Revista do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA | CEART | UDESC

# Seria Nietzsche um musicólogo?

## Contribuições da filosofia nietzschiana para a Musicologia na obra *O Caso Wagner. Um problema para músicos*.

# *Would Nietzsche be a musicologist?*

## *Contributions of Nietzschean philosophy to musicology in* The Case of Wagner. A musician's problem.

DOI: 10.5965/2525530411022026e0109

**Igor Nascimento Maciel**
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)
E-mail: igornascmac@gmail.com

**Modesto Flávio Chagas Fonseca**
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)
E-mail: modestofonseca@ufsj.edu.br

Submetido em: 17/08/2026
Aprovado em: 08/10/2026

## Resumo

Este artigo, inserido no campo da Filosofia da Música e da Musicologia Histórica, tem como objetivo analisar as contribuições do pensamento de Friedrich Nietzsche para a Musicologia, tomando como objeto central a obra *O Caso Wagner. Um problema para músicos* (1888). Por meio de uma análise hermenêutico-interpretativa, articulada ao diálogo com os referenciais teóricos de Carl Dahlhaus (história e estética musical) e Jean-Jacques Nattiez (semiologia musical), bem como com as críticas de Theodor Adorno a Wagner, discutidas por Nicholas Baragwanath e Richard Klein, o artigo estabelece um quadro de leitura musicologicamente fundamentado. Os resultados indicam que Nietzsche, ao tratar a música como sintoma cultural e fisiológico da *décadence* moderna e ao desvelar ideologias subjacentes às narrativas wagnerianas, apresenta pontos de contato com preocupações centrais da musicologia crítica e da semiologia musical. Conclui-se que, embora alheio à metodologia técnica tradicional, Nietzsche oferece um modelo interdisciplinar que integra estética e crítica cultural, demonstrando que a música funciona como um sistema de signos que reflete condições históricas e valores vitais de uma época.

**Palavras-chave**: Nietzsche. Wagner. Adorno. Musicologia. Filosofia da música.

## *Abstract*

*This article, situated in the fields of Philosophy of Music and Historical Musicology, aims to analyze the contributions of Friedrich Nietzsche's thought to Musicology, taking* The Case of Wagner. A musician's problem *(1888) as its central object. Through a hermeneutic-interpretive analysis articulated in dialogue with the theoretical frameworks of Carl Dahlhaus (music history and aesthetics) and Jean-Jacques Nattiez (musical semiology), as well as the critiques of Wagner by Theodor Adorno as discussed by Nicholas Baragwanath and Richard Klein, the article establishes a musicologically grounded reading. The results indicate that Nietzsche, by treating music as a cultural and physiological symptom of modern* décadence *and by uncovering ideologies underlying Wagnerian narratives, shows points of contact with central concerns of critical musicology and musical semiology. We conclude that, although distant from traditional technical methodology, Nietzsche offers an interdisciplinary model that integrates aesthetics and cultural criticism, demonstrating that music operates as a system of signs that reflects historical conditions and the vital values of an era.*

**Keywords***: Nietzsche. Wagner. Adorno. Musicology. Philosophy of music.*

## 1. Introdução

Friedrich Nietzsche (1844-1900) manteve com a música uma relação que atravessou toda sua trajetória intelectual. Formado em filologia clássica, compositor e pianista, o filósofo alemão tratou a experiência musical como fenômeno fisiológico e cultural antes mesmo de abordá-la como objeto estético. Essa perspectiva permite compreender por que sua crítica a Richard Wagner (1813-1883) em *O Caso Wagner*. *Um problema para músicos* (em alemão Der Fall Wagner. Ein Problem für Musiker), de 1888, último ano de lucidez de Nietzsche, ultrapassa o julgamento de gosto pessoal e funciona como diagnóstico cultural da Europa de sua época.

Wagner ocupou lugar central no pensamento nietzschiano durante mais de uma década. A admiração inicial decorria de uma convergência teórica profunda onde o filósofo identificava em obras como *Tristão e Isolda*[1] (1865) a encarnação do *páthos* dionisíaco, o impulso vital, extático e irracional que Nietzsche associava à tragédia grega antiga. Esse entusiasmo era alimentado pela filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860), cuja noção de Vontade[2] como força cósmica irracional encontrou na música wagneriana, segundo o jovem Nietzsche[3], sua expressão artística mais plena. Para Schopenhauer, a música era a mais direta das artes por ser cópia imediata da própria Vontade, ideia que Nietzsche absorveu integralmente em sua primeira fase e que fundamentou sua defesa entusiástica de Wagner como o artista capaz de realizar plenamente o potencial trágico da música moderna.

Todavia, a relação deteriorou-se progressivamente ao longo da década de 1870, culminando em uma ruptura pública anunciada em *O Caso Wagner*. O nacionalismo pangermânico e o antissemitismo de Wagner, expressos no panfleto *O Judaísmo na Música* (1850/1869), tornaram-se incompatíveis com a crítica nietzschiana ao nacionalismo germânico e ao antissemitismo, além de seu envolvimento no movimento Völkisch[4]. A ópera *Parsifal*[5]

1 *Tristão e Isolda* (*Tristan und Isolde*, 1865) é considerada uma das obras mais radicais de Wagner e um marco na história da música ocidental. Baseada na lenda medieval celta, a ópera narra a paixão proibida entre o cavaleiro Tristão e Isolda, noiva do rei Marke. Para o jovem Nietzsche, essa obra representava a expressão máxima do impulso dionisíaco: a dissolução dos limites individuais na experiência extática da paixão e da morte.

2 A Vontade (Wille), conceito central da filosofia de Arthur Schopenhauer exposto em *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), designa uma força cósmica irracional, cega e insaciável que subjaz a toda a realidade fenomênica. Para Schopenhauer, o mundo que percebemos é apenas "representação" (Vorstellung), aparência superficial de uma Vontade que se manifesta em todos os seres como desejo infinito e sofrimento. A música ocupa lugar privilegiado nesse sistema: enquanto as demais artes copiam as Ideias (manifestações indiretas da Vontade), a música é "cópia imediata da própria Vontade" (Schopenhauer, 2005, p. 336), razão pela qual expressa a essência íntima de todos os fenômenos sem depender da mediação conceptual.

3 A primeira fase do pensamento de Nietzsche (1870-1876) é marcada pela influência simultânea de Schopenhauer e Wagner, articulada em O Nascimento da Tragédia (1872). Nesse período, Nietzsche compreendia a música wagneriana como a realização artística do princípio dionisíaco: a dissolução das formas individuais numa experiência coletiva de êxtase e terror, análoga à tragédia grega. A ruptura com essa posição ocorreria progressivamente a partir de Humano, demasiado humano (1878), quando Nietzsche abandona a metafísica schopenhaueriana e passa a avaliar a arte por critérios fisiológicos e culturais.

