

Nietzsche e a ironia em música

Vladimir Safatle *

Resumo: O artigo visa a comentar alguns aspectos do regime de recurso filosófico à música operado por Nietzsche, em especial a presença, no horizonte nietzschiano, de uma temática própria à noção romântica de música absoluta. Trata-se de insistir que tal noção de música absoluta, herança da metafísica do sublime de Schopenhauer, irá desdobrar-se, principalmente depois da ruptura entre Nietzsche e Wagner, em impulso em direção à noção de que a verdadeira forma musical é uma forma irônica. Este desdobramento pode nos fornecer uma nova perspectiva de aproximação da leitura nietzschiana de *Carmen*, de Bizet. Do absoluto à ironia ou A posição da ironia como figura do que se alojava na temática do absoluto em música: este é o trajeto que será desenvolvido através, principalmente, do comentário de três textos nietzschianos, a saber, *O nascimento da tragédia*, *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*.

Palavras-chave: música absoluta – ironia – Wagner – *Carmen* – forma musical – *décadence*

Somos a primeira época estudiosa em matéria de “fantasias” (Nietzsche).

Prolegômenos ao recurso nietzschiano à música

Antes de entrar diretamente no texto nietzschiano, valeria a pena tecer algumas considerações preliminares a respeito do problema do recurso filosófico à música, problema central também para

* Professor do Departamento de Filosofia da USP.

Nietzsche. Podemos falar aqui em “problema” porque a articulação de uma reflexão filosófica sobre a forma musical, ou seja, a defesa da possibilidade de uma “filosofia *da* música” traz uma série de pressupostos. Por exemplo, assume-se que a música produz questões cuja articulação correta se dá fora do campo estritamente musical, ou seja, no campo propriamente filosófico. Como se as questões de técnica musical não fossem simplesmente questões de técnica musical, mas dissessem respeito a algum problema estritamente filosófico. Por outro lado, uma filosofia da música que não se reduza a um mero exercício de diletantismo pressupõe a existência de certos problemas filosóficos que só podem ser abordados de maneira adequada se levarmos em conta a necessidade de sustentar um campo privilegiado de interfaces entre filosofia e música (um campo de interface que deve ser inscrito no interior de um campo maior que diz respeito aos sistemas de importação entre filosofia e arte).

De fato, uma perspectiva de tal natureza animou este momento fértil para a discussão sobre a relevância filosófica da música que se deu em volta do romantismo alemão e dos desdobramentos da filosofia germânica no século XIX. Momento que marcou modos de encaminhamento de questões que estarão ainda presentes na filosofia nietzschiana da música. Herder, os irmãos Schlegel, Tieck, Schelling, E.T.A. Hoffman são apenas alguns dos que tomaram a música como objeto privilegiado de reflexão filosófica. Na verdade, tal interesse tem uma razão clara: havia uma coesão em torno da idéia da música como veículo estético privilegiado para a exposição da metafísica do sublime. Compreendendo o sublime a partir da noção kantiana de “conceito indeterminado da razão” (KANT 10, § 28)¹, ou seja, uma Idéia da razão que não é adequada à particularidade de nenhuma apresentação sensível, mas que pode ser reavivada pelo espírito devido exatamente a esta inadequação. O romantismo alemão encontrou, na ausência de determinação representativa das formas próprias à música instrumental o melhor veículo para a

exposição deste conceito de sublime. Contribuiu para isto uma consciência de época que afirmava ver a realização da essência da música através de uma dinâmica puramente instrumental, desvinculada de referências a textos, programas, funções rituais e, principalmente, afastada de toda afinidade mimética com a fala e a linguagem. Tal justificação do primado da música instrumental a partir de uma metafísica do sublime permitiu a configuração de uma temática decisiva para a estética musical do século XIX. Ela gira em torno da discussão sobre a “música absoluta”.

Grosso modo, podemos chamar de “música absoluta” uma certa noção que via na música instrumental, desligada de textos, de programas e de funções rituais específicas, o veículo privilegiado para a expressão ou o pressentimento do “absoluto” em sua sublimidade e o estágio de realização natural da racionalidade musical. É a proximidade com tal temática que permitirá a Schopenhauer, concordando aqui com o espírito dominante da sua época, afirmar: “Não podemos encontrar na música a cópia, a reprodução da idéia do ser tal como se manifesta no mundo”, ela é “cópia de um modelo que não pode, ele mesmo, ser representado diretamente”, pois “a música, que vai para além das idéias, é completamente independente do mundo fenomenal” (SCHOPENHAUER 20, § 51). Essa indeterminação própria à forma musical em relação à determinação da linguagem prosaica não é sinal de vazio, mas manifestação deste sublime que “demonstra um poder do espírito que ultrapassa toda medida dos sentidos” (KANT 10, § 25).

