

Nietzsche: a música de Wagner como representação da decadência da sociedade burguesa ocidental (*O caso wagner*)

Jair Antunes

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Irati - PR

Resumo: Este trabalho pretende analisar a obra *O caso Wagner*, de Nietzsche. Wagner, famoso músico alemão fora, por mais de uma década (até 1876), exaltado e admirado por Nietzsche como a própria reencarnação do espírito dionisíaco na sociedade europeia do século XIX. Em *O Caso Wagner*, de 1888, obra do final da vida lúcida de Nietzsche, o músico, contudo, é denunciado e apresentado como a manifestação da decadência da sociedade burguesa e redentor da sociedade ocidental cristã. Do ponto de vista de Nietzsche, a partir de certo momento de sua carreira como compositor, Wagner teria cristianizado sua música e se tornado o grande arauto da ascensão do estado alemão, na forma do Terceiro *Reich*. Assim sendo, o caráter já mercadológico da música de Wagner, ou seja, da música voltada para a animação das grandes massas, é denunciado por Nietzsche como uma manifestação da mudança de caráter da música wagneriana, a qual teria deixado de ser trágica para se tornar ópera popular e música para emocionar.

Palavras-chave: Friedrich Nietzsche. Richard Wagner. Arte musical. Sociedade ocidental. Decadência cultural.

Abstract: This work intends to analyze *The Case Wagner*, by Nietzsche. Wagner, a famous German musician, out for more than one decade (up to 1876) exalted and admired by Nietzsche as the own reincarnation of the Dionysian spirit in the European society of the XIX century. In *The Case Wagner*, of 1888, work of the end of the lucid Nietzsche's life, the musician is denounced and presented as the manifestation of the bourgeois society decadence and redeeming of the Christian western society. From the Nietzsche's point of view, starting from certain moment of his career as composer Wagner would have Christianized his music and he had changed the great herald of the German state ascension, in the form of Third *Reich*. In this way, Wagner's music already merchandized feature, in other words, of the music gone back to the animation of the great masses, is denounced by Nietzsche as a manifestation of the character's changing of the Wagner's music, which would have stopped being tragic to become popular opera and music to cause emotion.

Key-words: Friedrich Nietzsche. Richard Wagner. Musical art. western society; cultural decadence.

É notório que Friedrich Nietzsche e Richard Wagner mantiveram longa relação de amizade, desde pelo menos os inícios da década de 1860 até o ano de 1876. É sabido também que Nietzsche, durante este período, foi grande admirador da música de Wagner, que acreditava ser a maior expressão *moderna* da música europeia do século XIX, a própria expressão da música dionisiaca. No entanto, é de conhecimento geral também que, tanto a amizade quanto a admiração de Nietzsche por Wagner, acabaram-se. Se seus biógrafos não chegam a um acordo sobre os motivos do fim deste relacionamento, para nós, pelo menos, parece evidente que Nietzsche rompe com Wagner especialmente pelo fato de que agora, em 1888, ano da publicação da obra que analisaremos, o músico alemão representa para Nietzsche não mais a expressão trágica do dionisismo, mas sim a própria expressão da decadência da sociedade burguesa ocidental. Agora, no final de sua vida lúcida, Nietzsche percebe, de forma evidente, a já vinculação da música wagneriana com o mercado e com o próprio *Reich* imperialista alemão.

Nietzsche inicia a obra *O caso Wagner* exaltando o mediterrânico Bizet. Agora é este quem representa para Nietzsche tudo o que há de verdadeiro, de belo, de bom na música. A música italiana de Bizet torna-o mais feliz, um verdadeiro sedentário (*Seßhaft*)¹: “A música torna o espírito livre” (p. 12²). Nietzsche diz que a música de Bizet lhe parece perfeita (*vollkommen*); é leve, sutil, polida: “Tudo o que é bom é leve, tudo [que é] divino se move com os pés delicados” (p. 11). Ao contrário da frieza e umidade da música alemã, a música de Bizet tem a secura do ar mediterrânico do Sul europeu: é música da zona quente: É preciso mediterrânicar a música, torná-la quente, viva! Na música de Bizet, o amor é retraduzido em natureza, como fado, como fatalidade, é cínico, inocente, cruel; é o amor traduzido em guerra e ódio entre os sexos (p. 13-14). A música de Bizet, a música verdadeira, representa, assim, para Nietzsche o contrário de tudo o que aparece na música wagneriana.

