

Em torno do gosto musical

Márcio José Silveira Lima*

Resumo: O propósito deste artigo é analisar a comparação que Nietzsche faz entre Wagner e Bizet; reconsiderando-a, pretendemos demonstrar que ela é antes de tudo estratégica. O verdadeiro motivo da crítica nietzschiana refere-se à forma como o compositor alemão subordinou a música ao drama, corrompendo, dessa forma, o gosto musical. Trata-se de situar o debate no contexto cultural da época, a fim de demonstrar que o compositor Debussy, a princípio um adepto de Wagner, rompe com ele e encontra seu estilo musical que iria revolucionar a música. Por fim, no elogio aos franceses feito por Nietzsche encontrar-se-iam elementos coincidentes com a estética musical de Debussy.

Palavras-chave: música – gosto – Wagner – Debussy

A tradição da música alemã, que inclui também Schoenberg, caracteriza-se desde Beethoven pela ausência do gosto (T. W. Adorno).

Em nossa época, em que pouco a pouco se perde o sentido do mistério, ocupadíssimos como estamos em experimentar diversos sistemas de treinamento humano, era necessário que perdêssemos igualmente o verdadeiro sentido da palavra gosto. (...) Sustentemos que a beleza de uma obra de arte permanecerá sempre misteriosa, ou seja, que nunca se poderá exatamente

* Professor de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA - Campus Barreiras); doutorando em filosofia pela USP.

verificar “como é que isso é feito”. Conservemos, a qualquer preço, essa magia peculiar da música. Por sua essência, ela é mais passível de contê-la que qualquer outra arte. Quando o deus Pã juntou os sete tubos de sua flauta, ele primeiro imitou apenas a longa nota melancólica do sapo queixando-se para os raios da lua. Mais tarde, lutou com o canto dos pássaros. Provavelmente, desde esse tempo os pássaros enriqueceram seu repertório. Essas são origens suficientemente sagradas, portanto a música pode ter certo orgulho e conservar uma parte de mistério. Em nome de todos os deuses, não tentemos livrá-la disso nem procurar explicações. Enfeitemo-la com essa delicada observância do “gosto”. E que ele seja o guardião do Secreto (Claude Debussy).

Do mesmo modo como no tempo de Tibério os navegantes gregos ouviram em uma ilha solitária o grito assustador “o grande Pã está morto”: assim ressoava agora através do mundo grego, como um doloroso gemido: “a tragédia está morta” (Nietzsche).

Rebatendo uma concepção bastante disseminada de que não haveria um critério ou argumento lógico que pudesse justificar determinadas preferências de gosto em arte, o crítico francês George Steiner afirma que a apreciação de uma obra compartilha da visão de Cassandra, na medida em que nunca se sabe se ela é certa ou não. A despeito disso, concebe que, tal como a vidente da mitologia grega, o crítico deve ter sempre razão. Esse breve preâmbulo à guisa de retórica serve para introduzir uma justificativa à sua afirmação de que Tolstói e Dostoievski são, de todos os tempos, os dois maiores romancistas. No seu entender, quem os compara, por exemplo, a Flaubert ou a Henry James, comete uma injustiça comparável àquela que julga ser a mais ilustrativa de todas na história

das artes. Assim, ele se pergunta: “o que poderia ter persuadido Nietzsche, um dos espíritos mais penetrantes que já se ocuparam com a música, de cometer um erro ao julgar Bizet superior a Wagner?” (STEINER 14, p. 15).

Essa questão de Steiner reproduz, a nosso ver, uma perplexidade que se tornou muito comum no domínio da crítica das obras de arte, que é essa suposta injustiça ou, quiçá, um erro crasso de julgamento estético por parte de Nietzsche. Não é nossa intenção tentar minimamente justificar a avaliação do filósofo, pois acreditamos que de fato ele nos parece equivocado. Mas ele acreditava mesmo nessa comparação que fez entre Bizet e Wagner? Numa carta enviada quando da preparação de *O caso Wagner* – livro em que aparece o suposto erro de avaliação –, Nietzsche escreve para Carl Fuchs:

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; seria uma absoluta falta de gosto se eu partisse de um elogio de Beethoven, digamos. Além disso, Wagner tinha muita inveja de Bizet: Carmen é o maior sucesso da história da ópera, e sozinha superou largamente o número de apresentações, na Europa, que todas as óperas de Wagner reunidas (carta a Carl Fuchs de 27/12/1888).

Eis aí, portanto, um caminho que pode nos abrir à verdade sobre esse ponto de vista do filósofo que tanto tem lançado Nietzsche sob suspeita. Ora, se o julgamento nietzschiano, quanto à obra wagneriana, desde 1876, quando ele rompe com Wagner, é conhecido, a que vem então o louvor à ópera de Bizet como contraponto? Só pode ser uma estratégia. Mas, afinal, de que estratégia se trata? Se se tratava de escolher Bizet justamente porque Wagner tinha – como podemos ler no trecho acima – muita inveja dele, que tipo de efeito poderia causar, uma vez que o músico alemão já estava morto

havia quinze anos? Só podemos supor que a provocação visava aos círculos wagnerianos, cujos adeptos tinham, pela música do mestre, uma verdadeira adoração religiosa. Segundo Nietzsche, essa devoção já fizera a música de Wagner dominar todo o cenário mundial, de São Petersburgo a Paris, de Bolonha a Montevidéu (Cf. Carta a Jacob Burckhardt de 13/09/1888). Ao escrever contra o compositor alemão, comparando-o a Bizet, o filósofo talvez quisesse atingir o séquito wagneriano, do qual ele próprio já se aproximara para depois romper com acrimônia.