Mas tal autonomização da forma musical em relação a textos, programas e em relação à linguagem prosaica deveria, necessariamente, levar a uma profunda problematização da categoria estética da expressão (*Ausdruck*). August Schlegel, por exemplo, defende claramente a idéia da música instrumental como espaço privilegiado de *expressão* do que a linguagem prosaica vê como inefável, como o que desconhece determinação conceitual precisa. No entanto, este

recurso à categoria da expressão como elemento fundamental para a compreensão da racionalidade musical pode soar estranho, já que a expressão parece, normalmente, dependente de uma gramática dos afetos, base para uma estética do sentimento razoavelmente codificada. Isto quando ela não nos leva, diretamente, à posição de uma afinidade mimética essencial com a potencialidade expressiva da linguagem, fazendo assim com que a racionalidade da forma musical apareça como dependente dos parâmetros do que é extramusical. Mas a peculiaridade aqui consiste em não tentar recuperar alguma versão de uma gramática dos afetos nem de recolocar a racionalidade da forma musical nas vias de uma afinidade mimética com a linguagem. Trata-se, ao contrário, de insistir que o aspecto abstrato da música instrumental em relação à linguagem prosaica seria a garantia de que os sentimentos representados musicalmente não aderem mais às aparências empíricas do mundo.

É isto que permitirá a Schlegel afirmar que a música é a mais filosófica das artes por purgar as “paixões de toda escória material” (SCHLEGEL 19, p. 235) nos abrindo para a contemplação da essência metafísica, do em-si por trás da aparência. Uma idéia partilhada por Schopenhauer, que colocava a música no topo do seu sistema das artes. Posição que se justifica se lembrarmos que, para Schopenhauer, a música: “nunca exprime o fenômeno, mas a essência íntima, o interior do fenômeno, a própria vontade. Ela não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta *a* própria alegria, *a* própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstratamente. Ela nos dá a sua essência sem nenhum acessório e, por conseguinte, sem seus motivos” (SCHOPENHAUER 20, § 51). Essência própria a uma vontade que nos leva à confrontação com: “aquilo que precede toda forma” (*idem*).

Não deixa de ter seu interesse encontrar no outro extremo, ou seja, em Hegel, o mesmo modo de encaminhamento do problema

das relações entre música, expressão e linguagem, entre forma musical e conceito. Modo de encaminhamento que obedece agora a sinais invertidos.

Partilhando o diagnóstico romântico a respeito da música, Hegel afirmará a incompatibilidade fundamental entre a racionalidade interna aos procedimentos formais da música e a lógica de produção de sentido própria à exposição conceitual. A partir daí podemos compreender a importância de colocações como: “o elemento musical do som e a da interioridade (*Innerlichkeit*) na qual se engaja o conteúdo musical é tão abstrato e formal que só podemos passar ao particular indo em direção ao comentário das determinações técnicas, das relações de proporção dos sons entre si, de diferença entre os instrumentos, as tonalidades, os acordes etc. Mas eu sou pouco versado neste domínio e devo, por esta razão, pedir desculpas por me restringir a perspectivas mais gerais e a colocações parciais” (HEGEL 9, p. 136). Ou seja, segundo Hegel, o conteúdo musical é algo tão abstrato, o som é tão desprovido dos aspectos significativos da linguagem e sua racionalidade é tão formal que ela perde toda e qualquer relevância para a prosa filosófica do conceito. Daí porque Hegel pode assumir sua indiferença absoluta em relação aos procedimentos técnicos musicais. Hegel, o filósofo que nunca viu problema algum em adentrar os domínios mais especializados do saber empírico, reconhece, de maneira sintomática, seu desconforto diante do fato musical.

Vale a pena nos determos um pouco mais nesta indiferença hegeliana, pois ela nos revela alguns aspectos arraigados a respeito de uma certa maneira de conceber a racionalidade musical. Segundo Hegel, a música seria a mais subjetiva das artes, linguagem da pura interioridade, já que seu conteúdo seria o puro Eu, inteiramente vazio de determinações objetivas. Lembremos, neste sentido, das conseqüências derivadas por Hegel do fato de a música não produzir uma objetividade espacialmente durável. Pois o som é um

processo de posição no qual o momento da exteriorização converge com o próprio momento de seu desaparecimento. Com isto, a música seria muito próxima deste elemento de liberdade formal para não ser “de todas as artes, aquela que é mais apta a se liberar (...) da expressão de todo conteúdo determinado (*Ausdruck ingerdeines bestimmten*)” (HEGEL 9, p. 147). Ao contrário da poesia, onde o significante fônico continua sendo a designação de uma representação e não aspira significação apenas por si mesmo, a música permite à forma sonora transformar-se em fim essencial enquanto edifício sonoro. Mas ela perde a objetividade interior dos conceitos e representações que a linguagem poética ainda é capaz de apresentar à consciência. A música aparece assim como linguagem da interioridade subjetiva da sensação.

