradutor Paulo César de Souza escreve uma nota a esta citação, identificando a obra citada por Nietzsche como sendo “Cartas a uma desconhecida” (Cf. nota 35, p. 319).

³⁹³ Fragmento póstumo 41 [73] de julho de 1879. In: *Werke*. Herausgegeben von Karl Schlechta. CD-Rom Digitale Bibliothek.

³⁹⁴ Há, aproximadamente, setenta anotações a lápis um tanto fracas ao redor das margens de uma partitura de *Carmen* que é enviada em janeiro de 1882 a seu amigo Gast e que está conservada até os dias de hoje nos “Arquivos Nietzsche”. Cf. D’IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 56.

³⁹⁵ Op. cit., p. 54.

Foi assim que Peter Gast conheceu *Carmen*. De posse da partitura, ele a leu e tocou, escrevendo logo em seguida ao seu amigo filósofo:

Meu espanto é grande (...). O prazer maior tive na leitura de suas interessantes observações sobre a música, a partir das quais novamente me dei conta de que você é bem mais musical do que eu, o próprio músico!³⁹⁶

Toda esta euforia em torno da música de Bizet parece ter sido externada somente em cartas, pois em obras publicadas, Nietzsche dedica apenas os dois primeiros parágrafos de *O Caso Wagner* a esta ópera francesa. Isso sugere que, publicamente, ao filósofo só interessaria opor-se ironicamente a Wagner, como ele próprio escreveu em 1888 numa carta a Carl Fuchs comentando sobre o seu panfleto *Nietzsche contra Wagner*:

O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como *antítese* irônica a Wagner isto funciona bem (...); Além disso, Wagner tinha muita inveja de Bizet: *Carmen* é o maior sucesso da ópera, e sozinha superou largamente o número de apresentações, na Europa, de todas as óperas de Wagner reunidas.³⁹⁷

Em outra carta do mesmo ano, esta enviada a Peter Gast, Nietzsche comenta um evento testemunhado pelo seu amigo Carl von Gersdorff: “um acesso de raiva contra Bizet, quando Minnie Hauck estava em Nápoles e cantou *Carmen*. A partir deste fato (...), minha malícia num dos pontos principais será percebida bem mais agudamente”.³⁹⁸

Além da inimizade com Wagner, haveria outros motivos para Nietzsche encantar-se com *Carmen*?

Remontando a história da arte, após o Romantismo, a Europa foi palco de dois outros movimentos artísticos: o Realismo, na literatura e o Verismo, na ópera. Mérimée pode ser enquadrado como um autor realista, onde “as paixões humanas são o tema principal; nunca houve um tema tão mundano, tão rude e tão feio”.³⁹⁹ Após um longo período romântico, onde a Europa esteve mergulhada na metafísica, na fuga, no escapismo, no sentimentalismo e nas histórias de personalidades heróicas e fantásticas, o continente volta-se, agora, para uma realidade mais humana, acreditando serem as paixões as porta-vozes da verdade sobre o homem.⁴⁰⁰ O Realismo de Mérimée investiga profundamente cada área da experiência humana e em *Carmen* há uma mistura de sexo, traição, rivalidade e assassinato, temas

³⁹⁶ Ibid., ibidem.

³⁹⁷ Carta para Carl Fuchs, 27 de dezembro de 1888, In: CW, p. 105.

³⁹⁸ Carta para Peter Gast, 27 de setembro de 1888. In: CI, p. 137.

³⁹⁹ FISHER, Burton D. “Commentary and analysis” In: *Carmen: Opera Classics Library Series*, p. 14.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 15.

ordinários e universais, que transcendem as barreiras das classes sociais, das raças, das culturas e até mesmo da época.

O escritor francês dedicou-se a viajar por lugares exóticos, como a Espanha, por exemplo, para pesquisar sobre a enigmática cultura dos ciganos, que são considerados feiticeiros, magos, bruxos, ocultistas, inimigos da Igreja, além de receberem o rótulo estereotipado de grupo étnico de bandidos e possuidores de má índole.⁴⁰¹ Nos escritos deste francês, percebemos o quanto ele era “obcecado pela natureza humana em estado bruto: violência, paixões e morte. Era fascinado pelo lado primitivo e bárbaro humano, que expressava-se espontaneamente (...), não fossem as hipócritas convenções sociais”.⁴⁰²

Quando o romance foi adaptado para ópera, apesar de todas as modificações, o “tom humano” manteve-se, afinal, Bizet é tido como o precursor do Verismo. Sobre este estilo, comentou: “como músico, eu digo que se eu suprimir o ódio, o adultério, o fanatismo ou o mal, não seria possível escrever uma única nota musical”.⁴⁰³ Tão fascinado pelas paixões humanas quanto Mérimée, Bizet compôs uma obra que declarou a morte do Romantismo oitocentista.⁴⁰⁴

Grande opositor do movimento romântico devido às suas fortes raízes metafísicas e ao seu caráter negador da vida, Nietzsche abraça o Verismo de Bizet como mais um ingrediente para o seu projeto de transvaloração de todos os valores. Contra o pessimismo romântico, este que prega a abstinência, o filósofo propõe o resgate do trágico, uma perspectiva que só pode ser vivida pelos fortes e afirmadores da vida, pelos que dizem sim aos afetos em vez de os disfarçarem ou deles fugirem:

Não tememos com essa vontade no coração, o que há de temível e duvidoso em toda existência: nós até o buscamos. Por trás dessa vontade se encontra a coragem, o orgulho, o anseio por um *grande* inimigo. – Esta foi a *minha* perspectiva pessimista desde o começo.⁴⁰⁵

No plano geral, a orquestração de Bizet varia do sutil, como, por exemplo, o “Noturno de Micaela” do III ato, ao arrebatador, como na célebre *Habanera*. Nesta ópera, vemos o tradicional estilo francês, com divisão de atos, cenas e, apresentando em algumas cenas, diálogos falados sem acompanhamento orquestral servindo de ligação com os trechos cantados. Não há o requinte e a sofisticação da música de Wagner e, em vez de deuses e seres

⁴⁰¹ Ibid., p. 15.

⁴⁰² Ibid., p. 15.

⁴⁰³ Citado por FISHER, Burton D. Op. Cit., p. 3.

⁴⁰⁴ Op. cit., p. 15.

⁴⁰⁵ HH, II, “Prólogo”, §7.

imortais, Bizet coloca no palco pessoas comuns do povo, porém, pode-se dizer que o foco central da trama são as paixões humanas, demasiado humanas:

Finalmente o amor, o amor retraduzido em natureza! Não o amor de uma “virgem sublime”! (...) Mas o amor como fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel – e precisamente nisso natureza. O amor, que em seus meios é a guerra, e que no fundo o ódio mortal dos sexos! Não sei de caso em que a ironia trágica que constitui a essência do amor seja expressa de maneira tão rigorosa.⁴⁰⁶

“O amor como fado” é o elemento trágico principal desta ópera, o que nos sugere a afirmação dos valores trágicos, estes que Nietzsche acreditava, antes, existirem na obra wagneriana. No entanto, ao perceber o engajamento de Wagner em promover a sua genialidade em prol do sucesso e popularidade, além de oferecer a sua música como uma espécie de porta-voz dos valores morais e religiosos, Nietzsche voltou-se para o sul, para onde não houvesse influência da música wagneriana.

A obra de Bizet valoriza a vida tal como ela é, em que não há a intervenção de elementos metafísicos que visam a apologia de valores morais, nem mesmo a exposição de atos virtuosos tendo em vista a educação moral do público. A única proposta de *Carmen* parece ser, de fato, a dança dos afetos e Nietzsche confessa sua inveja de Bizet “por haver tido a coragem para essa sensibilidade, que até então não teve idioma na música cultivada da Europa – esta sensibilidade mais morena, mais queimada...”.⁴⁰⁷

Ao definir *Carmen* como um modelo de ópera trágica,⁴⁰⁸ Nietzsche levou em consideração os efeitos fisiológicos-afetivos produzidos pela sua audição, constatou que essa experiência estética produz no ouvinte afetos saudáveis e proporciona um sentimento de “leveza no âmago”,⁴⁰⁹ vontade de viver, sentimento de afirmação da vida, servindo de fortificante para a manutenção da saúde física, merecendo, portanto, receber as honras e glórias do reconhecimento público.

Também essa obra redime; não apenas Wagner é um “redentor.” Com ela despedimo-nos do Norte úmido, de todos os vapores do ideal wagneriano. A ação já redime. De *Merimée* ainda possui a lógica na paixão, a linha mais curta, a dura necessidade. (...) Em todo aspecto o clima muda. Aqui fala uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria. Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão....”⁴¹⁰

⁴⁰⁶ CW, § 2.

⁴⁰⁷ Ibid., ibidem.

⁴⁰⁸ Ibid., ibidem.

⁴⁰⁹ Ibid., ibidem.