Não obstante essa polêmica extra-obra, nossa intenção, aqui, é demonstrar que *O caso Wagner* não se esgota em seu caráter “panfletário”. Dir-se-ia que a questão nuclear da crítica gira em torno daquilo que Nietzsche considera mais perigoso no domínio que a música de Wagner exercia: a corrupção do “bom gosto”. A apreciação nietzschiana sobre a questão do gosto pode ser vinculada à análise feita sobre a decadência, ou seja, uma corrupção do todo em benefício das partes, uma desagregação do todo coeso, coesão que é característica da rigidez das formas clássicas. Analisando as óperas de Wagner, o filósofo afirma:

no momento me deterei apenas na questão do estilo. – Como se caracteriza toda decadência literária? Pelo fato de vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é mais um todo (WA/CW § 7).

Inspirado nos *Ensaios de psicologia contemporânea* de Paul Bourget, a passagem sintetiza o que Nietzsche pensa sobre a corrupção das formas artísticas, que em Wagner se revela pela corrupção do gosto musical. Visando a demonstrar isso, o filósofo desdobra sua crítica por duas vias argumentativas: uma no âmbito estético-musical, outra no plano político-cultural. Todavia, os meandros dessa

crítica não se deixam esclarecer tão rapidamente, devido à ambigüidade que a visão do filósofo sobre o compositor revela. E aqui não estamos nos referindo à sua mudança de postura, que escreveu seu primeiro livro dedicado a Wagner, para depois, decorridos dezessete anos, publicar um outro contra. Aliás, nessa viragem nietzschiana não há nenhum fato ambíguo. Ele apenas trilhou um caminho muito comum àqueles que se deixaram encantar pela música de Wagner: foi ao festival de Bayreuth e descobriu a verdadeira essência dos dramas musicais. Basta lembrar que isso seria mais tarde o mesmo que ocorreria com Debussy, para citar um dos nomes mais conhecidos desse desencanto com o drama musical, depois de ter-se deixado por ele entusiasmar. Ainda no que concerne à ruptura, do mesmo modo que ocorre com o apreço de Nietzsche por Bizet, também não devemos superestimar a avaliação que ele faz ao conteúdo dos libretos wagnerianos. Com efeito, não podemos levar muito em conta que Nietzsche tenha rompido definitivamente com Wagner porque este teria caído de joelhos diante da cruz ao compor *Parsifal*; bem antes o compositor já havia composto *Tannhäuser* e *Lohengrin*, cujas histórias fazem parte das lendas medievais cristãs. Caberia lembrar também o apreço que o filósofo alemão sempre teve por Palestrina, um compositor por excelência ligado à tradição cristã, cuja música está estritamente ligada à contra-reforma.

Por isso, devemos enxergar na crítica de Nietzsche mais os motivos musicais, seja no significado que estes tinham em sua época, seja em relação àquilo que o filósofo julgava antever em relação ao futuro da música. A bem da verdade, o que o filósofo toma como objeto principal de sua crítica é o caráter sinfônico da música wagneriana e não o conteúdo expresso em seus libretos. Ao denunciar que Wagner corrompia o gosto e de que exercia um predomínio tirânico na arte de sua época, o filósofo alerta para as consequências contemporâneas e futuras dessa hegemonia. Nesse sentido, sua preocupação se baseia naquele duplo pressuposto antes referido,

isto é, o estético e o político. Não seria em vão que em *Para além de bem e mal*, ele comece o capítulo dedicado aos povos e às pátrias escrevendo sobre a abertura de *Os mestres Cantores*, numa análise que revela, aos seus olhos, a importância dessa música para a cultura alemã.

Ouvi, novamente pela primeira vez, a abertura de Wagner para os *Mestres cantores*: eis uma arte soberba, grave, carregada e tardia, que tem o orgulho de pressupor, para seu entendimento, que dois séculos de música permanecem vivos – o fato de esse orgulho se ter justificado é algo que honra os alemães (JGB/BM § 240).

O paradoxo pelo qual Nietzsche avalia a abertura de *Os mestres Cantores* é a expressão daquele olhar crítico com que vai enxergar o compositor depois, em *O caso Wagner*. O que significa, portanto, “ouvir novamente pela primeira vez”? Que dessa escuta se lhe abriu um horizonte novo, do qual ele até então não se havia dado conta, pelo menos não em termos da música do compositor alemão. E a análise que ele doravante fará da obra revela como se dá esse novo *status* que a obra wagneriana tem em sua filosofia. O mais singular de tudo é que Nietzsche vai elogiar nessa abertura tudo aquilo que falta a ela, justamente o que ele julga relevante para uma grande obra musical: “não há beleza, não há sul, nem a sutil, meridional claridade celeste, nenhuma graça, nenhuma dança, dificilmente uma vontade lógica” (JGB/BM § 240). Ora, mas se falta tudo isso que seria necessário a uma grande música, por que então Nietzsche a elogia? Porque, como ele vai concluir depois, essa música revela que os alemães são de anteontem e de depois de amanhã, mas que ainda não teriam um hoje. Como argumenta, o mérito de Wagner foi ter posto à mostra, com essa obra, o estado de declínio da cultura alemã. Mais tarde, em *O caso Wagner*, o filósofo julgará a si mes-

mo e ao compositor como filhos de seu tempo, o que o conduz ao corolário de que seriam, *ipso facto*, decadentes. Por isso mesmo, ter conhecido a obra do compositor foi uma sorte filosófica de primeira grandeza, pois assim ele pôde trazer à luz o estado de indigência geral que dominava a cena.

Retomando aqueles mesmos pressupostos que faltavam à abertura de *Os mestres cantores*, Nietzsche neles se apoia para combater a música de Wagner, uma arte que ele julgava estar deixando os alemães sem presente. Mas o que verdadeiramente ele condena na música de Wagner, esse canto do cisne que anunciava o ocaso de uma cultura? Podemos considerar que o eixo em torno do qual essa crítica gira é o que o filósofo julga ser a mais clara aptidão de Wagner: a de ator. Como irá concluir o livro, ele nos diz os três pontos principais de sua denúncia: 1) Que o teatro não se torne o senhor das artes. 2) Que o ator não se torne sedutor dos autênticos. 3) Que a música não se torne uma arte da mentira. Para não soar completamente descabida a acusação de que o talento de Wagner é o de ator, é preciso esclarecer desde logo o que Nietzsche pretende dizer com isso, cujo realce está dado com as três pressuposições: Wagner teria corrompido a música devido à importância que a ação dramática tem em suas óperas. E a essa percepção ele só teria chegado após ir ao festival de Bayreuth.