Fora da arte, o som (grito, exclamação etc.) já é exteriorização imediata de estados de alma e de sensações. Mas, na sensação, a distinção entre o eu e o objeto não pode ser posta. Desta forma, na música, “a consciência, que não tendo mais nenhum objeto em face dela, é tragada pelo fluxo contínuo de sons” (HEGEL 9, p. 153). A música, e este seria o seu pecado maior, não permitiria com isto a reflexividade que funda a consciência-de-si, ainda mais porque ela levaria a consciência à percepção abstrata de si através do sentimento.

Carl Dahlhaus nos mostrou como esta noção da música como espaço privilegiado da pura interioridade, partilhada por Hegel, era tributária de uma noção de “música absoluta” que deve suas raízes à metafísica do romantismo alemão cujas linhas gerais foram anteriormente esboçadas. Na verdade, este retorno da música à interioridade do sentimento indeterminado seria o resultado final de sua autonomização em relação a uma origem na qual o sentido do fato musical não estava em si mesmo, sentido advindo dos modos de organização funcional do material, mas era dependente da função da música no interior de rituais ou da subordinação da música em relação aos textos recitados ou cantados, ou seja, subordinação da

linguagem musical à palavra (que é, para Hegel, o único meio de posição da objetividade – o que é inefável não tem realidade). Daí a necessidade da música romântica colocar em questão a solidariedade irreduzível já presente desde Platão, entre *harmonia*, *rythmos* e *logos*. Assim, como bem sublinha Dahlhaus:

A fórmula simples da música absoluta que, precisamente devido ao seu “desligamento” e a sua emancipação em relação à palavra, eleva-se em direção ao “pressentimento do infinito” e que é a “língua para além da linguagem”, devia ser profundamente estranha a Hegel e lhe parecer uma espécie de divagação exaltada, logo ele que estava absolutamente vinculado à tradição do espírito como “palavra” e indicava a poesia como fim último da história filosófica da arte e a filosofia como fim da Odisséia do espírito universal (DAHLHAUS 6, p. 88).

De qualquer forma, isto apenas nos lembra a perenidade de tal estética musical na configuração do debate alemão do século XIX. É a força de tal permanência que levou o mesmo Dahlhaus a afirmar, por exemplo:

Quando a música, na estética de Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, ou seja, nas estéticas dominantes da segunda metade do século, é considerada como expressão da essência das coisas, enquanto que a linguagem só apreenderia a aparência, vê-se aí o triunfo da idéia da música absoluta até mesmo no interior da doutrina do drama musical (Idem, p. 16).

Poderíamos ampliar tais considerações e afirmar, sem muita dificuldade, a possibilidade de encontrar, ainda na filosofia da música do século XX, em especial em Theodor Adorno, ecos dessa maneira de compreender a música como dispositivo de formalização que não se reduz à lógica de determinação de significado própria à

linguagem prosaica. Basta lembrarmos de seu regime de comparação entre música e linguagem:

A linguagem significativa (meinende Sprache) gostaria de dizer o absoluto de maneira mediada e este absoluto não cessa de lhe escapar, deixando para trás cada intenção particular, devido a sua finitude. A música, por sua vez, alcança o absoluto de maneira imediata mas, no mesmo instante, ele advém obscuro, tal como o olho que se cega devido a uma luz excessiva e não pode ver o que é perfeitamente visível (ADORNO 2, p. 254).

Contribui para esta cegueira o fato de que “é específico à música que seu caráter enigmático seja enfatizado pela sua distância em relação à determinação visual ou conceitual do mundo dos objetos” (ADORNO 3, p. 156)². Claro que, em Adorno, a temática da música absoluta parece encontrar um ponto de inflexão que a faz voltar-se contra si mesma, até porque as condições históricas do material musical não permitiam mais aspirações de posição de totalidades funcionais capazes de satisfazer as exigências de reconciliação depositadas na música. A metáfora do olho e da luz excessiva serve para ilustrar a autonegação necessária da posição das próprias expectativas de síntese da forma musical.

É neste ponto que podemos nos voltar a Nietzsche, a fim de tentar melhor compreender sua posição no interior do debate alemão a respeito do recurso filosófico à música.