4 O movimento *Völkisch* foi uma corrente nacionalista alemã surgida no final do século XIX, que combinava elementos de misticismo racial, germanismo pagão e antissemitismo. Embora Wagner não possa ser considerado um "nazista", já que o termo e o partido surgiram décadas após sua morte, seu antissemitismo e seu nacionalismo pangermânico fizeram de sua obra um antecedente cultural do movimento. Posteriormente, os nazistas se apropriaram de sua música para fins propagandísticos.

5 *Parsifal* (1882) é a última ópera de Wagner, definida pelo compositor como "festival cênico sagrado" (*Bühnenweihfestspiel*). A trama acompanha o cavaleiro Parsifal, que deve resistir à tentação para curar o rei Amfortas e restaurar a comunidade do Graal. A obra contém vários simbolismos cristãos como castidade, compaixão, redenção pelo sacrifício, renúncia ao desejo. Para Nietzsche, *Parsifal* representava a capitulação definitiva de Wagner ao cristianismo e aos valores ascéticos que o filósofo considerava a negação da vida. A estreia ocorreu no Festival de Bayreuth em 26 de julho de 1882.

(1882), com seus temas cristãos de redenção e castidade, conflitou com a filosofia antimetafísica de Nietzsche, que repudiava os valores ascéticos e a moral cristã. O Festival de Bayreuth[6] (inaugurado em 1876) simbolizou, para o filósofo, a transformação da arte wagneriana em espetáculo de massas, sua capitulação ao que ele denominou "cretinismo burguês" e à *décadence*, termo que designa o processo de degenerescência fisiológica no qual a arte perde sua força formativa e se converte em estimulante para nervos esgotados (Nietzsche, 1999, p. 19)

Escrita numa Alemanha pós-unificação (1871) onde Wagner era consagrado como ícone nacional, a obra surge num contexto em que Nietzsche, isolado por problemas de saúde e pelo ostracismo intelectual, via na adulação wagneriana a confirmação de um declínio civilizatório. O sucesso de Wagner junto às massas revelava para o filósofo uma corrupção do gosto artístico na qual o teatro se tornara "demolatria", uma idolatria das massas, submissão da arte ao gosto popular. Ao analisar a música como sintoma cultural, Nietzsche desenvolve uma abordagem que articula a condenação da música wagneriana com a apreciação de sua relevância histórica, revelando um conflito entre seu envolvimento pessoal com a obra e sua busca filosófica por compreendê-la como expressão da modernidade.

O presente artigo analisa como essa abordagem nietzschiana dialoga com problemas da Musicologia, particularmente no que concerne à relação entre forma artística e condições sociais, à dimensão ideológica das narrativas musicais e à materialidade corporal da experiência sonora. Para estabelecer esse diálogo, recorremos aos referenciais teóricos de Carl Dahlhaus (1928-1989), que compreendia a Musicologia como campo que articula conhecimento histórico e estético, explorando a tensão entre autonomia e heteronomia da música; e de Jean-Jacques Nattiez, que define a Musicologia como o estudo da música enquanto sistema de signos que transporta significados. Dialogamos também com as críticas de Theodor Adorno a Wagner, conforme discutidas por Nicholas Baragwanath e Richard Klein, a fim de compreender como a análise nietzschiana apresenta afinidades com desenvolvimentos posteriores da crítica musical.

A hipótese que orienta esta investigação é a de que Nietzsche, ao falar de música a partir de uma perspectiva fisiológica, psicológica e cultural, aponta para problemas que a musicologia crítica e semiologia musical[7] viriam a assumir décadas depois, ainda que seus procedimentos analíticos não coincidam com os da disciplina musicológica. Trata-se de uma contribuição indireta, mas metodologicamente fecunda, que desafia a musicologia a reconsiderar seus próprios limites e a reconhecer a legitimidade de abordagens que integram o diagnóstico cultural à reflexão sobre a música. Scarlett Marton, ao analisar *O caso Wagner*, ainda considera que esta obra insere-se na vertente crítica do projeto nietzschiano, denunciando o "filisteísmo cultural" como sintoma da barbárie moderna e o wagnerianismo como expressão de uma sensibilidade mórbida, o que reforça a leitura do texto como um

6 O Festival de Bayreuth (*Bayreuther Festspiele*) foi inaugurado em 13 de agosto de 1876 com a estreia do ciclo completo de O *Anel do Nibelungo* no teatro construído especificamente para abrigar as obras de Wagner: o *Festspielhaus*. Concebido como espaço de "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*), o festival eliminava divisões sociais na plateia (sem camarotes ou galerias separadas) e exigia do público atenção exclusiva à obra, sem intervalos sociais. Para Nietzsche, que assistiu à inauguração, o evento revelou a transformação da arte wagneriana em espetáculo de massas a serviço do nacionalismo alemão e do "espírito do Reich".

7 Nattiez adota o termo "semiologia" (*sémiologie*), na tradição saussuriana, e não "semiótica" (*sémiotique*), na tradição peirceana. Neste artigo, respeita-se essa distinção.

diagnóstico cultural (Marton *apud* Pimenta, 2014, p. 3). Essa hipótese ganha contornos mais nítidos quando confrontada com a recepção de Nietzsche por Theodor W. Adorno. A presença de Wagner nos escritos adornianos é "recorrente e, ao mesmo tempo, determinante para sua teoria estética" (Burnett, 2018a, p. 158). No entanto, a suposição de que as críticas de Nietzsche e Adorno se complementam é um ponto de partida problemático, pois os dois autores divergem em aspectos fundamentais da avaliação de Wagner, do ritmo à forma, passando pela função do mito e pela leitura do *Anel do Nibelungo* (Cachopo, 2014, p. 40-43).

O percurso adotado neste artigo é hermenêutico-interpretativo. A leitura de *O Caso Wagner* é feita em diálogo com a filosofia da música, a crítica cultural e a musicologia histórica, tomando Carl Dahlhaus e Jean-Jacques Nattiez como interlocutores conceituais e recorrendo, no exame da presença de Wagner em Adorno, às discussões de Nicholas Baragwanath, Richard Klein e João Pedro Cachopo. A bibliografia nietzschiana e seus comentadores fornecem o material para acompanhar como noções como *décadence*, fisiologia da escuta e ideologia das narrativas wagnerianas são mobilizadas pelo filósofo. O artigo não pretende realizar análise musical técnica, exame de partituras ou reconstituição da recepção oitocentista das obras de Wagner. O que se busca é compreender os problemas críticos e conceituais que *O Caso Wagner* formula e a produtividade desses problemas para a musicologia, sem tomar as aproximações entre Nietzsche e a disciplina como filiação histórica demonstrável.