Wagner não era músico por instinto. Ele o demonstrou ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico pitoresco. Nisso podemos tê-lo como o inventor e inovador de primeira ordem – ele aumentou desmesuradamente a capacidade de expressão da música: ele é o Victor Hugo da música como linguagem. Sempre com o pressuposto de se ter como válido que a música possa, em dadas circunstâncias,

não ser música, porém linguagem, instrumento ancilla dramaturgica [criada da dramaturgia]. A música de Wagner sem a proteção do gosto teatral – um gosto muito tolerante –, é simplesmente música ruim (WA/CW § 8).

O ponto precípua do reproche de Nietzsche remete para a ruptura do estilo que Wagner empreende a fim de tornar a música mais expressiva e consoante com sua proposta estética do drama musical. Seguindo *pari passu* a duplicidade da crítica que se desdobra no teor estético e político, Nietzsche propõe uma visão para a obra wagneriana que a veja de modo duplo: por seu aspecto musical e por seu aspecto teatral. Podemos, pois, considerar que o filósofo sugere uma interpretação que se compõe de dois momentos: num primeiro, ele tem um caráter analítico, pois nele sugere que se separe o drama da música, a fim de ver como esta última revela o traço decadente de Wagner; no segundo momento, que podemos julgar como uma síntese, ele entrelaçaria novamente os dois aspectos para revelar que a decadência do estilo musical wagneriano consiste no aspecto dramático de suas obras. Mas, antes disso, cumpriria questionar: por que isolar a música em relação ao texto, se Wagner tinha uma concepção de obra de arte total? Além do mais, por que separá-los, se na ópera eles formam uma obra conjunta? Porque Nietzsche visa à própria concepção musical levada a cabo pelo compositor, que, *per se*, representa já uma mudança frente à tradição operística. Ademais, como é sabido, o próprio Wagner não apreciava que chamassem seus dramas musicais de ópera. Dentro do projeto estético do compositor, sua inovação consistia justamente numa nova maneira de conceber a relação entre música e palavra, o que já o separaria dos demais compositores de ópera. Contrapondo-se, portanto, aos fundamentos desse novo estilo, Nietzsche pretende separar aquilo que Wagner uniu a fim de deixar a nu os fundamentos mesmos de sua concepção musical. Ora, se na ópera

tradicional música e palavra estavam unidas de modo que o enredo dramático era desenvolvido por meio das árias, duetos, recitativos, coros, cabendo à música acompanhá-los, com Wagner essa trama sofre um deslocamento.

Na concepção do drama musical – também denominado por Wagner de obra de arte total –, todas as artes têm um papel importante. A música, porém, é que deve dar unidade à obra. Em sua forma sinfônica, ela deve conduzir a ação, aí as vozes dos cantores estando integrados à orquestra. Nesse sentido, Wagner leva a cabo uma inovação sem precedentes na história da música, porquanto torna unidos dois estilos que até então estavam separados: música sinfônica de um lado e a arte dramático-teatral do outro. É preciso deixar claro que na ópera anterior a música que servia à encenação não tinha – *stricto sensu* – o caráter de uma sinfonia. Até então, a sinfonia, com seus fortes contrastes, conseguiu um grau de dramaticidade superior ao que atingia a ópera.

Ora, essa visão de Wagner é tão inovadora que ele julga Beethoven, e não outros compositores de ópera, um precursor de sua arte. Aos olhos de Wagner, o próprio Beethoven teria percebido essa situação musical que lhe será tão cara, ou seja, que a Sinfonia está mais apta para expressar a dramaticidade do que a ópera, mas era preciso, todavia, apelar à voz humana para que o dramático em música fosse potencializado. Assim, aos olhos wagnerianos, com a introdução do coro no último movimento da Nona Sinfonia, o primeiro passo para essa nova concepção musical que culminaria no drama musical estava dado. Só teria faltado a Beethoven dar um outro uso para a voz humana na música, pois segundo Wagner “não são os versos do poeta, seja ele Goethe ou Schiller, que podem determinar a música; só o drama é capaz disso, quer dizer, não o poema dramático, mas o drama levado à ação diante de nossos olhos, como uma contra imagem da música tornada visível na qual, por conseguinte, a palavra e o discurso pertencem

tão-só à ação” (WAGNER 15, p. 300). Ora, no entender de Wagner, se Beethoven buscou com a nona sinfonia dar à música um maior poder dramático, ele não teria conseguido realizar plenamente seu propósito porque, na música sinfônica, as possibilidades da presença humana não seriam exploradas em toda a sua potencialidade. Não seria o poema que fazia a expressividade aumentar, mas a própria ação, isto é, o drama.

É nesse ponto que Nietzsche se detém para acusar a obra wagneriana. Tal como já havia feito em *O nascimento da tragédia*, quando ainda era um entusiasta das composições de Wagner, o filósofo exorta a que escutemos essa música abstraindo dela toda a ação dramática, ficando a sós com sua parte sinfônica. Ora, se na primeira obra nietzschiana havia um elogio para esse aspecto da composição, agora realmente o olhar se inverte. As duas visões, porém, revelam que Nietzsche sempre esteve atento ao caráter estritamente musical. O que ocorre é que se antes havia uma tomada de partido pela obra de Wagner, agora já não há mais. Podemos entender essa guinada pelo cansaço do filósofo com toda a música romântica em geral. Ao incidir sua crítica na parte musical da obra de Wagner, Nietzsche visa a que se separe dela o drama, a ação; e se assim o faz, é porque o próprio compositor passou a sentir-se um mais herdeiro da obra de Beethoven do que da arte musical de Gluck ou de Weber, por exemplo. Nesse sentido, pode-se afirmar que o filósofo acusa o compositor de ter levado a falta de gosto – aquela anarquia e decadência da forma – ao máximo no que se refere à escrita propriamente musical, isto é, instrumental. Daí a face moral de seus textos não ser o mais importante da crítica nietzschiana. Como afirma em *A gaia ciência*:

Que me importa o drama? As convulsões de seus êxtases morais, em que o “povo” tem sua satisfação? Toda a gesticulação e *hocus pocus* [prestidigitação] dos atores? Vê-se que sou essencialmente antiteatral

– mas Wagner, ao contrário, era essencialmente homem de teatro e ator, talvez o mais entusiástico “histriômano” que já houve, também como músico. (FW/GC § 368).