⁴¹⁰ Ibid., ibidem.

Tais considerações de Nietzsche acerca da arte trágica tinham como objetivo combater justamente aquilo que ele denominava a “decadência dos instintos vitais” presentes em demasia, de acordo com suas interpretações, nos dramas musicais de Wagner. Alguns deles são os sentimentos de renúncia e ascese (*Holandês Voador e Tannhäuser*), sujeição aos ditames da moral decadente (a cena final do *Crepúsculo dos Deuses*), a guerra metafísica entre “Bem” e “Mal” (*Parsifal*), a busca por um amor eterno e transcendental (*Lohengrin*). A obra trágica de Bizet, em contrapartida, valoriza o corpo, afirma vontade de viver, mostra a vida como um misto de afetos sem a separação maniqueísta entre um princípio de bondade e outro de maldade.

3.4 O amor além do bem e do mal⁴¹¹

*Vontade de amar é estar também disponível para a morte.*⁴¹²

Após a derrota da França na guerra franco-prussiana de 1870, o clima entre este país e a Alemanha ficou bastante tenso, o que se estendeu também para o meio artístico. Qualquer artista francês que compusesse algo de acordo com as tendências da música wagneriana, particularmente o *Leitmotiv*, seria considerado um blasfemador. Alguns anti-wagnerianos franceses mais radicais condenaram Bizet por acreditarem que ele teria usado o *Leitmotiv* em *Carmen* de forma grosseira, fazendo uma estereotipada imitação de Richard Wagner.⁴¹³

As partituras de *Carmen* enviadas a Peter Gast continham diversas anotações de Nietzsche. No prelúdio ao primeiro ato, por exemplo, os temas “amor”, “sensualidade”, “alegria”, “liberdade”, “fatalidade” e “morte da cigana” estavam assinalados a lápis, com observações escritas na margem mencionando que se tratavam de temas condutores (*Leitmotivs*), repetindo-se em momentos chaves da ópera para destacar estes como os traços

⁴¹¹ BM, § 153.

⁴¹² Z, II, “Do Imaculado conhecimento”, p. 142.

⁴¹³ FISHER, Burton D. “Commentary and analysis” In: *Carmen: Opera Classics Library Series*, p. 17.

mais marcantes da personalidade da cigana.⁴¹⁴ Ele escreve: “Uma epigrama sobre a paixão, o que de melhor foi escrito a esse respeito desde Stendhal sobre o amor”.⁴¹⁵

No final de 1881, a filosofia nietzscheana tem como marca a arte não como manifestação de uma dimensão metafísica, mas sim como facilitadora da vida. Decorre-se daí as constantes referências do filósofo ao que ele chama psicologia do artista, aquela capacidade de, com duas palavras ou duas notas, definir sentimentos complexos como as paixões. E o amor, neste contexto, é puro instinto, não tem as usuais conotações idealizadas presentes na arte romântica.

A musicalidade deste prelúdio condensa todos os sentimentos contraditórios que reaparecerão nos atos seguintes, podendo-se fazer uma alusão deste efeito com o coro trágico que representava a “multidão dionisiacamente excitada”⁴¹⁶ e, justamente por este efeito, tinha a função de prepará-la para o drama. “A estética não passa de fisiologia aplicada”⁴¹⁷ e “toda música deve saltar da parede e abalar o ouvinte até as entranhas... só então a música teria efeito”.⁴¹⁸ Com este olhar Nietzsche critica, por exemplo, a ópera *Lohengrin*, de Wagner, cujo prelúdio, segundo ele, “conduz os ouvintes a um estado sonambúlico”.⁴¹⁹ Em contrapartida, Bizet nos conduz, no prelúdio de *Carmen*, a diversos estados afetivos: primeiramente à alegria das festividades ciganas, à exuberância e à sensualidade da vida errante; em seguida, somos convidados para as touradas com o refrão de Escamillo (“toréador, en garde!”) e, por fim, o solitário tema do destino que prenuncia o desfecho do drama. Quando as cortinas se abrem para a primeira cena do primeiro ato, todas estas emoções já estão consteladas no espectador. A orquestração de Bizet chamou a atenção de Nietzsche:

Posso acrescentar que a orquestração de Bizet é quase a única que ainda suporta? Essa *outra* orquestração atualmente em voga, a wagneriana, brutal, artificial (...). Um suor desagradável me cobre de repente. O *meu* tempo bom vai embora.⁴²⁰

Uma das características mais marcantes do primeiro ato, senão de toda a ópera, é a entrada da cigana. Num ambiente de flerte entre casais, os homens perguntam por Carmen:

⁴¹⁴ D’IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 55.

⁴¹⁵ Ibid., ibidem.

⁴¹⁶ NT, § 8.

⁴¹⁷ NW, “No que faço objeções”, p. 53.

⁴¹⁸ Ibid., “Wagner como perigo”, § 2.

⁴¹⁹ VP, § 839 (primavera – outono de 1887).

⁴²⁰ CW, § 1

"queremos saber a qual de nós amará".⁴²¹ Ela, então, responde, com a ária que immortalizou a ópera de Bizet, a *Habanera*:

Dizer que vos amareis? Deverei? Não sei! Talvez amanhã, talvez nunca, hoje, porém, é certo que não! O amor é um pássaro rebelde que ninguém pode aprisionar, e é em vão chamá-lo se lhe convém recusar. Nada ajuda, ameaça ou súplicas. Um fala bem, o outro se cala; e é o outro que eu prefiro: ele nada diz, mas me agrada. O amor! O amor! O amor é uma criança cigana, ele jamais conheceu a lei; se tu não me amas, eu te amo se eu te amo, toma cuidado! O pássaro que tu pensavas surpreender bateu asas e voou; o amor está longe, tu ficas a esperá-lo; não o esperas mais, ele aparece! Em torno de ti, rápido, rápido, ele vem, vai, depois retorna; tu pensas prendê-lo, ele te escapa; tu pensas evitá-lo, ele te prende. O amor! O amor!⁴²²

Segundo Nietzsche, o amor é um instinto e, por este motivo, nunca haverá nenhum tipo de garantia da sua continuidade porque sua existência é independente do nosso querer. As únicas coisas possíveis de se prometer são atos, nunca afetos. Bizet parece concordar com esta ideia, pois aqui ele aborda o amor na sua faceta mais natural, rebelde, violenta, dolorosa e irracional. Esta ária é uma lição sobre o amor e deixa claro que quando se promete amar alguém eternamente, isto significa, na verdade, demonstrar com atos o que se sente. Portanto, quando um dia os sentimentos acabam, a moral dos bons costumes representada pela instituição do casamento impõe que se continue demonstrando um suposto sentimento, de forma que o outro viverá na ilusão de que é amado, quando, na verdade, não o é.⁴²³



Carmen exhibe sua carta de princípios nesta *Habanera*, através da qual se apresenta e diz a que veio. Ela não vive subjugada por nenhuma instância moral que condicione seu viver, ela ama seu próprio desejo,⁴²⁴ anseia o amor, reconhece sua indomabilidade porque fala a sua linguagem,⁴²⁵ já bebeu do seu cálice amargo⁴²⁶ e mesmo assim mantém a sua força e alegria de viver. Ela é como este pássaro rebelde da canção, que alça voo porque é leve e, como

⁴²¹ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p. 16.

⁴²² "L'amour est un oiseau rebelle", op. Cit., p. 17-18.

⁴²³ HH, I, § 58.

⁴²⁴ BM, § 175.

⁴²⁵ Z, II, "A Canção da noite", p. 121.

⁴²⁶ Ibid., I, "Dos filhos e do casamento", p. 81.

ensina Zaratustra, toda leveza é oriunda do amor próprio.⁴²⁷ No final de *A Gaia ciência*, Nietzsche escreve as “canções do príncipe *Vogelfrei*” que, no alemão, significa “livre-pássaro”, um adjetivo para “fora da lei”:⁴²⁸

Nesta ária, Carmen demonstra seu anseio pelo inusitado, quando afirma que prefere o amor que não pode aprisionar, aquele fugidio e incerto. Ela pode ser, então, vista como a manifestação do instinto trágico de afirmação do devir, porque não se furta ante a crueldade do acaso. O erotismo da cigana andaluza e o seu poder de sedução são forças irresistíveis da natureza, o que motivou Nietzsche a anotar neste local da partitura:

Eros, como sentíamos os antigos - sedutores, jogadores, malvados, endemoninhados, irresistíveis - Na cena aparece uma verdadeira feiticeira. Eu não conheço nada de parecido com esta canção - (é preciso cantá-la à italiana e não em alemão).⁴²⁹

Eros é o nome grego de Cupido, que significa “desejo incoercível dos sentidos”.⁴³⁰ Segundo a antiga concepção greco-romana, ele despedaça deuses e homens, faz todos perderem o juízo, é a força fundamental do mundo, garante não apenas a continuidade das espécies como também a coesão interna do cosmo.⁴³¹ Com esta ária, Carmen canta seu desejo de mundo, desejo de vida, um desejo que não encontra satisfação final, porque não tem metas, ecoando o pensamento de Nietzsche: “desejos quero eu, nada senão desejos: e sempre no lugar da satisfação, um novo desejo”.⁴³² A moralização dos instintos, incluindo o amor, pode ser percebida também na arte Romântica, onde o amor distanciou-se ao máximo da sua dimensão instintiva e irracional.