Wagner, agora, no final da década de 1880 – ao contrário do que acontecia com Bizet –, é reconhecido por Nietzsche como a grande expressão musical da sociedade ocidental. Ele representava, na música, toda a *décadence* da sociedade burguesa de sua época: “Wagner é o artista moderno *par excellence* [...] Ele pertence a ela [à sua época]: é seu protagonista, seu maior nome [...]” (p. 18-19).

Se antes de 1888 Wagner aparecia como o maior músico trágico desde os gregos, agora, no final de sua vida, Nietzsche diz que a música de Wagner não mais é tragédia – como é a música de Bizet. Nietzsche classifica a música de Wagner (de forma pejorativa, obviamente) apenas como ópera. E por mais

¹ Todos os cotejamentos com o original alemão foram extraídos de NIETZSCHE, F. *Der Fall Wagner*. In: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe – Band 6*. Deutscher Taschenbuch Verlag. Berlin, 1980.

² Todas as citações em português referem-se à obra de NIETZSCHE, F. *O caso Wagner*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Tradução de Paulo César Lima de Sousa.

que Wagner insistisse em afirmar que sua música não era ópera, era, em última instância, apenas isso que Nietzsche dizia ser possível perceber/sentir em sua obra: música como linguagem (*Sprache*), ou seja, ópera, pois sua música é cheia de paixão, de sentimento, cheia de divindade, de intuição.

A música wagneriana dos últimos tempos era uma música feita para o grande público, para as massas, para as classes incultas da sociedade, as quais não compreendiam as tragédias e, por isso, necessitavam de algo que os enchesse de emoções. Eram grandes espetáculos com o intuito de prender a atenção de um público levado ao êxtase, ao máximo de suas emoções, ou seja, da representação idealizada da sociedade moderna. Por isso, para Nietzsche, Wagner é o maior corrupto (*Verderb*) da música, pois tem o poder de hipnotizar o público, de fazê-lo acreditar em algo não-real: representação da realidade, quer dizer, falsidade.

Nietzsche acusa Wagner de ter se tornado o grande redentor (*Erlöser*) da cristandade ocidental (p. 12). Wagner teria redimido a música e os músicos de sua época. Teria redimido sobretudo a Goethe, o qual havia escrito obras elogiosas aos mediterrânicos e tornando-se, assim, repulsivo à “Alemanha solteirona e moralmente azeda” (p. 15). Wagner salva Goethe, ao redimi-lo de sua fraqueza pelo mediterraneanismo. Porém, Nietzsche diz que Wagner redime-o tomando o partido daqueles que haviam excomungado a Goethe. E Nietzsche se pergunta, então, o que o próprio Goethe diria desta atitude de Wagner com relação à sua música pecaminosa? Certamente, no entender de Nietzsche, Goethe teria repreendido a Wagner por esta atitude redentora com relação à sua obra. Wagner, na verdade, havia cristianizado sua obra.

Por fim, o próprio Wagner, ao procurar o revolucionário típico (aquele da Revolução Francesa), viu-se perdido quando encalhou (*saß fest*) em um recife (*Riff*). Viu-se perdido ao ir de encontro ao recife schopenhaueriano, o qual lhe mostraria a ilusão de tal empreitada (p. 17).

A filosofia de Schopenhauer, segundo Nietzsche, mostrou a Wagner que ele estava encalhado em uma visão de mundo contrária (*conträren Weltansicht*), pois Wagner havia posto em música o otimismo de uma época que, na verdade, era *décadant* (p. 17). Schopenhauer havia definido esse otimismo wagneriano pelo Iluminismo da Revolução Francesa como otimismo infame (*ruchlosen Optimismus*), deixando clara a visão idealista da música de Wagner, do ponto de vista do próprio Schopenhauer (p. 17). Esse idealismo de sua música, diz Nietzsche, tornou Wagner “herdeiro de Hegel [...] A música como idéia (*Idee*)” (p. 30).