A autonomia da forma

Embora não goste muito do termo e de suas ressonâncias próprias à metafísica do sublime, Nietzsche parece mover, inicialmente, sua reflexão sobre a música no interior do campo armado pela

discussão a respeito da música absoluta³. Ao falar sobre a articulação entre música, linguagem e imagem na forma-canção, Nietzsche é claro: “A lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si” (GT/NT § 6). Mais a frente, Nietzsche se levantará contra afirmações de Wagner sobre a secundaridade do fato musical; afirmações como, por exemplo: “O erro no gênero artístico da ópera consiste em transformar um meio de expressão (a música) em alvo e, reciprocamente, o alvo da expressão (o drama) em meio” (VII, 32[52]). Para Nietzsche, isto implicava em compreender a música como realização de uma Idéia extramusical, como se a forma musical não fosse já, em si, exposição do seu próprio objeto. Daí porque, por exemplo, o filósofo alemão terminará por ver, na teatralização da música através da “obra de arte total” wagneriana, um signo maior de decadência, de impossibilidade de pensar o que é próprio à música.

Colocações dessa natureza apenas demonstram como Nietzsche compreende a música como forma capaz de expor o que a imagem e o conceito não dão conta. Nesse sentido, ele não esconde o peso metafísico de seu referencial schopenhaueriano: “Esta imensa oposição que se abre abismal entre as artes plásticas, como arte apolínea, e a música, como arte dionísica, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele reconheceu à música um caráter e uma origem diversos do de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais, reflexo do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa *para tudo o que é físico no mundo, o metafísico*, e para todo o fenômeno, a coisa em si” (GT/NT § 16).

No entanto, esse recurso à vontade como fundamento extramusical do sentido da forma musical, essa compreensão da música como “linguagem imediata da vontade” não leva Nietzsche a algo como a entificação de uma gramática dos afetos (segundo aí os mesmo pas-

sos de Schopenhauer). Sabemos como Nietzsche, ao menos em *O nascimento da tragédia*, está disposto a vincular o conceito de vontade à manifestação de estágios prévios a processos de individuação. Nesse sentido, Nietzsche pode falar que “somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo” (*idem*). Mas nossa questão é: como tal vontade desarticuladora de individuações pode manifestar-se no interior da forma musical?

Antes de responder tal questão, vale a pena complexificar um pouco nossa leitura de Nietzsche. Pois se, por um lado, Nietzsche parece corroborar a visão da autonomia da racionalidade da forma musical em relação a textos, programas e “paisagens sonoras”, por outro lado ele não deixará de insistir no vínculo indissolúvel entre música e mito. Proposição aparentemente paradoxal, pois significaria submeter a música a funções e narrativas prático-finalistas. Significaria assumir que, no lugar da submissão da música ao conceito, teríamos a submissão da música ao mito: maneira direta de afirmar que a forma musical, em sua autonomia, não pensa.

Esta aparente ambigüidade no recurso nietzschiano à música só pode ser resolvida se Nietzsche for capaz de mostrar como o mito em questão, de uma certa forma, *já é a forma musical*, isto no sentido de já estar articulado no interior da forma musical e não lhe ser algo acrescentado de fora. De fato, esta parece ser a posição de Nietzsche. Lembremos, por exemplo, de como ele procura articular a relação entre música e drama (usando, erroneamente, *Tristão e Isolda* como exemplo): “a música é a autêntica Idéia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta desta idéia” (GT/NT § 21). A ironia é que Nietzsche parece estar sendo guiado aqui pela discussão de Eduard Hanslick a respeito da Idéia musical como “pura forma sonora em movimento” (Hanslick, *Do belo musical*). Hanslick: o antípoda de Wagner é usado para a compreensão de *Tristão e Isolda*.

Talvez o que está em jogo aqui fique mais claro se lembrarmos a estrutura dos mitos que Nietzsche tem em vista na fundamentação da racionalidade do fato musical. Sabemos que são mitos trágicos que colocam em questão os processos de individuação tais como são organizados em uma perspectiva apolínea. Isto fica claro quando Nietzsche fala da gênese do mito trágico: “Ele compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível” (GT/NT § 24). A tragédia consiste em sustentar a ordem que se sabe insustentável.

Aplicado ao problema musical, podemos dizer que o mito trágico formaliza um processo de posição da forma, que sustenta a aparência da organicidade funcional das obras, mas para negá-la através da posição da imagem do aniquilamento da totalidade funcional. Tal como o mito trágico dá forma ao que insiste para além da forma (a fusão com o Um, o retorno à indiferenciação), a forma musical deve ser capaz de sustentar-se na tensão entre processos construtivos e dissolução.

Difícilmente poderíamos imaginar exposição melhor do que está em jogo no recurso wagneriano ao cromatismo⁴. Um cromatismo que impede a individuação segura das funções e motivos no interior da forma musical, forma de uma vontade que só se afirma através do impulso em direção ao aniquilamento das individualidades. Assim, podemos dizer que é na forma musical, muito mais do que na temática de seus textos e programas, que Wagner aparece à Nietzsche como aquele que traz o retorno da música à sua razão. Desta maneira inusitada, a temática da música absoluta pode ser conservada.