Através da *Habanera*, Carmen deseja se libertar dos limites habituais da vida e renunciar a tudo o que a sociedade mais preza. Ela empenha-se em voar livremente, sem temor, por cima dos costumes das leis e das apreciações tradicionais. Ela não deseja ter certezas, a sua máxima fundamental é *tornar-se*, não no sentido de planejar uma vida, mas no sentido da máxima diferenciação dos demais. A liberdade é uma riqueza de possibilidades diversas, e Carmen não escolhe, porque isso, ao contrário, implicaria uma certeza dogmática. Ela renuncia à escolha, pois ama a superfície da vida e entrega-se ao devir. É a própria vida quem escolherá seu novo amor:

⁴²⁷ Ibid., III, “Do Espírito de gravidade”, 2, p. 224.

⁴²⁸ Paulo César de Souza escreve uma nota onde menciona que a escolha deste nome soaria como um indício de um sentimento do próprio filósofo, que se sentiria “à margem” (Cf. GC, nota 120 pág 332).

⁴²⁹ D’IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 55.

⁴³⁰ BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega v. I*, p. 186.

⁴³¹ Ibid., p. 187.

⁴³² NIETZSCHE, F. W. “Fragmento 124, Verão – Outono de 1882”. In: *Fragments do espólio*, p. 72.



Esta liberdade cantada por Carmen não implica numa libertação sexual vulgar. Nesta *Habanera*, a cigana exhibe a sua carta de princípios, mostrando que está além dos valores das instituições sociais, pois criou suas próprias leis. Com seu arbítrio criador,⁴³³ ela se coloca fora do modelo matrimonial burguês, que exige fidelidade eterna, onde homens e mulheres necessitam da autorização de Deus e da sociedade para terem relações sexuais mediante certas condições que atendem aos interesses da própria sociedade.⁴³⁴ A sacralização das uniões, expressa pela instituição do matrimônio, também é sustentada pela crença num amor com garantia de duração e fidelidade,⁴³⁵ porém, o matrimônio não é fundado no amor, mas sim nos instintos de posse e de dominação, na necessidade de fundar uma família para a preservação de bens e garantir poder e concentração de riqueza.⁴³⁶ Os casamentos burgueses também funcionam como um “antídoto contra a prostituição”,⁴³⁷ como domesticação dos instintos e, conseqüentemente, manutenção da moral. Zaratustra lamenta esse tipo de união:

Essa pobreza da alma a dois! Ah! Essa imundície da alma a dois! Ah! Essa lamentável satisfação a dois. Casamento chamam eles a tudo isso e dizem que os seus casamentos foram feitos no céu.⁴³⁸

Em contrapartida, o profeta anuncia o casamento dos fortes e ensina sobre o amor:

Quero que sejam a tua vitória e a tua liberdade a ansiar por um filho. Deves edificar monumentos vivos à tua vitória e à tua libertação (...). Casamento: chamo assim à vontade a dois de criar o ser único, que é mais do que aqueles que o criaram. Chamo casamento ao respeito de um pelo outro, como por pessoas dotadas de uma tal vontade (...). Um dia deveis amar para além de vós próprios! Então, *aprendei*, primeiro, a amar! E, por isso, tivestes de beber o cálice amargo do vosso amor. Mesmo do melhor amor há amargura: é assim que ele inspira o anseio pelo sobre-humano.⁴³⁹

⁴³³ BARRENECHEA, Miguel A. *Nietzsche e a liberdade*, p. 81.

⁴³⁴ VP, § 732 (verão – outono de 1888).

⁴³⁵ AR, § 27.

⁴³⁶ CI, “Incurções de um extemporâneo”, § 39.

⁴³⁷ VP, § 733 (1888).

⁴³⁸ Z, I, “Dos filhos e do casamento”, 80.

⁴³⁹ *Ibid.*, *ibidem.*, 80-1.

A doutrina de Zaratustra encontra ecos no mundo helênico, cuja religiosidade incluía a sexualidade por entendê-la como natureza, como o ato gerador da vida. Nos mistérios da sexualidade, toda dor era sacralizada porque simbolizava o sofrimento da parturiente: “todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a dor da mulher que pare”.⁴⁴⁰ Todo tipo de analogia com a procriação era considerado um símbolo sagrado e era venerado naquela cultura, considerada por Nietzsche como forte e afirmativa. Neste contexto, a arte é fruto do próprio instinto criador do artista, cuja atividade está alicerçada no êxtase e na “distribuição de sêmen no sangue”.⁴⁴¹ “*Sua ânsia pela arte e pela beleza é uma ânsia indireta pelos encantamentos do impulso sexual que este comunica ao cérebro. O mundo que se tornou perfeito pelo amor...*”.⁴⁴²

Se na antiguidade a sexualidade era sagrada, com a era cristã ela tornou-se impura, ficando restrita à procriação e, ainda assim, como um ato sujo. *Parsifal*, por exemplo, decepcionou Nietzsche justamente por conter elementos cristãos que inviabilizam o próprio ato criador, transformando-a em uma música que expressa instintos decadentes. *Carmen*, ao contrário, evoca essa sexualidade dos antigos, mostra a entrega da cigana ao jogo do amor por saber que a excitação sexual é a “mais antiga e originária forma da embriaguez”.⁴⁴³ O amor prova o quão longe pode ir a transfiguração dessa embriaguez, pois, inundados por este sentimento, transfiguramo-nos em um ser mais forte, mais rico, mais perfeito e, “de fato, *é-se* mais perfeito”,⁴⁴⁴ pois “o que se faz por amor sempre acontece além do bem e do mal”.⁴⁴⁵ É na sedução que a arte encontra a sua função orgânica,⁴⁴⁶ “sensualidade e embriaguez pertencem à felicidade religiosa”,⁴⁴⁷ assim como a excitabilidade do artista, levando em consideração a religião dionisíaca. Pela sedução uma cigana *torna-se* Carmen e vai se tornando a cada momento, é ela própria a artista e a obra de arte.

O feminino possuía uma importância peculiar nestes ritos sagrados da antiguidade. Dioniso, por ser mascarado, é um deus tão masculino quanto feminino, não tem uma forma estática, ele adquire a forma da máscara que usa no momento:

⁴⁴⁰ CI, “O que devo aos antigos”, § 4.

⁴⁴¹ SDA, Fragmento póstumo 8[1] do verão de 1887, p. 236

⁴⁴² Ibid., ibidem.

⁴⁴³ CI, “Incursões de um extemporâneo”, § 8.

⁴⁴⁴ VP, 808 (março – junho de 1888).

⁴⁴⁵ BM, § 153.

⁴⁴⁶ Ibid., ibidem.

⁴⁴⁷ SDA, Fragmento póstumo 9[6] do verão de 1887, p. 237.

É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar (...). Dioniso é, talvez, o deus ao mesmo tempo o mais próximo e o mais afastado dos homens, o mais misterioso e inacessível, aquele que não se pode captar, que não se pode enquadrar (...). Não é possível enquadrá-lo numa definição. Está ao mesmo tempo em todas e em nenhuma, presente e ao mesmo tempo ausente. As histórias a seu respeito têm um significado um pouco especial quando se reflete sobre essa tensão entre a vagabundagem, a andança, o fato de estar sempre de passagem, a caminho, e o fato de querer um lar, onde se sintam bem...⁴⁴⁸

As características de mutabilidade e errância do deus aludem aos ciclos da natureza e também aos ciclos menstruais da mulher, ou seja, sugerem a ideia de que tudo está em constante transformação, nada é estático, tudo passa. O feminino, aqui, é a própria natureza, que é selvagem, indomável e se encontra além do bem e do mal. Nos ritos da antiguidade, homens e mulheres tinham papéis específicos, separação esta não por concepções morais, mas por sua natureza. Este pensamento é resgatado por Zaratustra:

Eis como quero o homem e a mulher: ele apto para a guerra, ela apta para dar à luz; mas ambos capazes de dançar com cabeças e pernas. E que todo o dia em que se não haja dançado, pelo menos uma vez, seja para nós perdido! E que consideremos falsa toda a verdade que não seja acompanhada ao menos por um riso.⁴⁴⁹

A mulher “apta a dar à luz” é aquela conectada com seu feminino selvagem, afirmativa, forte, que não se curva à moral. A ela Nietzsche contrapõe as “mulherzinhas vitimadas”,⁴⁵⁰ as ressentidas, fracas, cujo exemplo, na obra de Bizet, seria Micaela. Sua vida gira em torno de D. José, ela é submissa, sua ambição é ser a “rainha do lar”, esposa dedicada e mãe, como diz a carta da mãe do soldado de que a camponesa é portadora. Ela vive sob o jugo do medo e das virtudes cristãs, como a castidade e o pecado.