## 2. Musicologia, filosofia da música e crítica cultural: distinções conceituais

A avaliação da contribuição de Nietzsche para a musicologia exige que se distinga entre diferentes modos de abordar a música, frequentemente confundidos na literatura secundária. A musicologia consolidou-se ao longo do século XIX como disciplina acadêmica que articula métodos históricos, filológicos e analíticos. Guido Adler (1855-1941), em seu influente artigo de 1885 intitulado *Extensão, Método e Objetivo da Musicologia* (em alemão, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*), propôs uma divisão entre musicologia histórica e musicologia sistemática que, segundo a leitura de Mugglestone, ofereceu um dos primeiros quadros organizadores da disciplina (Mugglestone, 1981, p. 7). A musicologia histórica ocupa-se da história da música em seus contextos culturais, da edição de fontes, da cronologia de obras e estilos, da biografia de compositores e da recepção de repertórios. A musicologia sistemática, conforme concebida por Adler, abrangia a teoria musical, a acústica, a psicologia da música e a estética. A sociologia da música e a etnomusicologia, que se desenvolveram posteriormente, mantêm com a musicologia sistemática uma relação de proximidade e tensão, e sua inclusão nesse quadro não é ponto pacífico na literatura. A filosofia da música e a crítica cultural, por sua vez, transitam por esse domínio sem se confundirem com ele, na medida em que não empregam necessariamente os procedimentos empíricos que a disciplina reivindica como seus. Adler, formado com Anton Bruckner (1824-1896) e atuante na Universidade de Viena, concebeu a musicologia como uma ciência que emprega o método indutivo das ciências naturais, comparando obras de arte como se fossem estratos geológicos ou espécies biológicas, a fim de extrair leis estilísticas (Mugglestone, 1981, p. 3-4). Essa abordagem positivista, que privilegia a datação e a classificação de obras, contrasta com a crítica cultural de Nietzsche, mas Adler e Nietzsche compartilham a preocupação com a inserção da música em contextos históricos mais amplos.

Dahlhaus, em *O que é a música?* enfatiza sua natureza híbrida, já que a disciplina articula conhecimento histórico e conhecimento estético, e nessa articulação reside tanto sua especificidade quanto sua dificuldade. Para Dahlhaus, a musicologia não se reduz nem à história factual dos eventos musicais, nem à análise puramente formal das obras, mas constitui-se precisamente na tensão entre essas duas dimensões. Essa tensão permite à musicologia interrogar a música como fenômeno cultural sem abandonar a atenção à sua materialidade sonora e às suas estruturas específicas (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 8).

A filosofia da música ocupa-se de questões de outra ordem. Desde as reflexões de Platão sobre o *ethos* musical até as estéticas de Kant, Hegel e Schopenhauer, a filosofia da música interroga a essência do fenômeno musical, sua relação com a linguagem, com a subjetividade e com o conhecimento. Conforme observa Goehr (1992, p. 15-20), a pergunta "o que é a música?" recebeu respostas de natureza especulativa, que buscavam estabelecer definições universais ou princípios ontológicos. Nietzsche, em sua primeira fase, alinhava-se a essa tradição ao compreender a música como expressão imediata da Vontade schopenhaueriana. Em sua fase tardia, contudo, ele abandona o projeto de uma definição metafísica da música e passa a tratá-la como fenômeno histórico, fisiológico e cultural.

A crítica cultural, enquanto modo de discurso sobre a arte, distingue-se tanto da musicologia quanto da filosofia da música por seu caráter diagnóstico e polêmico. Trata-se de uma prática que expõe as contradições entre a obra de arte e seu contexto social, que revela ideologias embutidas em estruturas artísticas e que avalia a arte segundo critérios que transcendem a esfera propriamente estética. Nietzsche é, nessa perspectiva, um crítico cultural antes de ser um musicólogo ou um esteta no sentido tradicional. Sua análise de Wagner não busca estabelecer fatos históricos sobre o compositor, nem oferecer uma teoria geral da música, tampouco descrever a estrutura formal de suas óperas. O que Nietzsche realiza é um diagnóstico da cultura moderna a partir de um sintoma, a própria música wagneriana, que ele considera expressão de uma degenerescência mais ampla.

## 3. Da metafísica da música ao diagnóstico fisiológico: a transformação do pensamento nietzschiano

O jovem Nietzsche, autor de *O Nascimento da Tragédia* (1872), concebia a música em termos metafísicos, fortemente influenciado pela filosofia de Schopenhauer. Para Schopenhauer, em *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), a música ocupava um lugar privilegiado entre as artes. Enquanto as demais artes copiavam as Ideias (manifestações indiretas da Vontade), a música era "cópia imediata da própria Vontade", expressando a essência íntima de todos os fenômenos sem depender da mediação conceitual (Schopenhauer, 2005, p. 336). A música, nessa perspectiva, não representava o mundo fenomênico, mas sua essência metafísica. Nietzsche absorveu integralmente essa concepção e a aplicou a Wagner. Em *O Nascimento da Tragédia*, Wagner aparece como o artista capaz de realizar o ideal trágico grego na música moderna, dissolvendo os limites da individuação na experiência coletiva do dionisíaco. A obra *Tristão e Isolda* é considerada por Nietzsche como a expressão máxima do impulso dionisíaco, da dissolução dos limites individuais na experiência extática da paixão e da morte. Essa primeira fase do pensamento nietzschiano entrou em colapso a partir de *Humano, demasiado humano* (1878), obra que marca o

início de sua "fase livre" ou "fase iluminista". Nietzsche passa a rejeitar a metafísica schopenhaueriana, a desconfiar de toda explicação que apele a entidades transcendentes ou essências ocultas, e a adotar uma perspectiva empírica, histórica e psicológica. A música deixa de ser expressão da Vontade e passa a ser compreendida como fenômeno humano, histórico, fisiológico. O que importa não é mais o que a música revela sobre a essência do mundo, mas o que ela diz sobre a cultura que a produz, sobre o estado do corpo e da subjetividade de seus ouvintes.