Wagner, assim, ao ver-se encalhado na filosofia schopenhaueriana, sentiu-se envergonhado (*schänte*). Porém, como Wagner necessitava, segundo Nietzsche, de uma saída para sua cruzada revolucionária, vislumbrou a grande saída: “O recife no qual naufragara, e se o interpretasse como objetivo (*Ziel*), como intenção oculta (*Hinterabsicht*), como verdadeiro sentido de sua viagem (*eigentlichen Sinn*)?” (p. 17). Nietzsche diz que Wagner encontra

como saída de seu encalhamento, do encalhamento de sua ópera, o próprio naufrágio (*Scheitern*): “isso [o ‘naufrágio’ de seu otimismo revolucionário] era também uma meta (*Ziel*)” (p. 17). Tudo vai torto, tudo afunda, o novo é tão ruim quanto o velho (p. 17). Agora, completa Nietzsche, “Wagner estava redimido” (p. 18): “Sua ópera é a ópera da redenção (*Erlösung*)” (p. 14). Schopenhauer o redimiu: “Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence* a si mesmo...” (p. 18).

Wagner, segundo Nietzsche, foge do belo, prefere a facilidade da música ruim à música boa: “É mais fácil ser gigantesco do que belo (*schön*)” (p. 20). Ser gigante é levar a paixão à massa: “Paixão (*Leidenschaft*) sempre se Sabe! A beleza (*Schönheit*) é difícil (*schwierig*): cuidado com a beleza!... Mais ainda com a melodia!” (p. 21) Wagner aparece para Nietzsche, antes de tudo, como um ator: “O grande sucesso, o sucesso de massa, não está mais com os autênticos – é preciso ser ator para obtê-lo.” (p. 31). Neste momento, Nietzsche iguala Wagner a Victor Hugo: “Eles significam a mesma coisa: que em culturas em declínio (*Niedergangs-Culturen*), onde quer que as massas tenham a decisão, a autenticidade (*Echtheit*) se torna supérflua (*überflüssig*), desvantajosa, inconveniente” (p. 31). A partir de agora, só o ator ainda desperta o grande entusiasmo (p. 31). Quanto mais falso for o ator, mais real aparece para as massas, pois a realidade representada pelo ator é falsa-realidade.

Se Wagner era a maior expressão musical do século XIX na Europa e, Nietzsche, em suas próprias palavras, era também filho de seu tempo (*Kind seiner Zeit*) (p. 9 - *Prólogo*, afirma então ter sido ele próprio um dia um wagneriano, pois também teria sido enganado por Wagner: “Fui um dos mais corruptos wagnerianos.” (p. 14). Nietzsche se considerava um corrupto da música porque foi capaz de levar Wagner a sério: “Ah, esse velho feiticeiro! Como nos iludiu!” (p. 14). No *Prólogo à Carta de Turin (O caso Wagner)*, Nietzsche comenta que, ter voltado as costas para Wagner foi-lhe um destino (*ein Schicksal*), e voltar a gostar de arte (como a de Bizet, por exemplo) era-lhe uma vitória (*eine Sieg*) (p. 9).

Nietzsche alerta, inclusive, para o caráter já mercadológico da ópera wagneriana: “[...] hoje se faz dinheiro apenas com música doente (*kranker Musik*); nossos grandes teatros vivem de Wagner.” (p. 20).