Algumas cenas após a *Habanera*, Carmen canta, ainda no primeiro ato, a *Seguidilla*, uma tradicional dança espanhola. Neste momento, a cigana está presa por ter agredido uma das operárias da fábrica de cigarros, está com as mãos amarradas para trás, com simples vestes de operária e com pés descalços. Quando percebe que ficou a sós com D. José, decide seduzi-lo para convencê-lo a lhe facilitar a fuga:

⁴⁴⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*, p. 144-5.

⁴⁴⁹ Z, III, “Das Antigas e novas tábuas”, cap. 23, p. 247.

⁴⁵⁰ EH, “Por que escrevo livros tão bons”, § 5.



Até este momento, o soldado demonstra ter ficado encantado com ela, guardou a flor que ela lhe jogou, porém, a visita de Micaela, sua noiva, trouxe-lhe lembranças de sua mãe, de sua terra natal e também de suas obrigações do serviço militar, pois seu alistamento foi uma promessa de “bom filho”. Agora, pela primeira vez a sós com Carmen, ele se desvencilha do seu jogo sedutor, atirando a flor no chão. A cigana pega-a de volta com a boca e oferece-lhe a flor novamente, provocativamente. Em seguida, canta e dança com toda a sensualidade, o que faz com que o soldado se apaixone de vez por ela e a liberte. Neste local da partitura, Nietzsche assinalou um “admiro muito”:⁴⁵¹

Perto dos muros de Sevilha, na Taberna de Lillas Pastia, dançarei a *Seguidilla* e beberei Manzanilla⁴⁵² (...). Mas estar só é tedioso e os verdadeiros prazeres são a dois. Para fazer-me companhia eu levarei um amante. Meu amante... o diabo sabe onde ele está: eu o dispensei ontem. Meu pobre coração, ama sem cessar, está livre como o ar. Tenho pretendentes às dúzias, mas nenhum é de meu agrado. Eis o fim de semana, quem quer me amar? Quem quer minha alma? Ela está disponível. Tu chegaste num bom momento. Não tenho tempo a esperar, pois com meu novo amante eu vou...⁴⁵³

Nesta ária a vida se manifesta de forma exuberante através do corpo, da dança e da profusão de afetos. O querer de Carmen a liberta⁴⁵⁴ e o corpo é o artefato para suas ambições. Ela possui uma postura afirmativa, um arbítrio criador, “entendido como a capacidade de estabelecer novos valores”.⁴⁵⁵ A cigana goza cada momento da vida *além do bem e do mal*, porque seu devir vital lhe inspira na criação de novos valores. Joga inocentemente com a vida

⁴⁵¹ D’IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 55.

⁴⁵² Manzanilla é um tipo de vinho proveniente da Andaluzia, uma província do sul da Espanha.

⁴⁵³ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. “Près des rempart de Seville” In: *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, Ato I, p.49.

⁴⁵⁴ Z, II, “Nas Ilhas afortunadas”, p. 98.

⁴⁵⁵ BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e a liberdade*, p. 77.

porque não está arraigada a nenhum passado, dispensou seu amante e apenas quer um outro para divertir-se. Sua arte de viver imprime um estilo que é próprio a cada ato seu, pois o “indivíduo criador não age rotineiramente, produz a cada momento novas avaliações”.⁴⁵⁶

Bizet exalta os ares do sul da Espanha com esta *Seguidilla* e também beleza, autoconfiança e a abundância de vida pelas quais ansiava Nietzsche, que sempre teve em mente aquela antiga fórmula grega do bem viver. A Taberna de Lillas Pastia é um ponto de encontro de contrabandistas e de andarilhos, um lugar onde se festeja, onde se canta e dança. A festa é paganismo *par excellence*, segundo Nietzsche, pois é o lugar da alegria, dos instintos e das paixões, todos desencorajados pelo cristianismo:⁴⁵⁷

As festas. Precisa-se ser muito grosseiro para não sentir a presença dos cristãos e dos valores cristãos como uma *opressão* sob a qual se trata com coisa do diabo toda genuína disposição para a festa. Da festa fazem parte: orgulho, atrevimento, animação; loucura; a ironia sobre toda espécie de seriedade e sobriedade; um divino dizer sim a si mesmo a partir da plenitude e da perfeição animal – estados puros aos quais o cristão não pode, sinceramente, dizer sim.⁴⁵⁸

Também o sul é importante na biografia de Nietzsche, já que a partir de 1880, o filósofo deixou a Alemanha e passou a preferir lugares ao sul em função do clima, como diz seu poema: “Inocência do sul, dê-me acolhida! (...) Aprendi com os pássaros a planar / voei para o sul, por sobre o mar”.⁴⁵⁹ A leveza mediterrânea da ópera cigana o atraiu por servir de um legítimo antídoto contra o pesadume nórdico de Wagner:

Nós, *alciônicos*, sentimos falta em Wagner – *la gaya scienza*; os pés ligeiros; engenho, fogo, graça; a grande lógica; a dança da estrela; a espiritualidade petulante; os tremores de luz do Sul; o mar *liso* – perfeição...⁴⁶⁰

Paulo César de Souza, o tradutor das obras de Nietzsche, escreve uma nota ao trecho supracitado mencionando que o título “A Gaia ciência” escolhido para um dos livros do filósofo trata-se de uma expressão do século XIV que designava a arte dos trovadores provençais. Nietzsche teria ampliado este sentido para designar tanto a atitude quanto a filosofia afirmadoras da vida⁴⁶¹ e é justamente a partir deste livro que encontramos a primeira citação da fisiologia da arte tendo Wagner como alvo, pois sua música não favorece a dança, lhe dificulta a respiração e irrita seus pés.⁴⁶² Se o filósofo opôs sua *gaya scienza* ao

⁴⁵⁶ Ibid., ibidem., p.77.

⁴⁵⁷ VP, §916 (1884; rev. Spring-Fall 1888).

⁴⁵⁸ Ibid., ibidem.

⁴⁵⁹ GC, “As Canções do Príncipe *Vogelfrei* - No sul”, p. 295.

⁴⁶⁰ CW, § 10.

⁴⁶¹ Ibid., p. 85, nota 35, de Paulo César de Souza.

⁴⁶² GC, § 368.

compositor, seu objetivo não era outro senão afirmar a potência dionisíaca, que ele julga ausente nas obras wagnerianas: “o espírito de um bom filósofo não poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança é o seu ideal, também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu *culto divino*”.⁴⁶³

Sob este aspecto, o oposto de Carmen seria o soldado D. José que integra o “Regimento Dragões de Almanza” e Zaratustra nos lembra que o “tu deves, chama-se o grande dragão”.⁴⁶⁴ Nas escamas deste animal brilham todos os valores já criados e não há espaço para o novo. Toda a tradição se impõe ao soldado como um majestoso dragão metafísico, “que lhe dita os valores e o enquadra com seu despótico imperativo tu deves”.⁴⁶⁵ D. José representa os ideais ascetas e, neste aspecto, sua natureza é diametralmente oposta à de Carmen, que é essencialmente dionisíaca. Ao apaixonar-se pela cigana, imediatamente quer enquadrar este amor na instituição do matrimônio, quer domar seu espírito errante num lar burguês, cercado de regras e limitações.

Por outro lado, não podemos deixar de levar em consideração que D. José também exerceu a sua vontade de poder na sua relação com a cigana. Afinal, após apaixonar-se perdidamente por ela, o soldado ultrapassa todos os seus limites, o que não deixa de ser uma forma de vontade de poder, porém, uma manifestação fraca e reativa, pois seu bem-estar *depende* da presença dela. Quando ele facilitou a fuga de Carmen, foi punido e preso. Mais tarde, quando a reencontrou na Taberna de Lilas Pastia, disse: “Por ti estaria ainda preso!”,⁴⁶⁶ o que colocaria o soldado na condição do camelo que “procura as cargas mais pesadas para colocar a sua força à prova”.⁴⁶⁷ No primeiro discurso de *Assim falou Zaratustra*, há a descrição das três transformações do espírito, que se transforma em camelo, em leão e, por fim, em criança.⁴⁶⁸ O espírito resistente pergunta o que há de mais pesado para que ele possa, então, carregar. Encontra diversas respostas, todas elas cargas que ele coloca nas costas, uma delas é “amar aqueles que nos desprezam”.⁴⁶⁹ Falta a D. José a metamorfose em leão, que “torna-se senhor do seu próprio deserto” e “tem de lutar contra o dragão” da moral.⁴⁷⁰ Caso conseguisse esta autonomia, por fim, faltaria ao soldado a terceira transmutação, a criança, que implica o esquecimento, o começar de novo, o sagrado dizer-sim.⁴⁷¹ Se operasse tais

⁴⁶³ Ibid., § 381.