Enquanto o jovem Nietzsche via em Wagner a realização do ideal dionisíaco, o Nietzsche tardio via em Wagner o sintoma mais agudo da *décadence* moderna. A ruptura com Wagner é, portanto, uma ruptura com a metafísica que o sustentava. Quando Nietzsche escreve *O Caso Wagner*, ele critica um compositor de quem se afastou e, ao mesmo tempo, revê sua própria adesão anterior a uma visão metafísica da música e da arte. Essa obra é, para Nietzsche, um caso de autossuperação, a superação de sua própria fase metafísica e a conquista de uma perspectiva crítica que avalia a música por seus efeitos sobre a vida, não por sua suposta profundidade metafísica. O Nietzsche tardio não oferece uma teoria metafísica da música, mas um método de diagnóstico cultural que trata a música como fenômeno situado, histórico, corporal. Ele pergunta o que a música wagneriana faz com o ouvinte, que efeitos ela produz sobre o sistema nervoso, que valores ela veicula através de suas narrativas e de suas estruturas sonoras. Essas perguntas, que orientam *O Caso Wagner*, ressoam em debates posteriores da musicologia crítica, ainda que com descontinuidades epistemológicas importantes. A musicologia do século XX, em suas vertentes crítica e cultural, desenvolveria metodologias próprias para investigar a dimensão corporal da escuta e a ideologia das narrativas musicais, temas que Nietzsche aborda de modo sugestivo e ensaístico, sem o aparato disciplinar que a musicologia posterior viria a construir. No caso da ideologia, sua análise incide sobretudo sobre os libretos, as tramas e a psicologia das personagens, não sobre a estrutura musical em sentido estrito, o que marca uma diferença de método em relação à crítica adorniana e à musicologia crítica posterior.

## 4. Análise de *O Caso Wagner* e correlações com a Musicologia

Na abertura da obra, Nietzsche declara que seu elogio ao compositor francês Georges Bizet (1838-1875) visa expor a degeneração artística da modernidade, superando a "pura malícia" (Nietzsche, 1999, p. 9). O objeto desse elogio é *Carmen* (1875) [8], ópera em quatro atos baseada na novela homônima de Prosper Mérimée (1803-1870), que narra a "paixão fatal" do cabo Don José pela cigana Carmen, culminando no assassinato desta pelo amante rejeitado.[9] Nietzsche assistiu a Carmen cerca de vinte vezes[10] entre 1881 e 1888, e é essa experiência

8 *Carmen*, ópera-comique com música de Georges Bizet e libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, estreou na Opéra-Comique de Paris em 3 de março de 1875. A obra foi inicialmente recebida com desdém pelo público parisiense, mas tornou-se uma das óperas mais encenadas do repertório ocidental. A trama acompanha a degradação moral de Don José, soldado que abandona sua noiva Micaëla e a honra militar sob o efeito da paixão por Carmen, contrabandista livre e irreverente que recusa qualquer posse. O desfecho trágico da obra é o assassinato de Carmen por Don José após ela declarar que jamais cederia às vontades de Don José.

9 Petry (2015, p. 107) interpreta a apreciação de Nietzsche por *Carmen* como um elogio à "arte da retidão", uma arte que não se utiliza dos artifícios de ilusão wagnerianos e que, por isso, conserva um grau de saúde ao não fingir uma totalidade orgânica que não possui. Petry (2023, p. 108) também argumenta que a apreciação de Nietzsche por Carmen não representa a construção de um novo ideal artístico, mas a constatação de que a "grande arte" não é mais possível na modernidade.

10 A primeira audição de *Carmen* por Nietzsche ocorreu em Gênova, em novembro de 1881. A vigésima audição, mencionada no texto, ocorreu em Turim, em 1888, pouco antes da redação de *O Caso Wagner*. Cf. NIETZSCHE, 1999, p. 11.

reiterada de escuta que fundamenta sua contraposição entre Bizet e Wagner. O rompimento com o compositor alemão é descrito como "destino inevitável", enquanto o reencontro com a vitalidade de *Carmen* representa uma vitória pessoal sobre a *décadence* (Nietzsche, 1999, p. 9). Nietzsche, nessa contraposição, afirma que a música de Wagner expressa e aprofunda o adoecimento da cultura europeia, enquanto a de Bizet oferece um contramodelo de saúde, leveza e afirmação vital. Esse processo é metaforizado como "superação de si", conceito que Nietzsche associa à essência da filosofia: "superar em si seu tempo, tornar-se atemporal" (Nietzsche, 1999, p. 9). Ao identificar-se como "filho de seu tempo", um *décadent* consciente, Nietzsche enfatiza que sua crítica constitui um ato de resistência fisiológica e intelectual contra os valores de sua época.[11]

A investigação sobre Wagner vincula-se, na abertura de *O Caso Wagner*, a uma reflexão mais ampla sobre o problema da decadência como sintoma de "vida empobrecida, a vontade de fim, o grande cansaço" (Nietzsche, 1999, p. 9). Nietzsche argumenta que a moral[12] tradicional é "vida negada", exigindo do filósofo uma disciplina espartana contra "tudo doente", incluindo Schopenhauer, cujo pessimismo nutria a estética wagneriana. A cura, para Nietzsche, só é possível através de um "profundo alheamento" dos valores temporais, buscando a perspectiva de Zaratustra[13], que vê a humanidade "de uma tremenda distância" (Nietzsche, 1999, p. 10). A arte de Wagner, para Nietzsche, é a "má consciência do tempo", revelando, através da "linguagem mais íntima" da modernidade, os mecanismos da degeneração cultural. O filósofo conclui argumentando que "Wagner resume a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano" (Nietzsche, 1999, p. 10). Nietzsche considera que compreender Wagner equivale a decifrar a "doença europeia" de sua época. O niilismo converte a análise musical em instrumento de diagnóstico cultural e amplia o escopo da crítica para além da Estética[14].

11 Petry (2023, p. 23-24) observa, seguindo Montinari, que a substituição do termo "niilismo" por "*décadence*" nas obras de 1888 é uma virada na filosofia tardia de Nietzsche, atribuída em grande parte ao contato com a literatura francesa da *décadence*, especialmente Bourget, Baudelaire e os Goncourt.

12 A distinção entre "moral dos senhores" e "moral de escravo" é formulada por Nietzsche em *Para a Genealogia da Moral: uma polêmica* (1887). A moral dos senhores nasce da plenitude vital, valoriza a força, a nobreza, a gratidão à existência e cria seus próprios valores a partir da abundância. A moral de escravo, por oposição, é reativa, nasce do ressentimento dos fracos contra os fortes, inverte os valores vitais (a força torna-se "maldade" e a fraqueza torna-se "bondade") e se expressa historicamente no cristianismo e na moral ascética. Quando Nietzsche afirma que a moral tradicional é "vida negada" em *O Caso Wagner*, ele está mobilizando essa crítica genealógica. A moral cristã que Wagner adota em *Parsifal* é, para o filósofo, a expressão artística da moral de escravo, que transforma a negação da vida em ideal estético.