Essas linhas revelam o segundo ponto da análise nietzschiana. Se antes se tratava de vislumbrar tão-somente o aspecto musical e criticar nele a forte expressividade como uma grosseria de gestos, agora a questão é descobrir por que a música de Wagner transige, ao ver de Nietzsche, todo estilo do bom gosto. No drama musical, o elemento instrumental está a serviço de um tipo de encenação que exigia dele o máximo da grandiloquência para que a ação dramática pudesse atingir os efeitos logrados. Segundo Nietzsche: “Em Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica dos sons para os gestos” (WA/CW § 7). Visando, então, à obra wagneriana em sua inteireza, o filósofo conclui que o caráter dessa música, feita para arrebatar, é massacrar a própria força sinfônica – que Wagner trouxe para a ópera – sob os efeitos da transgressão, pois só mediante esse procedimento foi possível atender às necessidades dramáticas.

Como a responsável pela unidade da ação no drama, a música teve de falar uma linguagem que não era a sua, mas a do teatro; nessa relação entre música e drama, Nietzsche teria enxergado o problema que essas inovações levavam para a música. Isso porque, para conseguir os efeitos procurados em sua concepção dramática, Wagner acabou comprometendo a música, que, por assim dizer, não era a parte realmente visada na concepção do drama musical. Certamente o compositor estava mais interessado em renovar o drama cantado do que a música sinfônica; o contrário, porém, é o que teria acontecido. Se nos ativermos ao fato de que a influência de Wagner foi tão importante para a música cantada feita depois dele, o mesmo vale para a música meramente instrumental. De fato, todo o arsenal utilizado pelo compositor em suas óperas será decisivo

para as regras musicais que viriam depois. Quando Nietzsche alerta para que o teatro não se torne o senhor das artes, ele atenta para esse espírito do wagnerianismo e para as suas possíveis consequências. Tendo visado a uma renovação sem precedentes na ópera, inflingindo-lhe uma nova concepção dramática, a própria música teve suas regras postas em xeque. Em outras palavras, Wagner teria criado uma concepção nova de música a partir de suas preocupações com o drama.

Se, como acusa George Steiner, Nietzsche cometeu um erro de julgamento na apreciação que fez da obra wagneriana, haja vista o lugar que o compositor alemão ocupa na história da música, isto é, como um de seus principais nomes, é preciso estar atento para esse aspecto da crítica, o que denuncia o tratamento dado por Wagner à música sinfônica e dos efeitos que ele poderia ter. Não seria exagero afirmar que estamos num dos pontos decisivos da história da música ocidental, no limiar da música moderna. Portanto, no ponto de passagem para o maior rompimento já ocorrido na arte dos sons. Na forma como Wagner compreende a tradição musical e como sua arte se coloca diante dela é que Nietzsche vai afastar-se do compositor. Pode-se também considerar que um rumo musical importantíssimo foi tomado mercê das inovações estético-musicais que o filósofo condenou.

Contrariando as regras adotadas por Wagner, bem como contra a interpretação da música de Beethoven que se vincula a esse procedimento, Nietzsche contrapõe-se a idéia de que a voz humana, comandada pela ação dramática, potencializa a dramaticidade sinfônica. Num texto contemporâneo de *O nascimento da tragédia* e que Nietzsche não publicou nem aproveitou seus argumentos na concepção final dessa obra, ele postula os pontos da discordância com a concepção de música de Wagner. E é proposital que ele se detenha justamente no quarto movimento da *Nona Sinfonia* a fim de realçar esse contraponto. Analisando a relação entre música e

palavra, o fragmento de 1871 já contém, em estágio germinal, a crítica tardia, de 1888, quando o filósofo publicar *O caso Wagner*.

Que ninguém aqui se ofenda conosco se incluirmos em nossa consideração o incrível último movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, insuperável em sua magia, a fim de falar francamente a seu respeito. Que o poema de Schiller “À alegria” é totalmente incongruente com o júbilo dionísíaco e universalmente redentor dessa música, que ele chega mesmo a ser inundado por esse mar de flamas como se fosse uma pálida luz da lua, quem poderia roubar-me esse sentimento inabalável? Quem poderia, afinal, questionar-me quanto ao fato de que, ao escutarmos essa música, tal sentimento só não encontra sua expressão gritante porque a música nos despojou por completo das imagens e das palavras, e que já não escutamos simplesmente mais nada do poema de Schiller (Fragmentos póstumos 12 [1], do início de 1871).