⁴⁶⁴ Z, I, “Das três metamorfoses”, 29.

⁴⁶⁵ BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e a liberdade*, p. 85.

⁴⁶⁶ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, Ato II, p.44.

⁴⁶⁷ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzscheanos*, p. 28.

⁴⁶⁸ ZA, I, “Das três transformações”, p. 28.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 29.

⁴⁷⁰ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzscheanos*, p. 32.

⁴⁷¹ Ibid., p. 33.

metamorfoses, o soldado não seria tão pesado, tão doente e conseguiria, até, sorrir ante ao “não” de Carmen.

É interessante observar que, apesar de ser o portador de todas estas pesadas cargas, incluindo valores morais arcaicos e obsoletos, D. José encarnaria o papel de herói trágico, uma vez que ele parte, no início da trama, de uma condição inconsciente de si e é arrebatado por forças dionisíacas quando encontra-se com a cigana. Diante dela, põe-se à prova, porém, de forma fraca, pois a vontade de poder não almeja nenhuma outra finalidade que não afirmar a si própria e D. José colocou todo o objetivo de sua vida em Carmen. Seu heroísmo, porém, consiste em carregar todo este peso, é pôr à prova a sua vontade de poder, seu instinto diz sim a esta carga, pois é ela que o conduz ao seu trágico destino. D. José ama a cigana tanto quanto é apegado aos valores sociais, quer unir opostos inconciliáveis, instintos e moral, o que faz do enredo de *Carmen* uma típica tragédia.⁴⁷²

A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse o estado *vitioso* que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem *heroico* exalta a sua existência na tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade.⁴⁷³

Também são demonstrações do seu poder e entrega aos afetos o fato do soldado abandonar a vida militar para viver a criminalidade. Ele disse sim aos seus impulsos tanto quanto a cigana. A diferença entre eles, porém, é o fato de Carmen suportar o enorme peso do eterno retorno, o esquecimento do passado, a afirmação incondicional da vida presente e a entrega ao devir. D. José, ao contrário, é ressentido, move-se pela mágoa e pela vingança, o que o impede de ter o amor *fati* e entregar-se ao devir.

Num primeiro momento, Carmen envolve-se com o soldado porque ela gosta de viver perigosamente, gosta de desafios e sua vontade de poder procura resistências para externar-se e afirmar-se,⁴⁷⁴ pois o prazer irrompe onde há sentimento de poder.⁴⁷⁵ Com o tempo, a cigana encontrou outro amante que lhe ofereceu uma força contrária à altura da sua. É quando entra em cena Escamillo, o famoso toureador:

A arena está cheia, é dia de festa. A arena está cheia de alto a baixo. Os espectadores perdendo a cabeça, os espectadores conversam aos gritos! Insultos, gritos, barulho levados ao frenesi. Pois é a festa da coragem, é a

⁴⁷² Ibid., p. 29.

⁴⁷³ CI, “Incursões de um extemporâneo”, § 24.

⁴⁷⁴ “A vontade de poder só pode externar-se em *resistências*”. Cf. VP, § 656 (primavera – outono de 1887).

⁴⁷⁵ Op. cit., § 1023 (março – junho de 1888).

festa dos valentes! Vamos! Em guarda! Vamos! Vamos! Toureador! Em guarda! Toureador! Toureador! E lembra-te, sim, lembra-te ao combater, que olhos negros te olham e que o amor te espera! Toureador, o amor te espera! De repente, faz-se silêncio. Ah, que se passa? Não mais gritos, é o momento. O touro se lança arremetendo-se para fora do curral. Ele se lança! Ele entra, ele golpeia! Um cavalo cai, arrastando um picador. “Ah, bravo touro!”, grita a multidão. O touro vai...volta...volta e golpeia outra vez. Sacudindo as *banderilhas*, cheio de fúria ele investe. A arena está cheia de sangue. Todos fogem, procuram os abrigos. É tua vez agora! Vamos! Em guarda! Vamos! Vamos! Toureador! Em guarda!⁴⁷⁶

Escamillo é um personagem que existe apenas na ópera, aparece somente quatro vezes na trama, mas seu papel é importante, pois é ele quem conquista o coração de Carmen. Ele teria sido concebido para atrair popularidade à encenação, apresenta-se como um jovem toureiro, bonito, com vestes elegantes, ar altivo, bastante carismático e famoso. Sua ária de apresentação é impactante, tornou-se popular, rendeu fervorosos aplausos na noite de estreia e na partitura, Nietzsche escreveu: “Eu a escutei com frequência nas ruas; ela entrou no sangue dos genoveses. E no meu também”.⁴⁷⁷



Suas aparições na trama sempre vêm acompanhadas de um coro, com a mesma musicalidade de fundo “toureador, em guarda”, como se ele sempre estivesse prestes a enfrentar um touro, exalando, assim, força dionisíaca, já que este é um dos animais consagrados a Dioniso.⁴⁷⁸ Escamillo sacrifica um animal cada vez que vence uma tourada, o que faria dele um discípulo deste deus e é esta sua força que conquista o coração da cigana. Enquanto na ópera ouvimos um coro a louvar Escamillo, na peça de Eurípides, *As Bacantes*, o deus também é exaltado por um coro, onde vemos trechos muitos similares à ária do toureador, como por exemplo: “Vamos, Bacantes! Celebrai Dioniso ao rumor barítono dos tímpanos, alegrai com evoés o deus Evoé!”.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, Ato II, p.41.

⁴⁷⁷ D’IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 55.

⁴⁷⁸ “Nos ritos sagrados, ocorre a perseguição à vítima sacrificial, rito em que Dioniso se apresenta, por vezes, em forma de touro ou de bode”. Cf.: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega v. II*, p. 116.

⁴⁷⁹ VIEIRA. Trajano. *As Bacantes de Eurípides*. p. 55. “Evoé” era forma com que os gregos saudavam o deus Dioniso.

Juntos, Carmen e Escamillo reúnem as qualidades para serem considerados como os indivíduos fortes e afirmadores, como Nietzsche escreve num fragmento póstumo, pois eles possuem

os afetos *que dizem sim*: - o orgulho, a alegria, a saúde, o amor do sexo, a inimizade e a guerra, a veneração, os belos gestos, maneiras, a vontade forte, o cultivo da alta espiritualidade, a vontade de poder, a gratidão à terra e à vida – tudo o que é rico e que quer doar, e que presenteia, doura, eterniza e diviniza a vida – toda a potestade das virtudes *transfiguradoras*... tudo o que abençoa, que diz sim, que afirma fazendo.⁴⁸⁰

Em momento algum da ópera Carmen diz-se apaixonada por D. José, o mais próximo disso que ela chega é dizer que o deseja ou que seu coração não está disponível no momento para nenhum outro homem além dele. Por outro lado, ela deixa bem claro seu amor pelo toureiro: “Eu te amo, Escamillo e que eu morra se jamais amasse outro senão tu”.⁴⁸¹ Por que somente ele consegue conquistar o amor da cigana?

Na sua música-tema, Escamillo canta que “olhos negros o observam e o aguardam”,⁴⁸² o que sugere uma analogia com os olhos do touro e também com os da cigana. O toureiro é transbordante, afirmativo, sua beleza advém da sua exaltação, ele enfrenta tanto a vida quanto a morte com alegria, torna-se ele mesmo uma obra de arte porque o seu viver lhe tonifica. Em cada tourada dança com a força instintiva da vida, perambula entre o viver e o morrer, reafirmando seu espírito livre.

Em certo sentido, tanto a liberdade de Carmen como a de Escamillo emergem da força dionisíaca. Tal energia em vários momentos da ópera é análoga à força instintiva do próprio touro, pois, enquanto Escamillo enfrenta o animal nas arenas, nas ruas de Sevilha, Carmen lança seu charme e obtém prazer com os homens, um deles D. José. A cigana e o toureador vivem em função do êxtase, são regidos pela embriaguez. Entrar no jogo da sedução sem temer a desilusão, o sofrimento e sem se preocupar com garantias de durabilidade, de posse, de fidelidade e observar apenas o próprio sentimento, é um incondicional dizer-sim. Carmen diz sim às suas paixões e aos seus amantes. Já Escamillo também é afirmativo por entrar na arena e enfrentar um touro, dizendo um sim incondicional tanto à vida quanto à morte. Ambos possuem o *amor fati*, “que transforma o ‘foi’ num ‘quero’”,⁴⁸³ não renunciam a nada e afirmam eternamente o presente.