Por outro lado, se Nietzsche pode afirmar, ao final de *O nascimento da tragédia*, que a dissonância musical é a matriz comum que liga a música ao mito trágico, é porque, no cromatismo wagneriano, não estamos mais falando de dissonâncias preparadas que servem apenas para justificar e assegurar o centro tonal, mas

dissonâncias *sem telos* que abrem o desenvolvimento para uma multiplicidade aparentemente infinita de desdobramentos cromáticos. Há longas passagens de *Tristão e Isolda* nas quais temos dificuldade em encontrar uma tonalidade definida, o que embaralha a partilha segura entre consonância e dissonância, abrindo, com isto, o espaço para uma melodia infinita que se assemelha ao “lúdico construir e destruir do mundo individual”. Atividade sem fim que nos remete à criança que “brincado, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los” (GT/NT § 24).

Teatralidade e décadence

Valeria a pena finalizar tecendo algumas considerações sobre o desdobramento deste recurso filosófico à música operado por Nietzsche. Todos sabemos da ruptura entre Wagner e Nietzsche. Normalmente, ela parece ser motivada por uma questão extramusical: o retorno de Wagner ao catolicismo (*Parsifal* é um belo exemplo aqui). No entanto, poderíamos levantar algumas questões formais.

Partamos de uma certa reversão de perspectiva que parece determinar a leitura tardia que Nietzsche faz de Wagner. Se inicialmente Nietzsche parece afirmar a potencialidade aberta pelo cromatismo enquanto processo de composição que impede a individualização segura das funções e motivos no interior da forma musical, em *O caso Wagner*, esta perda de organicidade funcional das obras é ambigualmente deplorada. Servindo-se do conceito de *décadence* tal como aparece inicialmente nos *Essais de psychologie contemporaine*, de Paul Bouget, conceito que visa a explicar um processo pelo qual se tornam independentes e autônomas partes subordinadas no interior de um organismo, Nietzsche irá procurar caracterizar a música de Wagner como exemplo supremo desta impossibilidade de criar formas orgânicas. Em uma carta endereçada a Carl

Fuchs, um wagneriano conhecido e influente, ele dirá a respeito da música de Wagner: “A parte torna-se senhora do todo, a frase sobre a melodia, o instante sobre o tempo (também sobre o ritmo), o *pathos* sobre o *ethos* e, o *esprit* sobre o ‘sentido’ (...) Vê-se o particular muito nítido, vê-se o todo muito embotado” (*apud*, MÜLLER-LAUTER 12, p. 13). Isto o leva a falar de Wagner como “nosso maior miniaturista musical”, responsável por um processo no qual a soberania dos momentos particulares leva à dissolução da totalidade funcional, à criação de “um conjunto inteiramente desprovido de vida, uma aglomeração, uma adição artificial, um composto factício” (WA/CW § 7).

Tal crítica à perda da totalidade funcional das obras parece, à primeira vista, anacrônica e conservadora. Pois poderíamos imaginar que Nietzsche age como quem ainda acreditava na potencialidade construtiva do tonalismo com suas estruturas harmônicas capazes de individualizar claramente momentos e processo, assim como guiar desenvolvimentos e resoluções. Ainda mais se lembrarmos de sua contraposição de Wagner com Bizet, cuja *opéra comique*, *Carmen*, seria “precisa. Constrói, organiza, perfaz; é por isso o oposto do pólipo na música, da ‘melodia infinita’” (*idem*, § 1). Nietzsche parece querer restaurar aquilo cuja inevitabilidade de seu esgotamento Wagner mostrara.

No entanto, há outra coisa que parece mover Nietzsche em sua guinada contra o cromatismo wagneriano. Lembremos, por exemplo, do que significa este “perigo imenso absolutamente inimaginável” aberto pela melodia infinita wagneriana: “a degenerescência do sentimento rítmico, o *caos* ao invés do ritmo” (NW/NW § 1). Aqui, poderíamos insistir no fato de Nietzsche parecer partilhar uma perspectiva que vê, como resultado do uso extensivo de procedimentos cromáticos, *a perda do princípio de estruturação de diferenças no interior da forma musical*. Quando Nietzsche afirma que o ritmo, enquanto parâmetro organizador de tensão e duração que

transcende o instante musical, é perdido pelo fluxo contínuo da melodia infinita, ele parece pensar, principalmente, na eliminação de um princípio funcional de diferenciação que transcenda a literalidade dos instantes. Ou seja, o motor de sua crítica a Wagner não diz respeito a algum impulso de restauração de um sistema tonal já então combalido, mas visa combater a tendência da música wagneriana em “literalizar o sentido do fenômeno musical”, em nos levar a uma audição atomizada através da perda de um princípio *transcendente* de estruturação de diferenças (que pode ser fornecido, entre outros, no nível das durações através da posição da regularidade do ritmo). O que talvez nos demonstre, inclusive, a inadequação de um uso estrito de dicotomias como transcendência/ imanência no interior do pensamento nietzschiano.