Segundo Nietzsche, é um erro julgar que Beethoven, com a *Nona Sinfonia*, teria confessado os limites da música absoluta nela introduzindo o canto coral. Nessa obra, o conteúdo da palavra afunda-se, sem ser ouvido. O canto coral, nesse caso, seria apenas mais um instrumento a serviço da música. E é dessa mesma perspectiva que o filósofo vai considerar a música religiosa de Palestrina, Bach e Haendel. O ouvinte, inapto para entender o que dizem os textos dessas composições, sente-as como música absoluta. Só mesmo quem faz parte do coral, os cantores, poderiam ter essa compreensão. Até esse ponto da avaliação, poder-se-ia afirmar que ele concorda com Wagner, todavia por motivos completamente opostos. Ao julgar que a palavra, diante da música, tem um papel inexpressivo e que ela se dilui até a insignificância, Wagner pretende revelar o caráter dessa insuficiência para encaminhar-se na direção teatral. Aquilo que Beethoven teria buscado por meio dos versos de Schiller só com a ação dramática seria possível atingir. Para Nietzsche, que

toma partido da música absoluta, isso seria descer um grau mais baixo. O que ele condena, portanto, nos dramas de Wagner, é o fato de como ele teria se aproveitado desse legado de Beethoven, concebendo que a música absoluta poderia ser explorada para além da capacidade meramente instrumental, estando doravante vinculada à ação dramática; e os meios empregados para tanto, à medida que rompia com as regras da harmonia, corrompiam o bom gosto. Ironizando o programa wagneriano, Nietzsche afirma: “o belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o elevado, o gigantesco, o que move as massas? – Repito: é mais fácil ser grandioso do que belo” (WA/CW § 6).

Assim, segundo Nietzsche, a palavra, posta em música, não é um passo intermediário para as possibilidades dramáticas, estando, como preconizava Wagner, entre a música instrumental e a ação dramática; ela só pode corroborar a dramaticidade musical como mais um componente inserido na música, tendo ela o mesmo papel que os demais instrumentos. O mais importante, portanto, do julgamento estético de Nietzsche não é a comparação feita com Bizet, tampouco o aspecto moralizante dos conteúdos das óperas wagnerianas, mas sim a forma mesma como se apresenta a “música” em Wagner. Nietzsche condena o recurso de que lança mão Wagner ao subordinar a música ao drama.

Nessa crítica, ele não estava sozinho. Treze anos após a redação de *O caso Wagner*, Debussy faria uma crítica muito próxima a que fez Nietzsche. Sobre essa relação, na obra de Wagner, entre música sinfônica e ação dramática, escreve o compositor francês:

Wagner nos deixou diversas fórmulas para acomodar a música ao teatro, fórmulas cuja total inutilidade perceberemos um dia. Que, por razões particulares, ele tenha fundado o leitmotiv guide para uso dos que não sabem encontrar seu caminho numa partitura, é perfeito e lhe permitia andar mais rápido. O mais grave é que ele nos acostumou a

tornar a música servilmente responsável pelos personagens. Vou procurar me explicar sobre este caso que me parece a causa principal da perturbação da música dramática em nossa época: a música tem um ritmo cuja força secreta dirige o desenvolvimento; os movimentos da alma têm outro mais instintivamente geral e submetido a múltiplos acontecimentos. Da justaposição desses dois ritmos nasce um perpétuo conflito. O encontro não se realiza ao mesmo tempo: ou a música perde o fôlego a correr atrás de um personagem, ou o personagem se senta numa nota para permitir que a música o alcance. Há miraculosos encontros dessas duas forças, e Wagner pode ficar honrado por ter provocado alguns deles: mas isso se deve a um acesso que com muito mais freqüência é apenas desajeitado ou decepcionante. Assim, e para dizer tudo, a aplicação da força sinfônica a uma ação dramática poderia até matar a música dramática, em vez de servir a ela, como foi triunfalmente proclamado no dia em que Wagner reinou, decidido, sobre o Drama Lírico (DEBUSSY 3, p. 42).

Criticando o vínculo entre drama e música tal qual Wagner o estabeleceu, Debussy aí tem em mira o outro lado da questão; enquanto Nietzsche procura analisar os efeitos que essa junção provoca na concepção sinfônica, o compositor francês desmistifica o poder que a sinfonia pode conceder à ação dramática. No entanto, para ambos, o ponto comum da contraposição é a forma como estão unidos, na música wagneriana, música e palavra. Em um caso, há uma corrupção das regras instrumentais levada a cabo por inovações que visem a pôr no centro do palco musical a ação; no outro, há a denúncia da incompatibilidade entre o ritmo da alma, cuja expressão em ópera se dá por meio da voz do cantor interpretante, e o ritmo sinfônico. Ou a música perde seu fôlego correndo atrás das peripécias dos personagens, ou esses ficam paralisados à espera das notas.

Igualmente a Nietzsche, Debussy também foi, a princípio, um entusiasta da música wagneriana. Sua motivação também é similar àquela que levaria o filósofo a ver em Wagner o grande artista de sua época. No caso nietzschiano, havia uma visão de mundo filosófico-cultural de renovação e superação de uma cultura, cujo lugar proeminente era reservado ao compositor alemão; essa é uma tese central de dois dos primeiros livros de Nietzsche, como *O nascimento da tragédia* e *Richard Wagner em Bayreuth*. No caso de Debussy, como ele, desde as suas primeiras composições, tentava encontrar uma linguagem musical que fosse nova, livre do jugo da tradição representada pelo tonalismo, encontrou no cromatismo wagneriano esse novo formato. A descoberta de Wagner conduziu-o, então, ao festival de Bayreuth em 1888 e 1889. É desse mesmo período o livro de Nietzsche *O caso Wagner*. Curiosamente, a estada de Debussy no templo da música wagneriana só confirmou aquilo que o filósofo havia escrito, num jogo de palavras brilhante, sobre a reação dos que peregrinam, assim como ele um dia o fez, a Bayreuth: “típico telegrama de Bayreuth: *bereits bereut* [já me arrependi]” (WA/CW, “Pós-escrito”).

Esse arrependimento, em Nietzsche, teve como resultado um incessante ataque, posterior à sua ida a Bayreuth, à música de Wagner, a qual não deixará de ser considerada uma corrupção do gosto, um perigo para as regras da música e que a adesão a ela custa caro. No caso de Debussy, o desencantamento por essa música “estéril e perniciosa” o fez criar um estilo musical completamente novo, aquele que estava buscando o compositor francês. Pode-se considerar que desde o barroco, com Bach, até o alto romantismo, com Wagner e Brahms, a Alemanha reinou absoluta como soberana na arte musical. Nesses 300 anos de história, A arte da fuga, O cravo bem temperado, de Bach, As sonatas e Quartetos de Beethoven, até as inovações cromáticas e melódicas de Wagner representaram o mais alto nível a que chegou a estética da composição.