13 Zaratustra é o protagonista de *Assim falou Zaratustra* (1883-1885), obra que Nietzsche considerava seu testamento filosófico. O personagem, inspirado no profeta persa Zoroastro, é recriado por Nietzsche como porta-voz da afirmação vital. Ele anuncia a "morte de Deus", o "eterno retorno do mesmo" e o "além-do-homem", em alemão *Übermensch*. Quando Nietzsche traz Zaratustra em *O Caso Wagner*, busca a perspectiva de quem vê a humanidade "de uma tremenda distância", isto é, de quem não está preso aos valores morais vigentes e pode avaliar a cultura sem ressentimento, sem necessidade de redenção, sem nostalgia metafísica. É a perspectiva do afirmador radical da vida, oposta ao *décadent* que busca consolo na arte.

14 A Estética, como disciplina filosófica autônoma, é inaugurada por Alexander Baumgarten em *Aesthetica* (1750), que a define como "ciência do conhecimento sensível". Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), estabelece os fundamentos da reflexão moderna sobre o juízo de gosto, a autonomia da experiência estética e a relação entre beleza, sublime e finalidade sem fim. Hegel, nas *Lições sobre Estética* (1835), define a arte como manifestação sensível do Espírito Absoluto. Nietzsche rompe com essa tradição. Para ele, a experiência estética se desloca da contemplação kantiana e da revelação hegeliana para o plano fisiológico, expressão de forças vitais ou de sua degenerescência. Em *O Caso Wagner*, essa ruptura se apresenta na avaliação da música pelos efeitos que produz sobre o corpo e não por sua conformidade a categorias formais ou metafísicas.

A vigésima audição de *Carmen*, que Nietzsche considera a antítese perfeita do Wagner decadente, é descrita como uma experiência transformadora: "a obra aperfeiçoa o ouvinte, tornando-o mais filósofo" (Nietzsche, 1999, p. 11). Nessa escuta reiterada, o filósofo argumenta que enquanto a música de Wagner exaure e enfraquece, a de Bizet fortifica e esclarece usando como justificativa a orquestração de Bizet descrita como "leve, sutil, amável", opondo-se à de Wagner, definida como "brutal, artificial e inocente", e comparando-a a "um siroco que provoca suor desagradável e dissipa o tempo bom" (Nietzsche, 1999, p. 11).[15] Nietzsche também elogia a música de Bizet por sua "perfeição orgânica" que "constrói, organiza, conclui", opondo-se à "melodia infinita" wagneriana, que Nietzsche compara a um "pólipo amorfo" (Nietzsche, 1999, p. 12).[16] Ultrapassando a esfera estética, o filósofo critica Wagner de um ponto de vista fisiológico afirmando que enquanto Wagner "trata o ouvinte como receptor passivo de efeitos grandiloquentes", Bizet o aborda como "pessoa inteligente", estimulando a atividade cognitiva. Nietzsche relata que, sob a influência de *Carmen*, sente outros pensamentos fluírem, como se a música desse "asas ao pensamento" (Nietzsche, 1999, p. 12).

Nietzsche, ao ouvir a música do compositor alemão, afirma sentir seu grande desconforto corporal e a respiração tornar-se difícil. Essa dimensão corporal da escuta musical é um dos aspectos mais originais da crítica nietzschiana e dialoga com preocupações contemporâneas com a materialidade da experiência sonora, do modo como a música afeta diretamente o organismo do ouvinte, independentemente de sua consciência ou vontade. Barros (2007, p. 103) nota que a crítica de Nietzsche se inscreve no âmbito de uma "fisiopsicologia da música", na qual os procedimentos musicais do compositor são remissíveis a estados fisiológicos, sendo expressão de uma "desagregação instintiva" que se transfere aos ouvintes. A música de Wagner, além de esteticamente problemática, é considerada pelo filósofo alemão como fisiologicamente danosa, um diagnóstico que ele estende a toda a cultura europeia de seu tempo.

Ampliando o escopo de sua análise, Nietzsche insere uma dimensão geocultural em sua crítica, contrapondo o "Norte úmido" do idealismo germânico encarnado por Wagner ao Mediterrâneo solar de Bizet, com sua "outra sensualidade, outra serena alegria" (Nietzsche, 1999, p. 13). Carmen é celebrada por sua "alegria africana", vinculada ao fatalismo e à brevidade da felicidade, que Nietzsche opõe ao *páthos* redentor wagneriano. Essa oposição geocultural expressa a defesa nietzschiana de uma "mediterranização" da música, que implicava leveza, economia formal e recusa da transcendência metafísica. Para Nietzsche, o clima intelectual do Norte europeu, úmido, pesado, propenso à introspecção metafísica, produzia uma música correspondente, enquanto o sol mediterrâneo favorecia clareza, brevidade e afirmação vital.[17] Essa oposição traduz uma diferença de *ethos* artístico

15 O siroco é um vento quente e úmido proveniente do deserto do Saara, que sopra sobre o sul da Europa e o norte da África, associado a desconforto físico e letargia. Nietzsche recorre a essa imagem para descrever o efeito fisiológico da orquestração wagneriana sobre seu corpo.

16 A "melodia infinita" (em alemão, *unendliche Melodie*) é um conceito wagneriano que designa a continuidade ininterrupta do fluxo musical, sem as divisões tradicionais em árias, recitativos e números fechados. Nietzsche a compara a um "pólipo amorfo" para sugerir que essa continuidade, longe de ser orgânica, é uma massa sem forma definida que se expande indefinidamente.

17 A oposição entre Norte e Sul na obra de Nietzsche dialoga com uma tradição de pensamento geocultural presente em autores como Montesquieu em *O Espírito das Leis* (1748) e *Madame de Staël* em *Da Alemanha* (1813), que associavam climas e paisagens a temperamentos nacionais. Nietzsche, contudo, não adere a um determinismo geográfico estrito: sua oposição Norte/Sul é antes uma metáfora fisiológica e cultural. O "Norte úmido" representa a introspecção metafísica, o peso do idealismo alemão, a negação do corpo; o

onde o Norte wagneriano encarna a bruma e a redenção, enquanto o Sul bizetiano encarna a clareza e a afirmação imanente da vida (Burnett, 2018b, p. 124).

Nietzsche argumenta que a ópera *O Navio Fantasma* (em alemão, *Der fliegende Holländer*, 1843) sintetiza o que ele considera a patologia fundamental do teatro wagneriano: a obsessão pela redenção através do sacrifício feminino. Na trama, o capitão holandês, amaldiçoado a vagar pelos mares por toda a eternidade, só pode encontrar a paz e a morte redentora se conseguir o amor fiel de uma mulher que se disponha a morrer por ele. Senta, a protagonista, cumpre esse destino atirando-se ao mar para salvá-lo, encarnando o ideal wagneriano da mulher redentora.