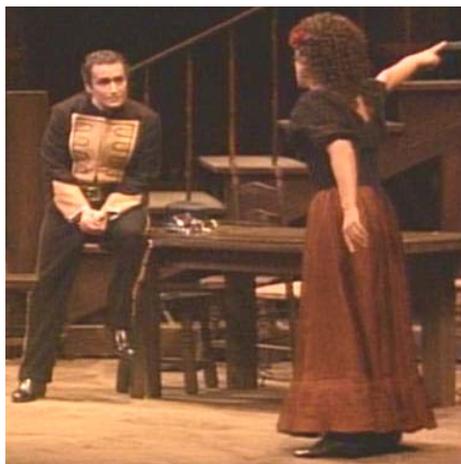
⁴⁸⁰ VP, § 1033 (março – junho de 1888)..

⁴⁸¹ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p. 85.

⁴⁸² *Ibid.*, p.41.

⁴⁸³ LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p 311.

D. José, por outro lado, vive sobre o jugo das leis e da moral dos bons costumes. No segundo ato, por exemplo, após a cigana conhecer o toureador, recusa inicialmente seus galanteios porque comprometeu-se com D. José após ele ter-lhe facilitado a fuga. O soldado permanece preso por um período, mas quando é solto, vai se encontrar com sua amante na Taberna de Lilas Pastia, sendo este o primeiro encontro íntimo do casal e, também, é quando acontece o primeiro desentendimento, evidenciando a diferença de atitude de cada um:



A vida militar contradiz a vida errante: “não ouves, Carmen, o toque de recolher? Devo voltar para o quartel”.⁴⁸⁴ A cigana, aborrecida, responde: “Ao quartel! Eu sou uma louca, esforço-me a mais não poder para divertir-te, dançando de todos os modos...Mas por Deus, mil perdões! Eu estava enamorada. Soa a corneta em retirada, ele já vai partir, mas partirá só. Tomai vossas armas, meu rapaz, ide para vosso quartel!”.⁴⁸⁵ Ele declara seu amor por ela e, como resposta, Carmen o convida a largar a farda, cantando esta ária que soa como um chamado dionisáico:

Se me amasses um pouco iríamos ambos para longe, não terias capitão, nem oficial a quem deveses obedecer, nem mais ouvirias a corneta que te fizesse deixar a amante. Segue-nos através dos campos, vem conosco para a montanha, segue-nos e irás acostumar-te quando vires, ali, como é bela a vida errante; por pátria o universo, e por lei, a tua vontade! E sobretudo, o mais embriagador, a liberdade! A liberdade! O céu aberto, a vida errante, por pátria todo o universo, por lei a tua vontade, e sobretudo, o mais embriagador: a liberdade, a liberdade!⁴⁸⁶

Uma vida sem rumo é a do espírito livre, que olha do alto em qualquer direção, sem nenhuma limitação. Os gitanos amam a liberdade e a colocam acima de todas as limitações que uma vida em sociedade oferece, eles valorizam a intensidade do momento presente sem se preocuparem com o porvir, adotam uma postura despreocupada sobre as consequências de

⁴⁸⁴ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p.57.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.59.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, *ibidem*.

seus atos. Na peça de Eurípides, ouvimos o coro das Bacantes entoando um “chamado” similar ao de Carmen:

É doce nas montanhas, girando em velozes tíasos, tombar na terra, vestindo a nébrida sagrada (...). No solo, flui leite, flui o vinho, flui o néctar do mel (...). À corrida e à dança incita o coro errante, excita-o com seus gritos...⁴⁸⁷

D. José aceitou o convite e largou a farda militar para seguir a cigana e os contrabandistas, mas as escamas do dragão da moral continuaram incrustadas em seu corpo, pois ele não nasceu para a vida errante. No alto das montanhas, ele sofre enquanto os andarilhos festejam a liberdade. E Zaratustra, então, perguntar-lhe-ia, caso o encontrasse, num tom irônico:

Dizes-te livre? É o teu pensamento dominante que eu quero ouvir e não saber que te livraste de um jugo. És daquele que têm o direito de se livrar de um jugo? Há que tenha deitado fora o seu derradeiro valor ao rejeitar a sua serventia.⁴⁸⁸

A conduta de Carmen, por outro lado, resulta de uma alegria transbordante situada além do bem e do mal, fruto de um mundo de andarilhos e contrabandistas que não têm culpa ou má consciência. Ela se sente livre para cumprir seu destino, deixando aflorar o instinto de viver conforme a interação de seus afetos, com uma felicidade fatalista. Bizet exalta os aspectos instintivos da vida, o jogo das paixões, a sensualidade de Carmen e a sua vontade de desfrutar dos prazeres oferecidos pela existência, submetendo os homens à sua beleza, subordinando a razão à emoção, o “tu deves” ao “eu quero”. Foi esta “sensualidade meridional” que proporcionou em Nietzsche o alívio perfeito para a sua “doença wagneriana”, sugerindo, ao mesmo tempo, um possível caminho adiante para o espírito humano, por abrir espaço para o trágico. Parecia-lhe que todo o futuro cultural da humanidade ficava diferente quando se contrastava Bizet com Wagner:

Como uma obra assim aperfeiçoa! Tornamo-nos, nós mesmos, obra prima (...). Esta música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira. “O que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados”: primeira sentença da minha estética. Esta música é maliciosa, refinada, fatalista (...).⁴⁸⁹

O tema do destino se faz presente no terceiro ato, no momento em que Carmen e suas companheiras ciganas, Frasquita e Mercedes, consultam as suas sortes nas cartas oraculares.

⁴⁸⁷ VIEIRA. Trajano. *As Bacantes de Eurípides (edição bilíngüe)*. p. 55.

⁴⁸⁸ Z, I, “Do Caminho do criador”, p. 72.

⁴⁸⁹ CW, § 1.



Suas amigas prevêem sorte e prosperidade para si e Carmen, ao contrário, tem a trágica revelação do seu futuro: seu destino é morrer assassinada por um homem cego pelo desejo:

Ouros! Espadas! Primeiro a minha, depois a dele e logo a dos dois. Em vão se mexem as cartas para evitar as respostas. As cartas são sinceras e só dizem a verdade. Se lá em cima, no livro, a página é alegre, podeis mexer, a carta virá direta em tua mão falando de alegria. Se, porém, deves morrer, se a horrenda palavra está escrita no céu, a carta repetirá: a morte! Bem, que seja, que venha a morte. Carmen desafia, Carmen é mais forte!⁴⁹⁰

Sobre esta ária, Nietzsche anotou algumas frases na partitura:

“Oh, como o coração bate! Como ele me dá calma diante do meu único pensamento de morte!”

“No teatro, pedem esta passagem de duas a três vezes cada noite.

Tem sangue genovês lá dentro”.

“Magnificamente orquestrado. Orquestra de instrumentos de cordas”.

“É a febre da paixão que está prestes a morrer”.⁴⁹¹

Quando Carmen afirma ser mais forte que a morte, ocorre o que se chama a vitória da *hybris* trágica, que é o “desafio ímpio do destino, por conta de um excesso de coragem e de arrogância”.⁴⁹² A *hybris* é inerente ao *pathos* trágico e aqui nesta ária é o ponto máximo, pois desde o início Carmen deixa claro que não reconhece as leis, mas, neste momento, ela se depara com algo que é, de fato, mais forte que ela: “mais elevado do que o ‘tu deves’ é ‘eu quero’ (os heróis); mais elevado do que ‘eu quero’ é ‘eu sou’ (deuses gregos)”.⁴⁹³ Todo o seu erotismo, a sua exuberância, plenitude de vida e sede de liberdade encontram, aqui, uma contra-parte, que são as forças do destino conduzindo a cigana para o confronto com a finitude da existência, porém, ela afirma “ser” mais forte, confirmando sua *hybris*:

⁴⁹⁰ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p. 69.

⁴⁹¹ D’IORIO, Paolo. “À Margem de Carmen”. In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*, p. 56.

⁴⁹² FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*, p. 126-7.

⁴⁹³ VP, § 940 (1884).

Pôr em jogo a vida, a saúde, a honra é a consequência da petulância e de uma vontade transbordante e pródiga: não por amor aos homens, mas antes porque todo grande perigo desafia a nossa curiosidade sobre a medida de nossa força e coragem.⁴⁹⁴

A tragicidade da ópera de Bizet reside na contraposição da morte com a superabundância da vida errante e com a atitude afirmativa da cigana andaluza,⁴⁹⁵ que vive a contradição entre a afirmação da sua vontade de vida e a aceitação fatalista do seu destino. Deste ponto em diante, vemos Carmen jogar não mais com os homens, mas com o *fatum* e ela, apesar de saber que não pode escapar, não abre mão da sua alegria de viver. Com esta sentença de morte no coração, a cigana vai à tourada com a cabeça erguida ao lado do seu novo amante, mesmo sabendo que D. José estaria à espreita. Era como se ela quisesse falar com o próprio destino. Carmen sabia onde residia o perigo: nas mãos de seu ex-amante, D. José, cada vez mais dominado pelo desejo de possuí-la somente para si. Como ele fracassou em reconquistar o coração de Carmen, está convicto de que ela não poderá ser de mais nenhum outro homem, uma atitude típica de um ser humano ressentido que, por não ter mais o poder de desfrutar dos benefícios de algo, impede que outros também o façam. O soldado é reativo, portador do não-esquecimento, do ressentimento, da humilhação própria e da vingança.

Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” - e *este* Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este *necessário* dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação.⁴⁹⁶

No último ato, há o confronto final entre ambos, onde D. José clama mais uma vez que sua amada o aceite de volta e reate com ele. Pede também que ela abandone a vida errante, lhe propõe casamento e uma “vida feliz a dois”, recebendo a resposta: “Carmen não cederá, livre nasceu, livre morrerá!”:⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Ibid., § 949 (novembro de 1887 – março de 1888).

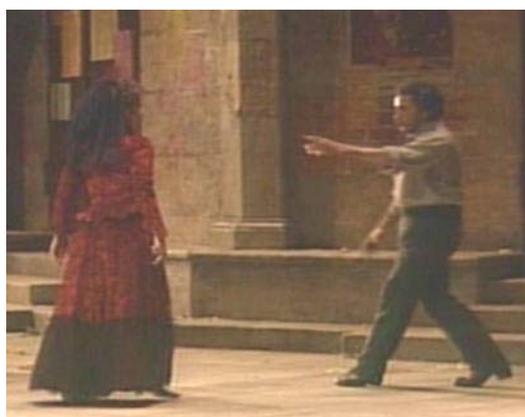
⁴⁹⁵ CAZNÓK, Yara Borges & NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: ecos nietzscheanos*, p. 99.

⁴⁹⁶ GM, I, § 10.

⁴⁹⁷ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p. 91.



A cigana reafirma que não mais o deseja, declarando seu amor por Escamillo: “Eu o amo. Eu o amo. E, diante da própria morte, repetirei que o amo”.⁴⁹⁸ Em seguida, profere o que vem a ser o seu lema: “Pois bem, mate-me ou deixe-me passar”.⁴⁹⁹



Este último ato acontece na *Plaza de toros* e, ao fundo, ouvimos o coro exaltando o duelo de Escamillo com o touro. Fora da arena, um outro duelo, entre um casal de amantes. Numa belíssima e emocionante superposição cênica, Bizet utiliza tons sombrios do lado de fora da arena, onde D. José implora pelo amor de Carmen, e tons esfuziantes dentro da arena, onde a multidão vibra com a tourada. Os gritos que vêm de dentro da arena deixam o ex-soldado fora de si, num estado de loucura (*manía*), gritos estes que narram o desenrolar da tourada. Do lado de fora, Carmen tenta desvencilhar-se da insistência de D. José, tal como o touro tenta desvencilhar-se do toureiro dentro da arena. Quando, finalmente, a multidão aclama Escamillo por ter matado heroicamente o touro, simultaneamente, D. José afunda um punhal no coração de Carmen:

Podeis me prender...
Fui eu quem a matou!
Ah, Carmen! Minha adorada Carmen!⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Ibid., ibidem.

⁴⁹⁹ Ibid., ibidem.



Em *O Caso Wagner*, Nietzsche transcreve as duas últimas linhas desta fala de D. José e comenta: “uma tal concepção de amor (a única digna de um filósofo) é rara: ela distingue uma obra de arte entre mil”.⁵⁰¹ Paulo César de Souza escreve uma nota lembrando comentários de Walter Kaufmann, que se refere aos elogios de Nietzsche em relação ao personagem Brutus, de Shakespeare, e versos de Oscar Wilde: “Pois todos os homens matam aquilo que amam”.⁵⁰² Quando estes instintos se encontram, amor, ódio e morte, sempre evocam um tom trágico ao drama.

Este desfecho nos revela que tanto o ódio quanto o amor são impulsos a serviço da vontade de poder. Diante do seu assassino, Carmen poderia implorar pela vida e se submeter ao desejo de D. José. Ao contrário, ela escolhe morrer a se deixar dominar, como ensina Zaratustra: “morre em devido tempo”.⁵⁰³ Esta é uma típica concepção trágica da existência, ou seja, “viver de tal modo que também se tenha, no tempo certo, a sua vontade de morrer!”.⁵⁰⁴

Se ela optasse por continuar vivendo, exerceria a sua vontade de ser servo, pois obedeceria à vontade de poder de outrem. D. José, neste momento, possui a vontade de ser senhor, porém, é uma vontade fraca, uma vez que condiciona seu prazer à dominação e posse de Carmen, mas diante do insucesso, ele se ressent, torna-se escravo de sua própria impotência de agir e incapaz de autossuperação. “O homem do ressentimento (...) entende do não-esquecimento, da espera, do momentâneo apequenamento e da humilhação própria”.⁵⁰⁵ A

⁵⁰⁰ MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*, p. 92.

⁵⁰¹ CW, § 2.

⁵⁰² Ibid., Nota 7 de Paulo César de Souza, p. 83.

⁵⁰³ Z, I, “Da morte voluntária”, p. 81.

⁵⁰⁴ VP, §916 (1884).

⁵⁰⁵ GM, I, § 10.

força dionisíaca condutora deste drama leva D. José a sofrer um estado de decadência vital no decorrer da ópera, ele é arrebatado do belo e exuberante, antes de conhecer Carmen, até o feio e doente, quando a mata, no final da história.

O nomadismo e a boemia de Carmen são qualidades que favorecem não somente a apropriação do seu próprio destino, como também a impulsionam a sua autossuperação. Tal como Zaratustra, a cigana diria: “ainda prefiro o meu ocaso a renunciar a essa única coisa; e em verdade, onde há ocaso e cair de folhas, sim, é ali que a vida se sacrifica – pelo poder!”.⁵⁰⁶ Aceitar o perecimento da vida e diante disso afirmar a vontade de poder, eis a expressão do aspecto trágico-dionisíaco da ópera *Carmen*. A cigana optou por viver entre os homens *além do bem e do mal*, adotando uma postura fatalista perante o destino

⁵⁰⁶ ZA, II, “Da vitória sobre si mesmo”, p. 132.

4 CONCLUSÃO

*Para ver uma coisa por completo, o homem precisa ter dois olhos, um do amor e outro do ódio.*⁵⁰⁷

Gerd Bornheim escreveu um artigo em que levanta a suposição de que Nietzsche era, na verdade, um entusiasta, devido ao fato de ter amado Wagner na sua juventude. O compositor sempre se apresentou com as mesmas ideias durante toda a sua vida, exceto pela adesão ao cristianismo, em 1876. Gerd Bornheim acrescenta que esta amizade teria sido um equívoco desde o início por parte de Nietzsche, uma vez que “a Grécia nunca passou pela cabeça de Wagner”⁵⁰⁸ e o filósofo, por sua vez, desde os seus primeiros escritos sempre esteve voltado para a Antiguidade grega. Nenhuma ópera wagneriana tem inspiração grega, não há dionisismo nas suas obras, constatamos, apenas, uma forte presença da filosofia pessimista de Schopenhauer e o próprio Nietzsche deu-se conta disso a partir de 1876.⁵⁰⁹

O jovem Nietzsche teria vislumbrado em Wagner uma proposta de reformar a arte alemã trazendo à tona aquela antiga concepção grega de arte total, de *tornar-se* obra de arte e de fazer do espetáculo artístico também um evento religioso.⁵¹⁰ Algumas produções literárias do compositor discutem tais propostas e reconhecem as limitações do mundo moderno, que concebe a arte com fins utilitaristas ou como um luxuoso acessório de entretenimento.

O que teria motivado Nietzsche a afastar-se do músico teria sido o não cumprimento das suas inovadoras propostas de renovação cultural, uma vez que planejou o teatro de Bayreuth com tal motivação mas, após a inauguração, comportou-se exatamente como o público filisteu que ele tanto criticara. Além disso, o projeto de transvaloração de todos os valores nietzscheanos não poderia mais incluir uma música que propunha a renegação da vida em prol de outra no além-mundo. Com a perspectiva dionisíaca no contexto da fisiologia da arte, Nietzsche parte para uma valoração de Wagner caracterizando-o como moderno, romântico, moralista, niilista, *décadent*, pessimista e doente. O romantismo e o idealismo de suas óperas afirmam a transcendência do espírito sobre o corpo, o amor espiritual vencendo o amor carnal, o embate das forças do “Bem” contra o “Mal”. Neste sentido, observa-se a apologia dos valores negadores da vitalidade natural, da existência humana, submetendo ainda

⁵⁰⁷ SDA, “Fragmento póstumo 16[53] de 1876”, p. 52.

⁵⁰⁸ BORNHEIM, Gerd. “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” In: *Cadernos Nietzsche 14*, p. 12.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹⁰ MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, p. 61.

a potência da música à representação dramática. É importante frisar que todos estes aspectos partem da decepção pessoal de Nietzsche somados à sua concepção trágica da existência, contrária ao romantismo oitocentista.