Todavia, as inovações de Wagner já se devem à percepção do compositor para o esgotamento dessa tendência predominante. Daí seu ímpeto em buscar novas fórmulas que levassem a música para além do sistema tonal. Quando escreveu *O nascimento da tragédia*, a concepção estética musical dionisíaca de Nietzsche debruçava-se sobre a ópera wagneriana a fim de ilustrar aquilo que o filósofo julgava ser o renascimento da tragédia grega, bem como de seu poder musical. Assim, Wagner teria feito irromper a força da música que jazia sob a rigidez milenar de nossa cultura científica. Louvando essa potência sonora, diante da qual toda tentativa de refreá-la tornava-se impotente, o filósofo escreve:

Nem a partir dos floreios e arabescos da melodia operística, nem com a ajuda da tábuas aritmética da fuga e da dialética contrapontística, encontrar-se-á a fórmula à cuja luz três vezes potenciada se conseguisse subjugar esse demônio e se pudesse obriga-lo a falar (GT/NT § 19).

Notar-se-á que todo esse partido tomado pela força do cromatismo wagneriano converte-se depois naquela acusação de corrupção do bom gosto, corrupção havida mercê da semiótica dos gestos cujo resultado é conseguido por meio do aprisionamento da música à ação dramática¹. De forma análoga à de Nietzsche, também Debussy, que a princípio se filiou a essa estética, vai dar as costas a Wagner por enxergar nas soluções do compositor alemão um caminho perigoso para a música. Esse louvor à potência da música wagneriana era feito por Nietzsche porque aí se elogiava a parte instrumental; nessa força sinfônica, o filósofo julgou encontrar um reaparecimento do mesmo procedimento dissonante da música grega, pressuposto fundamental do pensamento estético elaborado em *O nascimento da tragédia*. Na revisão que faria dessas teses, sob cujo rompimento já se encontrava o filósofo, desiludido com a submissão da música ao drama, o texto de autocrítica inserido anos depois traria as seguintes palavras:

De fato, aprendi a pensar de uma forma bastante desesperançada e desapiedada acerca desse “ser alemão”, assim como da atual música alemã, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte: além do mais, uma destroçada de nervos de primeira classe, duplamente perigosa em um povo que gosta de bebida e honra a obscuridade como uma virtude, isso é, em sua dupla propriedade de narcótico inebriante e ao mesmo tempo obnubilante. – À parte, está claro, de todas as esperanças apresentadas e de todas as aplicações errôneas às coisas do presente, com as quais estraguei o meu primeiro livro, permanece o grande ponto de interrogação dionisíaco, tal como nele foi colocado, também no tocante à música: como deveria ser composta uma música que não mais tivesse uma origem romântica, como a música alemã – porém dionisíaca? (GT/NT, Tentativa de Autocrítica, § 6).

Esse trecho é de suma importância, e a pergunta final crucial para entendermos o pensamento nietzschiano sobre a música, bem como sua relação com a obra de Wagner, a qual perpassa toda a sua filosofia. É possível compreender as grandes linhas filosófico-culturais de *O nascimento da tragédia* como uma busca pela superação da cultura socrática, instaurada na antiguidade à custa da morte do trágico, cuja variação em música seria o destronamento do sistema tonal com sua aritmética da fuga e da dialética contrapon-tística. Como Wagner foi o mais bem sucedido compositor a romper com as “regras do jogo”, Nietzsche viu nele o realizador dessa tarefa. Mas, como vimos, desfeitas essas ilusões, daí a pergunta do filósofo, onde encontrar essa música nova, dionisíaca, que não fosse mais a do romantismo alemão?

Não obstante o passo à frente dado por Wagner, não podemos esquecer que ele pertence ainda ao romantismo alemão, ou, como diria Nietzsche, ao período entreatos (Cf. NW/NW, Uma música sem futuro). Fiel, portanto, à exigência de uma nova linguagem musical,

o filósofo por-se-á contra o caráter puramente romântico da música alemã de sua época, polarizada entre a grosseria dos gestos wagnerianos e sua antípoda, que era a música de Brahms, cuja contraposição a Wagner se fazia pelo resgate da tradição. De um lado está a possibilidade da inovação, embora seja o caminho da corrupção do gosto, da proeminência da ação e do drama; do outro, está a retomada das formas clássicas. Ambos os caminhos, o de Wagner e o de Brahms, serão rejeitados por Nietzsche. Portanto, a questão pelo renascimento da música dionisiaca permanece. Nessa dupla visão nietzschiana, que rechaça a polaridade da música alemã ao mesmo tempo que busca por uma nova linguagem, encontramos novamente Debussy, que já no início do século XX escreveu:

Wagner nunca serviu à Música. Nem sequer serviu à Alemanha, pois esta se debate agora numa atmosfera tetralógica em que alguns caminham cegos por esse pôr-do-sol e outros espicham o caminho neo-beethoveniano deixado por Brahms. E quando Wagner, num movimento de enlouquecido orgulho clamava: “e agora vocês têm uma arte!”, poderia igualmente ter dito: “e agora lhes deixo o Nada, tratem vocês de sair dessa” (DEBUSSY 3, p. 73).

Como compositor, também vivendo nesse período entreatos, Debussy, em busca de uma solução para o ultrapassamento do sistema tonal, haveria ele próprio de elaborar uma nova concepção musical, sem dúvida umas das mais importantes e influentes da música do século XX. Após seu curtíssimo período de entusiasmo por Wagner, ele iria compor duas obras fundamentais que se tornariam alicerces dessa nova música: o seu quarteto de cordas e o poema musical *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Sobre esta última, Pierre Boulez dirá que é a primeira obra da música contemporânea. Com essas duas obras, o compositor francês começava a trilhar seu próprio caminho, inaugurando uma nova arte dos sons,

culminando num estilo musical logo associado à técnica da pintura impressionista, que consistia em “rudimentares sucessões de sons” e numa “atomização do corte melódico” (ADORNO 1, p. 118-119); em vez da seqüência dinâmica tradicional dos acordes, tem-se uma “sucessão de acordes isolados” (CARPEAUX 2, p. 319).