Isto fica mais claro se lembrarmos do outro aspecto próprio à *décadence* wagneriana, este que diz respeito à teatralização da música em Wagner. Primeiro, é fato que a teatralidade do fato musical em Wagner nunca poderia ser compatível com a exigência nietzschiana de autonomia formal da racionalidade das obras. Nietzsche chegará a dizer que a teatralidade é o inverso da música. No entanto, mesmo em sua cruzada contra a teatralidade, Nietzsche não deixará de ver, em uma ópera (*Carmen*, de Bizet), a redenção do programa que procurara em Wagner. Podemos levantar aqui uma hipótese.

O que parece incomodar Nietzsche na teatralidade wagneriana é, novamente, uma certa literalidade que faz com que o fascínio com a cena, fascínio com o que se coloca como aparência, não permita o desvelamento da aparência como aparência. A organicidade da forma “apolínea”, organicidade que o próprio Wagner parecia levar ao esgotamento, parece retornar através desta literalização imanente dos instantes que torna obsoleta toda audição estrutural e suporta uma cena teatral de reconciliação e perdão.

Neste sentido, podemos compreender o que Nietzsche tem em vista ao falar, sobre o “ator” Wagner: “Alguém é ator pelo fato de

ter *uma* percepção à frente dos outros homens: o que deve ter efeito de verdade não pode ser verdadeiro [o que aparece como organicidade funcional das obras não pode ser posto sem aspas] (...) A música de Wagner nunca é verdadeira. – Mas é tida como verdadeira, e tudo está em ordem” (WA/CW § 8).

O problema está aí, na última frase. Se estivéssemos diante de uma forma que põe a totalidade de seus momentos como *aparência que se afirma enquanto aparência*, como fluxo contínuo de aparências e máscaras, então teríamos uma obra capaz de se afirmar como potência de criação e destruição que Nietzsche compreende como estetização de uma aliança com a vida enquanto jogo contínuo de forças⁵. Esta forma capaz de não se perder *no interior da literalidade* e de pôr processos sintéticos de construção sem naturalizá-los será encontrado por Nietzsche quando se deparar com uma forma musical baseada na estetização da ironia. É neste sentido que devemos compreender a afirmação: “se nós que nos curamos [de Wagner] precisamos de uma arte, é de uma arte totalmente diferente – uma arte zombeteira, leve, fugaz, serena como os deuses, de um artifício divino” (*idem*, Epílogo).

Do absoluto à ironia

Neste ponto, faz-se necessário um esclarecimento. Como bem nos lembra Ernst Behler, “Nietzsche evita o termo ironia que, para seu gosto, guarda muito romantismo e prefere a clássica noção de dissimulação, que é traduzida por ‘máscara’” (BEHLER 4, p. 93). O próprio Nietzsche lembra que “a ironia só é adequada como instrumento pedagógico”, mas fora da relação de formação entre mestre e discípulos, ela é um “mal comportamento, um afeto vulgar” (MA I/HH I § 372). Ou seja, nas mãos de um mestre que, através da ironia, produz a formação em direção ao *amor fati*, a ironia é

adequada. Mas nas mãos de um desencantamento niilista, a ironia nos tornará “iguais a um cão mordaz que aprendeu a rir, mas que esqueceu de morder”. Desta forma, se afirmamos que a filosofia nietzschiana da música caminha em direção à posição de um certo uso da ironia na estruturação da forma musical, devemos poder apreender de maneira determinada o que tal uso pode significar.

Partamos de uma afirmação de *Para além de bem e mal* que servirá também para o encaminhamento de certos problemas musicais: “a aparência para mim, é a realidade agente e viva que, *na sua maneira de ser irônica em relação a si mesma*, chega a me fazer sentir que só há aparência, fogo fátuo e dança de elfos” (JGB/BM § 40). Pois só uma escrita irônica é capaz de afirmar sem, com isto, petrificar as afirmações em explicações sobre a positividade do estado do mundo. Só a ironia coloca o mundo como uma ficção *que se afirma* como ficção criadora. O riso aparece assim como nova aliança estética com um mundo compreendido como jogo de forças em contínua reconfiguração, em contínua “flexibilização” que dissolve a literalidade natural de toda e qualquer determinidade. Riso que dá forma à *inadequação* entre configurações determinadas do mundo e as multiplicidades possíveis dos jogos de força.