Um filósofo, diz Nietzsche, deve em primeiro lugar exigir de si próprio “[...] superar em si seu tempo, tornar-se ‘atemporal’” (*seine Zeit in sich zu überwinden, ‘zeitlos’ zu werden*) (p. 9). Para tanto, deve travar seu mais duro combate contra aquilo que o faz parecer como um filho de

³ Interessante observar aqui que *scheitern* pode ter tanto o sentido de naufragar como também o sentido de fracassar. Talvez Nietzsche queira dizer aí que a saída objetivada por Wagner tenha sido, no fundo, uma saída para tentar fugir do seu fracasso como músico trágico, por ter conseguido produzir apenas óperas e daí a necessidade de convencer o grande público que sentir fortes emoções era mais importante do que conhecer o belo na tragédia. E isso, parece-nos, era a grande decepção de Nietzsche com relação a Wagner: música apenas como ópera, como forma de emocionar a plateia inculta.

seu tempo. Bem, como dissemos acima, tanto quanto Wagner, o próprio Nietzsche considerava-se um filho de seu tempo, ou seja, um *décadent*, um produto da sociedade ocidental decadente (p. 9). Wagner teria sido uma de suas doenças (p. 10). No entanto, por ter conseguido compreender isso a tempo, Nietzsche diz que pôde defender-se, curar-se (*wehrte*) desta doença, o que lhe permitiu superar a música wagneriana e voltar a enxergar as coisas com os próprios olhos, pois era através de Wagner que a modernidade se expressava, era através dele que ele falava sua linguagem mais íntima: a modernidade “Não esconde nem seu bem, nem seu mal, [ela] desaprendeu todo o pudor” (p. 10). Por isso, por expressar, resumir, toda a *décadence* da sociedade moderna, a música wagneriana aparecia como “indispensável ao filósofo” (p. 10). Nietzsche diz que para ser um bom filósofo moderno “É preciso antes ser wagneriano...” (p. 10).

Ao final de sua obra *O caso Wagner*, Nietzsche alerta para a periculosidade da influência dos atores na arte, pois, agora, com as grandes produções artísticas voltadas para o entretenimento do público inculto, estes se tornaram mais dignos de admiração que nunca (p. 33). E apela para que seus leitores o ouçam, sintam seu amor pela arte, fazendo três exigências em favor da tragédia, em favor da bela arte: “Que o teatro não se torne senhor das artes; que o ator não se torne sedutor dos autênticos; que a música não se torne uma arte da mentira.” (*Kunst zu lügen*) (p. 33).

No primeiro *Pós-Escrito*, Nietzsche diz que a seriedade com que tratou o *Caso Wagner* lhe autorizava a expressar ali algumas frases de um trabalho inédito que se intitulava *O preço que pagamos por Wagner*. São cinco parágrafos sempre iniciados com a frase: A adesão a Wagner custa caro (*die Anhängerschaft an Wagner zahlt sich teuer*). No primeiro destes parágrafos comenta que, com relação a esta adesão à música de Wagner, haveria, ainda naquele período (1888), um obscuro sentimento na Alemanha (*dunkles Gefühl*), pois, mesmo a vitória (*Sieg*) da música de massa (ópera) de Wagner não teria sido suficiente para arrancar este sentimento (de obscuridade – *Dunkelheit*) da mente dos alemães (p. 34). Na verdade, no entendimento de Nietzsche ainda haveria na essência do povo alemão um certo grau de saúde (*Gesundheit*), de faro instintivo (*Instinkt-Witterung*) para o que é nocivo (*Schädliches*) e ameaçador (*Gefahrdrohendes*). E é justamente isto o que dava esperança a Nietzsche com relação à doença chamada Wagner: a possibilidade de a sociedade alemã compreender quão nocivo teria se tornado Wagner a esta natureza alemã (*deutschen Wesen*) (p. 34). E é exatamente este sentimento de surda resistência (*dumpfen Widerstand*) que Nietzsche diz que “menos gostaria de ver subestimado.” (*unterschätzt*) no povo alemão (p. 34).

No segundo parágrafo do *Pós-Escrito*, Nietzsche diz que só recentemente os alemães desaprenderam uma espécie de temor (*Furcht*) a Wagner. No funeral de Wagner, seus admiradores colocaram uma coroa com

os dizeres: Redenção ao Redentor (*Erlösung dem Erlöser!*). Nietzsche diz que ficou feliz quando alguns corrigiram esta afirmação anunciando a Redenção do Redentor (*Erlösung vom Erlöser!*) (p. 35).