Comentando a recriação musical que Debussy fez para o poema de Mallarmé, Dietmar Holland afirma que com o *Prélude à l'après-midi d'un Faune* o compositor “não apenas compôs sua primeira obra-prima, senão que fez uma oportuna revolução do som e da forma, que pôs no mundo um novo conceito sobre música” (HOLLAND 4, p. 550). Na obra, o prelúdio se inicia com uma flauta que improvisa o tema livremente, mas que contém o material musical a ser desenvolvido. “A flauta, que Wagner declara tabu, torna-se em Debussy instrumento metafórico: segundo a mitologia antiga, ela é o instrumento sedutor e nostálgico. Nela condensam-se ‘chamados ao privado’ (Ernst Bloch), uma das origens da música. Isso pode ser ouvido de novo no prelúdio de Debussy” (*Idem*, p. 551). De fato, essa revolução provocada pelo compositor francês, conduzida graças a esse novo conceito musical, deixaria marcas profundas no curso posterior do universo musical. Nomes fundamentais da música do século XX sentiram a força dessa nova linguagem, como foi o caso de Stravinsky, Béla Bartók, e, no Brasil, o compositor Villa-Lobos foi profundamente influenciado pelo compositor francês, reforçando a tendência dos nacionalismos musicais que precisaram de uma nova forma de expressão para além do sistema tonal.

Ficou célebre a contraposição musical que Adorno fez entre Schoenberg e Stravinsky, o primeiro representando o progresso e o segundo a restauração. Mas poderíamos afirmar que a relação Wagner-Debussy a precedeu e foi decisiva para os caminhos seguidos pela música moderna. Assim, tão importante quanto o cromatismo wagneriano para as concepções musicais de Schoenberg, levadas a cabo primeiro com o atonalismo e depois com o dodecafonismo,

foi o modo como Debussy libertou a música do tonalismo, abrindo o caminho para uma corrente importantíssima da música do século XX. E a dualidade formulada por Adorno para contrapor o progresso à restauração bem serviria para pensar essa relação entre Wagner e Debussy. Sabe-se que os três compositores mais influentes em Villa-Lobos foram Bach, Stravinsky e Debussy. Seu ciclo musical *Bachianas Brasileiras* tem a marca desse legado. Uma junção de folclore e impressionismo, acoplados ao velho estilo contrapontístico de Bach. Portanto, música moderna que visava à restauração.

Se pode haver uma contraposição entre Wagner e Debussy, no sentido de terem sido os dois principais compositores que apontaram para um caminho musical além do romantismo, a crítica de Nietzsche à estética wagneriana se insere em toda essa discussão sobre os procedimentos musicais. Tanto assim que o filósofo pôs como subtítulo de *O caso Wagner* a seguinte observação: “Um problema para músicos”. Mas, além de comungarem dessa rejeição à obra produzida em Bayreuth, os motivos literários de Nietzsche e Debussy também estavam muito próximos. O elogio nietzschiano à música de Bizet guardava também um apreço pela capacidade de resistência da verdadeira França a toda grosseria e falta de gosto que o filósofo via na cultura alemã, cuja principal representante em sua época era a música de Wagner. “Ainda agora a França é matriz da cultura mais espiritual e mais refinada da Europa, e elevada escola do gosto. Quem a ela pertence, permanece oculto: mas é preciso saber encontrar essa ‘França do gosto’” (JGB/BM § 254).

Segundo Nietzsche, é preciso saber encontrar essa escola, pois, em seu entender, a maior parte da cultura francesa já se havia corrompido pela música wagneriana. Quem resiste ainda e permaneceria como fiel depositário da verdadeira cultura, justamente aqueles que voltam as costas para Wagner, esses estariam reclusos; porém, desfrutariam daquilo que o filósofo julga ser uma tripla vantagem dos franceses: uma capacidade de ter paixões artísticas e por

isso cultivam a “forma”; sua antiga e complexa cultura dos moralistas e, por fim, o temperamento atraído para o sul em detrimento da setentrional alma sombria alemã. Não devemos reputar à retórica esses três argumentos. Vimos que a questão do gosto se definia para Nietzsche pelo cultivo das regras clássicas formais, cuja contrapartida moderna era o estilo decadente e anárquico de Wagner, uma desintegração das regras que no drama musical se revelava a partir da revolta contra a hierarquia tonal. Também essa definição nietzschiana da música wagneriana como decadente advém da discussão literária travada em torno de grandes nomes da literatura francesa da época. Paul Bourget, de quem o filósofo toma de empréstimo a sua definição de decadência, Huysmans, Paul Verlaine, Mallarmé etc. pertenciam a esse grupo de literatos vivendo entre o naturalismo e o simbolismo, sob a denominação do decadentismo francês². Um traço bastante forte de muitos desses poetas e escritores era o apreço à música wagneriana.

Se por um lado o decadentismo marcou a ruptura com a visão naturalista da arte, por outro o simbolismo representa uma forma de ruptura com os decadentes. Marco dessa viragem seria a écloga de Mallarmé, *À l'après-midi d'un Faune*. Assim, tanto esse poema quanto a composição de Debussy seriam o anúncio de um período de transição para a poesia e a música. O que os franceses de *fin de siècle* estavam promovendo era uma ruptura com o estilo decadente, atitude que, antes deles, Nietzsche exortou ao longo de sua obra. Em *Para além de bem e mal*, logo após louvar o temperamento francês, o qual ele afirma ser atraído pelo sul e no qual transborda o sangue provençal em detrimento da fantasmagoria exangue de sol dos nórdicos, o filósofo assevera:

ante a música alemã creio que se impõe alguma cautela. Quem amar o sul como eu amo, como uma grande escola da convalescença mais espiritual e mais sensual, como uma indomável plenitude e transfiguração

solar, que se expande sobre uma existência que é soberana e acredita em si: bem, esse alguém se porá em guarda contra a música alemã, porque ela lhe compromete a saúde, ao lhe corromper o gosto [grifo nosso]. Esse meridional, não por ascendência, mas por crença, caso sonhe com o futuro da música, sonhará também com a sua libertação do Norte, e terá no ouvido o prelúdio a uma música mais poderosa, mais profunda, talvez mais misteriosa e malvada, a uma música supragermânica, que à vista do voluptuoso mar azul e da mediterrânea claridade celeste não se acanhe, não amareleça nem empalideça como toda música alemã (JGB/BM § 255).