O filósofo, ao analisar essa obra, questiona o mito de sua grandiosidade metafísica para expor a psicologia burguesa que o sustenta. Para destacar o cansaço da eternidade e o desejo de fim, o filósofo aproxima a figura do Holandês Errante da lenda do Judeu Errante (*Ahasuerus*), o homem condenado a caminhar pela terra até o Juízo Final. Sob a lente nietzschiana, Wagner não está lidando com forças cósmicas ou tragédias universais, mas com um desejo muito humano, prosaico e profundamente *décadent*: o anseio do homem inquieto por um lar, por repouso, por uma "mulher adoradora" que o domestique e ponha fim à sua angústia. A ironia de Nietzsche atinge seu ápice quando ele resume o desfecho dramático da ópera: "O que acontece ao judeu errante [...]? Ele apenas deixa de ser eterno; ele se casa, e não mais nos interessa" (Nietzsche, 1999, p. 15). O que era apresentado como um problema metafísico, o sofrimento da existência infinita, é resolvido com o casamento, uma instituição social burguesa. O gênio errante, o espírito livre e amaldiçoado, é "domesticado" pela moralidade convencional e, uma vez domesticado, perde todo o seu interesse trágico. A grandiloquência musical e cênica de Wagner serve, para Nietzsche, para mascarar a pequena miséria de um homem que teme a própria liberdade e busca o conforto do ninho.

Sob a ótica da Musicologia e dos estudos de gênero, essa leitura desvela a ideologia embutida no tropo wagneriano da redenção pela mulher (em alemão, *Erlösung durch das Weib*). A figura feminina na obra de Wagner não possui autonomia ou subjetividade. Ela existe apenas como instrumento catalisador, um sacrifício exigido pela neurose do herói masculino. Senta não é um sujeito de sua própria narrativa, mas o remédio para a exaustão do protagonista. Ao expor essa dinâmica, Nietzsche demonstra como as estruturas narrativas da ópera veiculam uma moralidade específica. Contudo, essa crítica não isenta Nietzsche de ambivalências quanto ao lugar social das mulheres. Em outros momentos, como observa Marton (2022, p. 127), o filósofo associa a mulher à esfera privada e à obediência ao marido. A tensão entre o desvelamento crítico do ideal redentor wagneriano e a adesão a valores tradicionais é característica do perspectivismo nietzschiano e qualifica, sem invalidar, sua leitura dos libretos.

A "moral de escravo" cristã, que prega a renúncia, o sacrifício e a negação da vida terrena em prol de uma paz ascética, é embutida no libreto e sustentada pelo *páthos* musical. Nunes (2008, p. 3-4) também destaca o caráter

"Mediterrâneo solar" representa a clareza, a leveza, a afirmação dos sentidos. Como observa Barros (2007, p. 106), essa geografia nietzschiana é "uma fisiologia projetada na paisagem". Nietzsche não descreve climas reais, mas estados do corpo e da cultura. A "mediterranização" da música que ele propõe é, portanto, um programa estético, não uma tese geográfica.

burguês das tramas wagnerianas ao aproximar a figura do Holandês Errante da lenda do Judeu Errante, mostrando como o teatro wagneriano, sob o manto do mito arcaico, apenas reproduz e glorifica os valores mais conservadores e exaustos da sociedade burguesa de seu tempo, como o medo do eterno, a domesticação do gênio e a anulação da mulher em prol do conforto masculino.

Nietzsche utiliza a representação do amor em Carmen como lente para criticar a ideologia amorosa wagneriana. Wagner constrói em suas óperas um amor idealizado, espiritualizado e sacrificial, no qual a mulher existe para redimir o homem enquanto Bizet expõe o amor em sua crueza: "fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel" (Nietzsche, 1999, p. 13). O grito final de Don José ao final da obra, "Sim! Eu a matei, eu — minha adorada Carmen!" é interpretado por Nietzsche como a expressão máxima da "ironia trágica do amor: guerra e ódio mortal dos sexos" (Nietzsche, 1999, p. 13). O desfecho da obra não tem redenção, nem transcendência, nem consolo metafísico, apenas a violência de um desejo que se consome a si mesmo. Esse final trágico contrasta frontalmente com o que Nietzsche identifica em *Parsifal*, onde Wagner abraça uma moral cristã de castidade, compaixão e redenção pelo sacrifício. Nela, o amor é sublimado em ascese; em *Carmen*, o amor é reconhecido como força destrutiva e egoísta. Para reforçar esse ponto, Nietzsche cita Benjamin Constant (1767-1830), escritor e político francês: "O amor é, de todos os sentimentos, o mais egoísta" (Nietzsche, 1999, p. 13) contra a mistificação wagneriana que finge que o amor é entrega, doação, pureza, enquanto, em *Bizet*, reconhece a problemática da paixão ao expor posse, ciúme e, no limite, destruição.

A "hipocrisia wagneriana" descrita por Nietzsche consiste numa defesa de um discurso de "dedicação, fidelidade, pureza" enquanto sua música, na prática, alimenta a exaustão e a decadência vital dos ouvintes (Nietzsche, 1999, p. 13). O que o filósofo denuncia nesse trecho é a distância entre o que Wagner diz amar (a pureza, o sacrifício redentor) e o que sua música efetivamente produz: nervos esgotados, vontade de fim, necessidade de anestesia.

A leitura nietzschiana do *Anel do Nibelungo*[18] é, talvez, o melhor exemplo de sua capacidade de demonstrar ideologias em estruturas musicais e narrativas. O filósofo reconstrói a história da composição do ciclo para demonstrar uma inversão ideológica que ocorreu durante o processo criativo. Na concepção original, Siegfried era o "revolucionário típico" que declarava guerra aos "velhos contratos", à tradição, à moral, à ordem vigente (Nietzsche, 1999, p. 17). Seu nascimento de um "adultério" e "incesto" (invenção de Wagner, segundo Nietzsche, que não consta nas fontes medievais) simbolizava ruptura radical, um herói que não deve nada ao passado e que cria seus próprios valores. A emancipação de Brunilda representava o "advento da era dourada" e o "crepúsculo de ídolos da velha moral" (Nietzsche, 1999, p. 17). O Anel, nessa fase, era um projeto de afirmação vital e de libertação. A influência de Schopenhauer, contudo, corrompe esse projeto. Wagner transforma o *Anel do Nibelungo* numa apologia do niilismo. Onde havia revolução, passa a haver resignação. Onde havia afirmação, passa a haver negação. "Tudo vai torto, tudo afunda sob o olhar do nada" (Nietzsche, 1999, p. 17). Brunilda, antes ícone do amor livre e da

18 O *Anel do Nibelungo* (em alemão, *Der Ring des Nibelungen*) é o ciclo de quatro óperas de Wagner: O Ouro do Reno (1869), A Valquíria (1870), Siegfried (1876) e O Crepúsculo dos Deuses (1876). Composta ao longo de mais de vinte anos, a tetralogia narra a luta pelo poder simbolizada por um anel forjado a partir do ouro do rio Reno.

emancipação, agora canta "o quarto livro do Mundo como Vontade e Representação", glorificando a resignação e a negação da Vontade. O que era projeto de libertação torna-se sermão de renúncia.