No terceiro parágrafo, Nietzsche diz que analisa o efeito da música de Wagner na cultura ocidental. A quem o movimento da música wagneriana teria colocado em primeiro plano? O que teria cultivado e multiplicado sempre? Nietzsche dá três consequências da interferência de Wagner na cultura ocidental: Primeiro: “A presunção do leigo, do imbecil na arte” (p. 35); Segundo: “Uma indiferença cada vez maior em face de todo treinamento severo, nobre e consciencioso a serviço da arte” (p. 36); Terceiro: que Nietzsche diz ser a pior destas consequências: “A teatocracia (*Theatrokratie*) -, o desvario de uma fé na preeminência do teatro, num direito à supremacia do teatro sobre as artes, sobre a arte[...]” (p. 36).

No quarto parágrafo, Nietzsche pergunta se a adesão a Wagner liberta o espírito? (p. 36). Nietzsche explica que é próprio de Wagner toda ambiguidade, todo duplo sentido, tudo o que persuade os incertos, sem torná-los conscientes de que são persuadidos. Assim, Wagner aparece como um sedutor em grande estilo (*ein Verführer großen Stills*) (p. 36). Torna-se o grande protetor do mais negro obscurantismo (*schwärzeste Obskurantismus*), escondido nos mantos de luz do ideal (p. 36).

No quinto parágrafo Nietzsche diz que observa os jovens que ficaram longamente expostos à infecção wagneriana. O efeito mais imediato disto é a corrupção do gosto (*Verderbniss des Geschmacks*), a degeneração do senso rítmico (*Entartung des rhythmischen Gefuhls*). O jovem wagneriano, assim, torna-se um imbecil (*Mondkalb*), um idealista. Ele pensa estar acima da ciência e, portanto, “à altura do mestre”, pensando ser “filósofo”, resolvendo todos os problemas “[...]em nome do Pai, do Filho e do Mestre Santo” (p. 37). O que mais Nietzsche diz ser inquietante por esta adesão generalizada a Wagner, é percorrer uma cidade à noite e ver por toda parte “instrumentos serem violentados com solene furor” (*feierlicher Wuth Instrumente genolhzüchtigt werden*) (p. 37). No entanto, Wagner seria nocivo (*schlimm*) não somente para os jovens, mas nocivo também para as mulheres: “O que é, clinicamente falando, pergunta Nietzsche, uma ‘wagneriana’”? Nietzsche explica que parece que toda seriedade é pouca quando um médico põe esta alternativa a uma jovem mulher: um ou outro. No entanto, diz Nietzsche, elas já escolheram: “Não se pode servir a dois senhores quando um deles se chama Wagner”, Wagner redimiui (*erlöst*) também a mulher e, em troca, “a mulher construiu-lhe *Bayreuth*”. Perante Wagner, a mulher se empobrece (*verarmt*), mostra-se nua (*Nackt*). A wagneriana encarna (*verkörpert*) a causa de Wagner; em seu signo triunfa (*siegt*) a causa dele:

Ah, esse velho saqueador, esse velho Minotauro: o que já nos custou! A cada ano são levados cortejos das mais belas jovens e rapazes ao seu labirinto, para que ele os devore – a cada ano a Europa inteira entoa: *Para Creta! Para Creta!* (p. 38).

No *Epílogo* à obra, Nietzsche dá sua concepção do que é a *modernidade*:

Toda época tem, na sua medida de força, também uma medida de quais virtudes lhe são permitidas, quais proibidas. Ou tem as virtudes da vida ascendente (*aufsteigenden Lebens*): então resiste profundamente às virtudes da vida declinante. Ou é ela mesma uma vida declinante (*niedergehendes Leben*) – então necessita também das virtudes do declínio, então odeia tudo o que se justifica apenas a partir da abundância, da sobre-riqueza de forças. (*Überreichthum an Kräften*)” (p. 43).

Por isso, Nietzsche diz que a estética encontra-se unida de forma indissolúvel aos pressupostos biológicos (*biologischen Voraussetzungen*): Existe, assim, uma estética da *décadence* e existe uma estética *clássica*. Algo que seja belo em si (*Schönes an sich*) não existe, segundo Nietzsche: “É uma quimera, fantasia (*hirngespinst*), como todo o idealismo.” (p. 43).