Dessa forma, podemos afirmar que o riso irônico reconcilia o pensamento filosófico ao plano de imanência da vida como jogo de forças, já que ele indica a distância que o enunciador toma em relação ao enunciado, mostrando assim que a enunciação não aspira a naturalização alguma. “Tudo o que é profundo ama a máscara” dirá Nietzsche. Mas é o riso irônico que melhor expressa esse amor pelo jogo de máscaras; único jogo capaz de desvelar a força plástica da vida e de afirmar a temporalidade radical de um mundo onde nenhuma configuração deve subsistir de maneira perene. É neste sentido que podemos compreender o parágrafo 294 de *Além de bem e mal*, no qual Nietzsche sugere uma hierarquia dos filósofos conforme a qualidade de seu riso, colocando no topo aqueles capazes de

uma *risada de ouro*. Risada que indica aqueles capazes de rir “de maneira nova e sobre-humana – e à custa de todas as coisas sérias” (*idem*, § 294).

Lembremos ainda como Nietzsche chega a compreender a marcha da modernidade a partir de uma certa “ironização” dos modos de vida na qual o filósofo vê mais um sintoma, para além da autonomia crescente das particularidades e da teatralidade, do que ele chama de *décadence* européia. “Ironização” deve ser compreendida aqui como esta forma dos sujeitos transformarem-se em atores que encenam seus próprios papéis sociais sem vincularem-se realmente a eles, instaurando, com isto, um jogo de máscaras sem original. Neste sentido, talvez não haja texto mais ilustrativo do que o aforismo 223 de *Para além de bem e mal*: “Somos a primeira época estudiosa em matéria de ‘fantasias’, quero dizer morais, artigos de fé, gostos artísticos e religiões, preparada, como nenhuma época anterior, para o Carnaval de grande estilo, para a mais espiritual gargalhada e exuberância momesca, para a altura transcendental da suprema folia e derrisão aristofânica do mundo. Talvez descubramos precisamente aqui o domínio da nossa invenção, este domínio em que também nós ainda podemos ser originais, como parodistas da história universal e bufões do Senhor, quem sabe. Talvez, se nada do presente existir no futuro, justamente a nossa risada tenha futuro” (*idem*, § 223). Paródia da história universal, bufonaria transcendental da suprema folia capaz de destruir toda forma fixa que Nietzsche encontrará estetizada, enfim, em uma *opéra comique* de Bizet: *Carmen*.

Deixemos de lado uma certa interpretação extramusical que tende a centrar o interesse nietzschiano pela ópera na caracterização de Carmen e de sua conduta no amor como exemplo de ação afirmativa animada pelo *amor fati* (SICA 21). Embora tal interpretação tenha força, é em outro contexto que devemos compreender o que está em jogo na guinada, operada por Nietzsche, de Wagner a Bizet.

Inicialmente, vale a pena lembrar que, do ponto de vista do uso dos materiais, poderia parecer que tal guinada indicaria uma regressão, já que a forma musical da ópera de Bizet pareceria anacrônica mesmo para o estado histórico do material musical à sua época. Bizet parece utilizar as funções construtivas do sistema tonal como se não tomasse conhecimento das potencialidades abertas pelo uso extensivo do cromatismo, como se ignorasse o esgotamento histórico do tonalismo trazido à consciência do tempo por Wagner.

No entanto, Nietzsche parece ser animado por uma intuição também partilhada por Adorno: a de que as expectativas construtivas postas pela ópera de Bizet são profundamente marcadas pela ironia. Como se a ironia fosse outra maneira de afirmar tal esgotamento. Vale para toda a ópera o que Adorno fala a respeito de um de seus momentos: “A música adota a atitude do homem supersticioso que nunca crê totalmente no que diz acreditar e que sucumbe à ilusão na medida em que nega sua cegueira” (ADORNO 2, p. 202). De fato, o caráter “paródico” de *opera comique* próprio à *Carmen* permite ao compositor operar um jogo “livre” com clichês do folclore meridional, *vaudeville* e figuras de música de programa, isto ao ponto de compositores como Pierre Boulez afirmarem não encontrar, em *Carmen*, nada mais do que “uma opereta”. Mas sua “leveza” de opereta, para usar um termo de Nietzsche, estaria no fato de ela não se vincular totalmente à lógica dos materiais que apresenta, de ela apresentá-los “de maneira irônica”. Pois “quando *Carmen* flerta com a opereta, ao mesmo tempo em que conserva a maior vigilância no plano da composição, tal concessão obedece a um princípio de estilização (*principium stilisationis*) e serve, na verdade, a uma seriedade que não precisa exaltar-se contra a frivolidade, uma pequena mudança de tom modifica o horizonte” (ADORNO 2, p. 301).