A leitura adorniana do *Anel do Nibelungo* segue outra direção. Cachopo (2014, p. 45) observa que, para Adorno, Siegfried não é um herói revolucionário, mas um "órgão executivo da totalidade": sua rebelião contra Wotan acaba por confirmar a vontade do deus, e não há uma verdadeira linha de separação entre o herói e a divindade que ele pretende combater. "Adorno desconfia da incansável vitalidade de Siegfried e não demonstra entusiasmo por sua 'declaração de guerra contra a moralidade'" (Cachopo, 2014, p. 45). Enquanto Nietzsche vê na renúncia de Wotan a marca da *décadence* schopenhaueriana, Adorno vê na violência de Siegfried a confirmação de uma totalidade que se alimenta da aparência de revolta, uma leitura que aproxima Wagner de Hegel, não de Schopenhauer (Cachopo, 2014, p. 45).

Para a musicologia, a leitura de Nietzsche do *Anel do Nibelungo* permite expor um problema metodológico sobre como estruturas musicais e narrativas podem ser ressignificadas ideologicamente ao longo do processo criativo, servindo a propósitos diversos daqueles originalmente concebidos. A mesma obra pode ser lida como projeto revolucionário ou como sermão niilista, dependendo do momento em que se analisa o processo composicional. Nietzsche realiza essa leitura porque acompanha a gênese da obra a partir de fontes medievais e identifica o ponto exato em que a inflexão ideológica ocorre.

Wagner é definido por Nietzsche como o "típico décadent", cujo sucesso comprova a degeneração europeia. O filósofo enumera os sintomas dessa degeneração: "sensibilidade exacerbada", gosto por "temperos sempre mais picantes", "instabilidade travestida em princípio" e "a escolha de heróis e heroínas patológicos" (Nietzsche, 1999, p. 18). Esses sintomas se manifestam diretamente na música, que Nietzsche define como droga para organismos debilitados:

> Wagner aumenta a exaustão: por isso atrai os débeis e exaustos [...] anêmicos, artríticos ou diabéticos buscam dietas que agravam sua condição, assim como os wagnerianos consomem arte que os enfraquece. [...] Wagner é uma neurose, síntese de uma época onde nada é mais moderno do que esse adoecimento geral. (Nietzsche, 1999, p. 19)

Nessa passagem, Nietzsche explicita a conexão entre estética e fisiologia que percorre toda a obra. A música é avaliada por seus efeitos sobre o organismo do ouvinte: a arte wagneriana recolhe em si sua própria "disritmia" instintual e a transfere a seus ouvintes, provocando perturbação da cooperação entre as funções vitais. Wagner seria, nessa perspectiva, um artista que "tornou a música doente", transformando-a em estimulante para nervos esgotados em vez de força formativa e vitalizadora (Barros, 2007, p. 103).

No pós-escrito, Nietzsche declara que seu elogio a Bizet à custa de Wagner não é "pura malícia", argumentando que suas críticas constituem uma "autópsia cultural". "Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino, enquanto a redescoberta de *Carmen* simboliza uma vitória sobre a decadência estética" (Nietzsche, 1999, p. 22-23). O autor retoma o argumento de que, ao identificar-se como "filho de seu tempo", um *décadent*

consciente, sua crítica é um ato de resistência fisiológica[19] e intelectual, exigindo "tomar partido contra tudo doente", o que incluiria Schopenhauer e os valores ascéticos trabalhados por Wagner em parte de sua obra (Nietzsche, 1999, p. 23).

## 5. Nietzsche e Adorno: afinidades e tensões na crítica a Wagner

A crítica de Nietzsche a Wagner influenciou profundamente a análise de Theodor W. Adorno (1903-1969), filósofo e sociólogo alemão vinculado à Escola de Frankfurt, que, em seu *Ensaio sobre Wagner* (em alemão, *Versuch über Wagner*), publicado originalmente em 1952, retoma e aprofunda várias das intuições nietzschianas. A mediação por Baragwanath e Klein, que sustenta a discussão a seguir, é deliberada e responde ao recorte do artigo, voltado à recepção musicológica de Nietzsche, sem pretensão de esgotar a obra de Adorno ou a bibliografia sobre Wagner.

Adorno via em Wagner um "revolucionário burguês" típico, que, assim como os líderes políticos descritos por Max Horkheimer (1895-1973), também filósofo da Escola de Frankfurt, usava retórica emocional para dominar as massas e ocultar as contradições de sua arte. Adorno, contudo, foi além de Nietzsche ao aplicar essa crítica sociológica à própria estrutura musical, interpretando o gesto, o *leitmotiv* e a harmonia wagnerianos como sintomas de uma "dominação do material musical" que refletia a lógica da sociedade burguesa (Baragwanath, 2006, p. 57-61)[20].

Burnett (2018a, p. 166) observa que na relação de Adorno com Wagner há uma "tensão horizontal ao longo de toda a obra que ora engrandece, ora minimiza o papel e a extensão desses dois autores". Essa oscilação se reflete também na recepção adorniana de Nietzsche. Para Burnett, Adorno não se exime de identificar na crítica de Nietzsche um certo anacronismo, ao afirmar que o filósofo "ouviu Wagner ainda com os ouvidos do Biedermeier"[21] (Burnett, 2018a, p. 162). Isso não impede, contudo, que Nietzsche apareça em *Filosofia da nova música*[22] como um visionário da crítica musical, cuja denúncia de Wagner como "artista do efeito" seria estendida por Adorno para compreender os mecanismos da indústria cultural em formação (Burnett, 2018a, p. 162-163).

Adorno reconhece em Wagner uma ambivalência que Nietzsche não percebe. Adorno via em Wagner, a despeito de sua crítica, um precursor do modernismo musical: "toda a música moderna se desenvolveu em resistência à supremacia de Wagner, e, no entanto, todos os seus elementos já estão presentes em sua obra" (Baragwanath, 2006, p. 69). Adorno escreve seu *Ensaio sobre Wagner* durante o exílio em Londres, entre 1937 e 1938, num contexto em que a música de Wagner já havia sido apropriada pelo regime nazista, e seu objetivo era

19 Petry (2023, p. 161-162) enfatiza que a "autocontradição fisiológica" é, para Nietzsche, a definição do moderno, e que a *décadence* consiste precisamente na incapacidade de domar os impulsos contrários. Esse diagnóstico é aplicado por Nietzsche tanto à arte wagneriana quanto à cultura de sua época.