Por outro lado, são intrigantes alguns comentários do filósofo em seus últimos escritos que contradizem estas avaliações negativas em relação ao músico alemão: “a última coisa que desejo é celebrar *qualquer outro* músico. *Outros* músicos não contam diante de Wagner”.⁵¹¹ “O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como antítese irônica a Wagner isto funciona bem”.⁵¹²

Após estudarmos, neste trabalho, o conceito de trágico da fase madura de Nietzsche e após o confronto deste com o enredo de *Carmen*, concluímos que se trata de uma ópera inovadora no que diz respeito à valorização da tragicidade da existência. A composição de Bizet é, sem dúvida, genial, porém, sua estrutura harmônica é considerada pelos críticos como extremamente convencional, não podendo ser comparada ao repertório wagneriano neste quesito.

Por outro lado, numa perspectiva teórica, a obra de Bizet apresenta uma estrutura dramática capaz de superar o idealismo romântico através do renascimento do instinto trágico. É uma música que supera o formalismo teórico, celebra a vida, os afetos, as paixões, que brota da terra, tal como a exuberância dionisíaca que vivifica todos os seres. É uma música que

aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira. “O que é bom é leve, todo divino se move com pés delicados.”: primeira sentença de minha estética. Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto, permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do pólo da música, a melodia infinita.⁵¹³

Carmen rompe com o pessimismo romântico, contendo os elementos fortificantes da existência vislumbrados por Nietzsche, justamente por retirar qualquer tipo de influência da ordem do transcendental no desenvolvimento da ação dos personagens. O motor que impulsiona as ações desta ópera é somente o livre jogo entre os seus afetos contrastantes e o acaso do destino, superando qualquer tipo de ordem providencial no mundo.

Dessa maneira, pode-se dizer que Nietzsche não teria intencionado negar a criatividade ou a genialidade de Wagner. Suas objeções à obra do compositor alemão

⁵¹¹ CW, “Segundo pós-escrito”, p. 39.

⁵¹² Idem, Carta para Carl Fuchs, 27 de dezembro de 1888, p. 105.

⁵¹³ Idem, § 1.

residiam no fato deste utilizar sua música em prol dos valores metafísicos e dos ideais ascéticos.

Em contrapartida, Bizet é um compositor que, aparentemente, em momento algum teria demonstrado a pretensão de se tornar um revolucionário da história da música, compôs uma ópera estilisticamente convencional, mas que na perspectiva filosófica de Nietzsche, pode ser considerada a máxima antítese do modelo Wagner, sendo a vitória da afirmação trágica da existência contra o pessimismo romântico idealista.

REFERÊNCIAS

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich W. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos, Lisboa Edições 70, 1995.

_____. *A Gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A Visão Dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A Vontade de poder*. Tradução e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Apresentação Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto: 2008.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio à uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Paulo Osório de Castro. Prefácio Antônio Marques. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_____. *Aurora - reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Cuarta consideración intempestiva: Richard Wagner en Bayreuth” *In: Obras completas tomo I*. Traducción, introduccion y notas de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Aguilar, 1966.

_____. “Correspondência” *In: Obras completas tomo V*. Traducción, introduccion y notas de Eduardo Ovejero y Maury y Felipe Gonzalez Vicen. Buenos Aires: Aguilar, 1967.

_____. *Correspondência com Wagner*. Tradução de Maria José La Fuente. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Fragmentos do espólio: Julho de 1882 a inverno de 1883/1884*. Tradução Flávio R. Kothe. Brasília: UnB, 2004.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres volume II*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Seleção de textos Gerard Lebrun. 4.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

_____. *O Caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Livro do filósofo*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2001, 5ª edição.

_____. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sabedoria para depois de amanhã*. Seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich; Tradução Karina Janini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *The Will to Power*. A new translation by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1967.

_____. *Werke (CD-Rom)*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Mit der Biographie von Curt Paul Janz. Berlin: Directmedia Publ., 2000. (Digitale Bibliothek; 31).

Obras de comentadores de Nietzsche

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas obras*. Tradução José C. M Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1992.

CUNHA, Maria Helena Lisboa da. *Nietzsche espírito artístico*. Londrina: Cefil, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial: Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2005 (Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton).

D'IORIO, Paolo. "À Margem de Carmen". In *O Nó Górdio Jornal de Metafísica, Literatura e Arte*. Tradução Karla Skinner. Ano 1, número 1, dezembro de 2001.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove Variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*. Tradução Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Presença, 1983.

FOUCAULT, M. "Nietzsche, a genealogia e a história" *In: Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALÉVY, Daniel. *Nietzsche: Uma biografia*. Tradução Roberto Cortes Lacerda e Waltenir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Tradução e apresentação de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche e Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

KAUFMANN, Walter A. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Tradução Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto . *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

_____. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Tradução Oswaldo Giacóia Jr. São Paulo: Annablume, 1997.

ROCHA, Sílvia, Pimenta Velloso. *Os Abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

ROSSET, Clement. *Alegria: a força maior*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche – biografia de uma tragédia*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

Artigos em periódicos

BORNHEIM, Gerd A. “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” *In: Cadernos Nietzsche 14*. São Paulo: GEN, 2003.

DIAS, Rosa Maria. “Nietzsche e a fisiologia da arte” *In: MARTINS, Ângela Maria Souza et. al. Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. “O gênio e a música em Humano Demasiado Humano” *In: O que nos faz pensar. Cadernos de Filosofia da PUC*, Rio de Janeiro, p. 55-65, 2000.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. “Nietzsche e o Feminino”. *In: Natureza Humana*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 09-32, 2002.

Monografias

BITTENCOURT, Renato Nunes. *A Vitalidade musical da Filosofia Trágica de Friedrich Nietzsche em contraponto à antinatureza da filosofia socrática do ideal ascético*. Rio de Janeiro: IFCS / UFRJ, 2003, 92p.

Obras sobre música

BIZET, Georges. *Carmen*. São Paulo: RCA, 1972. 1 disco de vinil, 33 ½ rpm, estéreo-mono. (Coleção As Grandes Óperas, vol. 21).

_____. *Carmen: Opera Classics Library Series*. Edited by Burton D. Fisher. Miami: Opera Journeys Publishing, 2005.

BLEILER, Ellen H. *Carmen by Georges Bizet*. New York: Dover publications, 1970.

CAZNÓK, Yara Borges; NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: ecos nietzscheanos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na França - História da Ópera*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (Coleção Debates – Música).

_____. *A Ópera na Alemanha - História da Ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Coleção Debates – Música).

DIBBERN, Mary. *Carmen: a performance guide*. New York: Pendragon Press, 2000.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Tradução Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUMESNIL, René. “Vida de Wagner”. In *Biblioteca de Cultura Musical*. Volume VII. Tradução Maria Ricardina Mendes de Almeida. São Paulo: Atena Editora, 1957.

FISCHER, Burton D. *Carmen: French Opéra Comique in Four Acts*. Florida: Opera Journeys Publishing, 2000

McCLARY, Susan. *Georges Bizet: Carmen*. Los Angeles: Cambridge University Press, 1992.

MEILHAC, Henri & HALEV, Ludovic. *Carmen: opéra-comique en quatre actes*. Paris: Calmann-Lévy, s/d.

_____. *Carmen*. Tradução e edição: A. A. da Cruz Coutinho, Rio de Janeiro, 1883.

_____. *Carmen – Libretto after the novella by Prosper Mérimée*. Preface by Maurice Tassart. United States of America: Printers and translations by E.M.I Records Ltd., 1964.

SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Carmen de Bizet*. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1988.

Outras Obras

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega v. I*. Petrópolis: Vozes, 1987, 3ª edição.

_____. *Mitologia grega v. II*. 11. ed Petrópolis: Vozes, 2001.

DIB, Simone Faury (Coord.). *Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2007.

FOLEY, Helene P. *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Berkeley: University of California Press, 1994.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Tradução Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

RAYOR, Diane J. *The Homeric Hymns: a Translation, with Introduction and Notes*. Berkeley: University of California Press, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Trajano. *As Bacantes de Eurípides (edição bilíngüe)*. Tradução, Introdução e Notas Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Homepage

MONTANO, Diogo. Portal da Rede Manchete. Acesso em 22/10/2008. Disponível em: <http://www.redemanchete.net>.

The Internet Movie Database. Seattle: IMDb.com, Inc. Acesso em 22/10/2008. Disponível em: <http://www.imdb.com>.

Revista Isto É On line, nº 1548, edição de 2 de junho de 1999, Seção “Em Cartaz”. São Paulo: Editora Três. Acesso em 22/10/2008. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/arquivo/inde1548.htm>

Vídeo

Carmen. Coleção Grandes Óperas. Produção de Samuel J. Paul. Com Agnes Baltsa e José Carreras. Maestro James Levine. The Metropolitan Opera, Nova York, 1982 Formato DVD. 172 minutos, cores.