Nietzsche opõe, então, o que chama de moral dos senhores (*Herren-Moral*) à moral dos conceitos de valor cristão: A moral dos senhores é a moral clássica, greco-romana, a moral pagã, a moral da Renascença. Esta moral, segundo Nietzsche, é a linguagem simbólica da vida que vingou, é a moral que ascende (*aufsteigenden*), a moral da vontade de poder (*Willens zur Macht*) como princípio da vida. Esta moral dos senhores transfigura-se (*sich verklärt*), embeleza e traz razão ao mundo (p. 43). Por outro lado, a moral cristã aparece num solo inteiramente mórbido; é empobrecida, pálida. Esta moral cristã enfeia (*verhässlicht*) o valor das coisas (p. 44): A moral dos senhores – diz Nietzsche – afirma (*bejaht*) tão instintivamente como a cristã *nega* (*verneint*) o que há de belo, pois se refere a coisas não tangíveis como Deus, além, abnegação, as quais são puras negações do que é real (p. 43).

No entanto, na ótica dos valores (*Optik des Werte*), segundo Nietzsche, ambas as morais são necessárias, pois “[...] não se refuta o cristianismo, não se refuta uma doença dos olhos.” Nietzsche diz que combater o pessimismo como uma filosofia foi o apogeu da estupidez erudita, pois as noções de verdadeiro (*wahr*) e não-verdadeiro (*unwahr*), a seu modo de ver, “Não tem qualquer sentido de ótica.” A única coisa da qual se deve defender-se é da falsidade (*Falschheit*), “[...] da duplicidade de instinto que não quer sentir tais oposições como oposições (*Gegensätze*)” (p. 44). Nietzsche diz que, de seu ponto de vista, os cristãos de seu tempo eram modestos demais, pois, se Wagner era um cristão, então Liszt seria talvez um *pai* da Igreja! (*Kirchenvater!*). Nietzsche comenta então, que a necessidade de redenção (*Erlösung*), que é para ele a quintessência (*Inbergriff*) de todas as necessidades cristãs, “É a mais honesta expressão da *décadence*, a mais decidida e dolorosa afirmação dela, em forma de sublimes símbolos e práticas.” (p. 44).

O cristão, diz Nietzsche, quer desvencilhar-se de si mesmo (*will von sich loskommen*) – “O eu é sempre odioso”. Já a moral dos senhores “tem suas raízes num triunfante *dizer-sim a si*: é auto-afirmação, auto-glorificação da vida, necessita igualmente de sublimes símbolos e práticas, mas apenas

porque o coração lhe está muito cheio” (p. 44 – grifado no original). Nietzsche diz então que toda a arte é bela, toda a arte grande está nisso: “A essência das duas é gratidão”. E não se pode excluir aí toda uma aversão instintiva (*Instinkt-Widerwillen*) aos *décadents*, pois isso, segundo Nietzsche, “constitui quase a prova do que ela é [*décadant*]” (p. 44).

Wagner fazia tanto sucesso na Alemanha do século XIX, segundo Nietzsche, porque os alemães jamais teriam sido psicólogos: eles apenas prepararam “um Wagner que podem venerar” (p. 18). Pensamos que, no fundo, o que Nietzsche está querendo aqui explicar é que a sociedade burguesa moderna (não somente a alemã, mas toda a Europa) transformou a arte em mercadoria (*Wert*), em produto para ser consumido pelo grande público, pela massa inculta, a qual enche os grandes teatros para sentir fortes emoções. Isso justifica a definição que ele dá dos *Germanen* e a associação entre a ascensão da música (de massa) de Wagner e a coincidência da mesma com o surgimento e ascensão do *Primeiro Reich* alemão, sob o comando de Bismarck: “Definição do teutão: obediência e pernas longas...” (p. 32). Ora, como sabemos, é a partir de meados do século XIX que a Alemanha unificasse em torno de um único governo e dá início à sua acelerada industrialização, com o surgimento dos primeiros grandes conflitos entre a burguesia ascendente e a classe operária recém criada. Em 1848, por exemplo, ocorrem as primeiras revoluções operárias em toda a Europa e, na Alemanha, estas serão reprimidas com extrema violência. A Alemanha torna-se, então, a partir daí, uma das principais potências mundiais do final do século XIX e início do XX.