Aos olhos de Nietzsche, aquele problema para músicos discutido em *O caso Wagner* irrompe naturalmente em sua discussão sobre povos e pátrias. Eis por que o futuro para a música, tal com é postulado no trecho acima, vir depois da discussão em torno das diferenças entre alemães e franceses, em que a corrupção do gosto promovido pelos primeiros é confrontada com a escola do bom gosto dos últimos. Comparando, pois, os dois parágrafos, podemos eleger a França como o bastião de resistência. Com efeito, foram dois nomes franceses que Nietzsche escolheu como aliados em sua luta contra Wagner: Bizet e Paul Bourget. Do primeiro, ele escolheu a ópera *Carmen* como antípoda do compositor alemão; do segundo, ele buscou a definição de decadência para definir o estilo wagneriano. Esse mesmo Paul Bourget que integrava o círculo dos franceses envolvidos com a questão do estilo decadentista. Ora, na caracterização da superioridade da cultura francesa em relação à alemã, Nietzsche afirmou que essa verdadeira França estava, contudo, escondida. Assim, daqueles nomes do dacadentismo que iriam culminar no simbolismo e na música impressionista, o filósofo não conheceu essa França que ele sabia estar oculta.

Entendemos então sua postulação para uma música do futuro que fosse contrária à corrupção do gosto, música que parecia não

ter adversário, exceto o estilo neobeethoviano de Brahms. Essa música do futuro, inteiramente nova, teria como condições, de acordo com o programa estético nietzschiano, a resistência a Wagner, a libertação do norte, por consequência uma ascendência meridional e, finalmente, ser um prelúdio poderoso que não se acanhasse diante do voluptuoso mar azul. Ante o apreço de Nietzsche pela França e de suas exigências musicais que traduzem o oposto da estética wagneriana, fica a questão – em todo caso insolúvel – do que sentiria o filósofo ao ouvir o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, *La Mer*, *Iberia*? Se não podemos responder à pergunta, tampouco identificar em sua exigência musical os mesmos motivos que levariam Debussy a revolucionar a música, sem dúvida podemos atribuir-lhe não uma veleidade intelectual ao julgar Bizet superior a Wagner, mas a tomada de posição numa discussão estética cujas premissas foram decisivas para a posteridade. E, mesmo sem conhecer o movimento literário-musical que culminaria em Mallarmé e Debussy, dois nomes fundamentais para a arte do século XX, Nietzsche esteve muito próximo de seu espírito.

Abstract: This paper examines Nietzsche's comparison between Wagner and Bizet; in so doing, the text aims to demonstrate that there is a Nietzschean strategy in it. The reason of Nietzsche's critic refers to the union between music and drama in Wagnerian operas; according to philosopher, they are a corruption of musical taste. The aim here is to place the debate in the cultural context of the time in order to demonstrate that the composer Debussy, at first a follower of Wagner, breaches with him and finds your musical style that would revolutionize the music. Finally, in the Nietzsche's praise to French would meet coincident elements with the Debussy's musical aesthetics.

Keywords: Music – Taste – Wagner – Debussy

notas

- ¹ Essa mudança de postura de Nietzsche explica-se por dois fatores: em primeiro lugar, só após sua estada em Bayreuth é que ele pôde de fato apreciar a ópera de Wagner em sua integridade, ou seja, desde que a viu encenada; em segundo lugar, vimos que já na época da escrita de *O nascimento da tragédia*, ele discordava da possibilidade de uma interação entre música e palavra do modo como o compositor compunha.
- ² “A partir dos anos setenta ao lado dos parnasianos e dos naturalistas, há na França um mal-estar, uma agitação que se volta contra a ideologia positivista. Antes da nova arrancada que levará às inovações do século XX, há, entre as elites, um cansaço, uma vaga idéia de algo que morre, de um mundo em decomposição. É claro que os reveses políticos e a síndrome do vazio psicológico comum a todos os fins de século não bastam para explicar esta atmosfera de melancolia e desesperança que os ritmos de Strauss, Offenbach e Suppé não conseguem dissipar. Mas, em contrapartida, há, nesse contexto, uma contradição de grande interesse: se, de um lado, a geração de 1880 sente um frio vento de morte e de decadência, há por toda a parte a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma renovação. Tal movimento é expresso claramente na revolta contra as escolas parnasiana e naturalista, contra o academicismo poético e a ‘brutalidade’ que, em nome do cientismo, se apossara da literatura narrativa” (MORETTO 5, p. 15).

referências bibliográficas

1. ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Trad. de De Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2004.
2. CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
3. DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios*. Trad. de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
4. HOLLAND, Dietmar. “Claude Debussy”. In: *Guia Básico dos Concertos*. Trad. de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
5. MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
6. NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, Berlim: Walter de Gruyter & Co., 1967/1978. 15 vols. (Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari).
7. _____. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe, Berlim: Walter de Gruyter & Co., 1986. 8 vols. (Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari).
8. _____. *Obras Incompletas*. Col. “Os Pensadores”. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
9. _____. *A Gaia ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
10. _____. *Além do bem e do mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

11. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
12. _____. *O caso Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
13. _____. *Nietzsche Contra Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
14. STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoïevski*. Tradução de Rose Celi. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
15. WAGNER, Richard. *Beethoven*. In: Die Hauptschriften. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1956.