Este princípio de estilização indica uma fazer composicional que trabalha os materiais “à distância”, como quem se serve de figuras

de estilo que podem ser revogadas por serem a afirmação de uma subjetividade que vê toda determinidade como uma estilização, como uma máscara que não esconde profundidade alguma. Coube à história da música dizer até onde esta leveza irônica de *Carmen* foi capaz de nos levar.

Abstract: This paper aims to comment some aspects of the Nietzschean philosophical use of music, particularly the presence, in his horizon, of a thematic linked to the romantic notion of absolute music. It stresses that such a notion, heired of Schopenhauerian metaphysics of sublime, will be developed, after the rupture between Nietzsche and Wagner, in a drive to the notion that the truly musical form is an ironic one. This development might make us adopt a new aproach to the Nietzschean interpretation of Bizet's *Carmen*. From absolute to irony or to the position of irony as a figure inserted in the thematic of absolute in music: this path will be followed through the commentary of *The birth of tragedy*, *The case of Wagner* and *Nietzsche contra Wagner*.

Keywords: absolute music – irony – Wagner – *Carmen* – musical form – *décadence*

notas

- ¹ Este mapa de um momento importante da reflexão filosófica sobre o fato musical já foi fornecido, de maneira detalhada, por Dahlhaus em livros como *A idéia da música absoluta* e *Estética musical*.
- ² Podemos ainda lembrar de como esta temática da música absoluta é reaproveitada no interior de uma crítica da reificação: “A música contém algo que escapa à civilização, algo que não se submete totalmente à *ratio* reificada (*vergegenständlichenden*); enquanto que as artes plásticas, que se vinculam a coisas (*Dinge*) determinadas, ao mundo objetivo (*gegenständliche*) da práxis, mostram-se aparentadas ao espírito do progresso tecnológico” (ADORNO 3, p. 175).
- ³ Como nos lembra Liébert : “Adepto não assumido da música absoluta, Nietzsche continuava, no fundo, impregnado pela metafísica romântica” (LIÉBERT 11).
- ⁴ Por outro lado, sempre é bom lembrar que “nas obras corais de Bach – e antes dele, devemos citar a famosa lamentação de Dido, em *Dido e Enéas*, de Purcell – o cromatismo é especialmente reservado à expressão do trágico e do doloroso; ele se reveste de um caráter dramático” (BOULEZ 5, p. 258).
- ⁵ Não deixa de ser extremamente sintomático encontrar tal crítica à “teatralização” da forma estética mais à frente, em um teórico-chave para o modernismo como Michael Fried. Para Fried, o valor estético na modernidade é fundamentalmente vinculado à possibilidade de a obra servir de palco para a posição do processo de clarificação progressiva dos mecanismos de produção do sentido. Lembremos, por exemplo, do sentido de sua afirmação de que “o teatro é a negação da arte” (FRIED 7, p. 125). O teatro aqui não é o teatro brechtiano que transforma a cena em

locus de manifestação de operações de distanciamento capazes de desvelar os modos de produção da aparência. Teatro é, para Fried, o nome de uma imanência com a literalidade que impede o sujeito de transcender a coisidade (*objecthood*) em direção a uma Outra cena na qual os processos construtivos poderiam ser revelados. Sem medo de pecar por anacronismo, poderíamos dizer que o teatro que, segundo Fried, nega a arte, não é outro que a “teatralidade” wagneriana.

referências bibliográficas

1. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften XII*, Frankfurt: Surhkamp, 1999.
2. _____. *Quasi una fantasia*. In: *Gesammelte Schriften XVI*, Digitale Bibliothek Band 97.
3. _____. *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*. In: *Gesammelte Schriften XVIII*, Digitale Bibliothek Band 97.
4. BEHLER, *Irony and the discourse of modernity*. University of Washington Press, 1990.
5. BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
6. DAHLHAUS. *L'idée de la musique absolue*. Genebra: Contrechamps, 1997
7. FRIED, Michael. *Art and objecthood*. In: BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. University of California Press, 1968,

8. HANSLICK. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, s.d.
9. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*. In: *Hegel Werke* (CD-R). Berlin: Talpa Verlag, 2000.
10. KANT. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburgo: Felix Meiner, 2001.
11. LIÉBERT. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995.
12. MÜLLER-LAUTER, W. “*Décadence artística enquanto decadence fisiológica*”. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 6, São Paulo, 1999.
13. NIETZSCHE, *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
14. _____. *Nietzsche contra Wagner*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
15. _____. *O caso Wagner*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
16. _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
17. _____. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
18. _____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Editores: G. Colli e M. Montinari. Berlin/Munique: Walter de Gruyter, 1980.
19. SCHLEGEL. *Die Kunstlehe*. Stuttgart: Lohnen, 1963.
20. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
21. SICA, *La Carmen di Nietzsche* in www.swif.uniba.it/lei/scuola/saperi/musical.htm, acesso em 25/08/2005.