Por lançar-se tardiamente na corrida imperialista, ou seja, por ser retardatária no processo de industrialização capitalista e, conseqüentemente, por ter-se lançado tardiamente na disputa pelos mercados mundiais (quer dizer, depois de a África e a Ásia estarem já quase totalmente divididas entre as outras nações europeias), a burguesia alemã tentará abrir as portas do mercado mundial à força. Para tanto, desenvolve sua indústria bélica e passa a ameaçar a *pax* mundial estabelecida. O que é interessante ressaltar é que Nietzsche já percebia, naquela época (penúltima década do século XIX), que um conflito bélico entre as potências pela divisão do mundo parecia ser inevitável, pois, não é por acaso que, no final da seção onze de sua *Carta*, comente que “[...] os chefes de orquestras wagnerianos, em particular, são dignos de uma era que a posteridade um dia chamará, com timorata reverência, de era clássica da guerra” (*klassische Zeitalter des Kriegs*) (p. 32/33). Assim, a disciplina imposta na ópera de Wagner e a clara exaltação da superioridade cultural alemã, expressavam, no fundo, o rigor da disciplina político-militar do *Reich* e a simultânea elevação do sentimento patriótico dos *Germanen*, impostos pelo Império Alemão na corrida pela conquista do mundo.

Assim, Wagner é finalmente definido por Nietzsche como o Cagliostro da modernidade, por apresentar-se como feito de carne e osso e, ao mesmo tempo, como gênio. Nietzsche diz então, que *O Caso Wagner* (*Der Fall*

Wagner) foi inspirado pela gratidão (*Dankbarkeit inspirirt*): “O caso Wagner é para o filósofo um caso de sorte” (*Glücksfall*) (p. 45).

Assim, o Nietzsche de 1888 apresenta Wagner como o artista da *décadence*, a maior expressão da decadência da sociedade europeia moderna do final do século XIX (p. 18).

Nietzsche termina, então, dizendo que o homem moderno constitui, biologicamente, uma contradição de valores (*Widerspruch der Werte*), pois diz Sim e Não com o mesmo fôlego e todos carregamos dentro de nós, sem sabermos e contra nossa vontade, “[...] valores, palavras, fórmulas, morais de procedências contrárias (*entgegengesetzter*) – somos falsos, psicologicamente considerados[...]” (p. 45).

Desta forma, podemos perceber que, se no passado Nietzsche havia sido grande amigo e admirador de Wagner, agora, no final da década de 1880 (pouco tempo antes de adoecer) Nietzsche tinha em Wagner a grande expressão da decadência da arte e da sociedade burguesa de um modo geral. Wagner expressava todo o pesar que Nietzsche sentia por ver que todas as coisas estavam se tornando mercadorias, e em especial a arte. A bela arte estava cedendo lugar às óperas produzidas para a distração do grande público. Nisto, parece-nos, Nietzsche adianta-se com relação a Adorno no conceito de indústria cultural, que este último procura desenvolver, no século XX, sobre o papel da mídia na consciência das massas.

Nos nossos dias, aquela afirmação de Nietzsche de que a arte está dia a dia tomando o lugar da tragédia parece-nos bastante pertinente, pois, devido à profunda barbarização da sociedade burguesa, percebemos, cada vez mais, a música e as artes – tão amadas por Nietzsche – subordinadas àquilo que já denunciava: “*Man macht heute nur Geld mit kranker Musik!*”⁴

Referências

NIETZSCHE, F. *O caso Wagner*. Trad. Paulo César Lima de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Der Fall Wagner* In: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe – Band 6*. Deutscher Taschenbuch Verlag. Berlin, 1980.

⁴ Hoje só música doente faz dinheiro!