20 Todas as traduções da obra de Baragwanath apresentadas neste artigo são de nossa autoria.

21 O *Biedermeier* designa um período da cultura alemã e austríaca entre 1815 e 1848, de caráter conservador no campo das artes (cf. Burnett, 2018a, p. 162).

22 *Filosofia da nova música* (1949) é uma das principais obras estéticas de Adorno. Nietzsche nela aparece como referência na crítica a Wagner (cf. Burnett, 2018a, p. 162-163).

denunciar os aspectos reacionários de Wagner e "resgatar" sua obra da instrumentalização política (Baragwanath, 2006, p. 52-53).

Nietzsche descreve a decadência literária como espelho da desintegração musical: "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 um todo" (Nietzsche, 1999, p. 23). Essa fragmentação, por ele denominada como "anarquia dos átomos" e "desagregação da vontade", reflete uma cultura onde a vida, "comprimida nas mais pequenas formações, coexiste com paralisia, cansaço, entorpecimento" (Nietzsche, 1999, p. 23). Aplicando esse diagnóstico a Wagner, Nietzsche afirma que sua composição parte da "alucinação de gestos", não de ideias musicais, buscando uma "semiótica de sons" que fraciona a música em microunidades desconexas. Adorno, influenciado por Nietzsche, desenvolveu uma crítica semelhante ao afirmar que os *leitmotivs* de Wagner são "gestos musicais petrificados", incapazes de gerar desenvolvimento temático orgânico (Baragwanath, 2006, p. 59). Para Adorno, esses gestos musicais não evoluem, mas se repetem como signos fixos, sacrificando a coerência interna da obra em prol de uma unidade externa e programática, numa técnica que ele denomina "nominalismo musical" (Klein, 2017, p. 122). Wagner "travestiu em princípio a sua incapacidade de criar formas orgânicas" (Nietzsche, 1999, p. 23), decretando um "estilo dramático" para camuflar sua inépcia composicional. Por outro lado, Nietzsche reconhece seu talento para a miniatura: "pequenas preciosidades de cinco a dez compassos onde concentra infinitude de sentido e doçura" (Nietzsche, 1999, p. 24). Essa ambiguidade do "gênio do fragmento e fracasso na totalidade" é, para o filósofo, a marca do artista decadente. A crítica de Nietzsche à incapacidade de Wagner de gerar desenvolvimento musical genuíno a partir de pequenas células temáticas vai ao encontro da crítica adorniana, que atribui a Wagner uma obsessão pela dissolução do som individual no *tutti* orquestral, como forma de ocultar o trabalho produtivo e criar a ilusão de um fenômeno absoluto (Baragwanath, 2006, p. 61-62).

Sobre a técnica de composição de Wagner, Nietzsche destaca que a arte do compositor se caracteriza por um processo de convencimento baseado na repetição e na ampliação dos mesmos signos sonoros. Wagner repete uma coisa com tal frequência que se termina por acreditar nela. Dilatadas até o gigantesco, construções que haviam sido percebidas com clareza se eclipsam numa massa frente à qual os sentidos se confundem. Essa capacidade de persuasão leva Nietzsche a definir Wagner como "sedutor em grande estilo" e "mestre do passe hipnótico" (Barros, 2007, p. 104-105).

Adorno aprofunda essa crítica ao analisar a "fantasmagoria" wagneriana, conceito que designa a ilusão de uma totalidade orgânica que, na verdade, mascara a fragmentação interna da obra. A "fantasmagoria" em Wagner consiste em ocultar todos os sinais do trabalho produtivo, como a orquestração, a harmonia, a construção formal, para que a obra apareça como um fenômeno autogerado, "como se tivesse caído do céu". Essa aparência de totalidade, segundo Adorno, reflete a lógica do capitalismo tardio, no qual a mercadoria assume a forma de uma totalidade fetichizada que oculta suas contradições internas. Essa análise adorniana é inspirada em Horkheimer, que descrevera como os líderes burgueses usavam "magia" e "aura" para encobrir seus interesses de classe (Baragwanath, 2006, p. 62-63).

Nietzsche desloca o foco da música para a persona de Wagner, redefinindo-o como ator, não compositor (Nietzsche, 1999, p. 25). Sua arte seria essencialmente "retórica teatral", onde a música serve ao "reforço dos gestos" e à "sugestão psicológica". A prova estaria na ausência de estilo próprio: Wagner "abandonou toda lei musical, tornando-a ancilla dramatúrgica", serva da dramaturgia (Nietzsche, 1999, p. 25). Ao definir Wagner como "ator", Nietzsche abre uma linha de crítica que Adorno desenvolveria ao argumentar que a música de Wagner é essencialmente "gestual", onde cada frase musical corresponde a um gesto dramático específico, mas esses gestos não se integram em um discurso musical contínuo.

> A "teatralidade" wagneriana, esse aspecto repulsivo de sua composição que Paul Bekker corretamente diagnostica como o cerne mais íntimo da obra de arte wagneriana, está fundada nessa regressão. As falhas de técnica composicional em sua música derivam sempre do fato de que a lógica musical, pressuposta em toda parte pelo material de sua época, é amolecida e substituída por uma espécie de gesticulação, mais ou menos como os agitadores substituem gestos linguísticos pela exposição discursiva de seus pensamentos (Adorno, 2005, p. 26).

Adorno via no gesto wagneriano um elemento de fixidez que interrompe o fluxo temporal da música, substituindo o desenvolvimento orgânico por uma repetição mecânica. Essa visão baseia-se em uma interpretação tendenciosa de Wagner, influenciada pela leitura que Nietzsche fez do compositor como um "diletante" que buscava dominar a plateia a partir do pódio do maestro (Baragwanath, 2006, p. 58). Nietzsche foi capaz de flagrar em Wagner procedimentos "dramáticos" mendazes, forjados para desviar a atenção do ouvinte, em uma formulação que ressoa na crítica adorniana da indústria cultural antes mesmo de sua consolidação (Burnett, 2018b, p. 121-122).

Nietzsche ataca os *leitmotivs*: "palito de dentes ideal para livrar-se de restos de comida" e "clichês recicláveis que simulam coerência" (Nietzsche, 1999, p. 26). Concluindo com uma metáfora gastronômica de que Wagner é um "anfitrião sagaz que serve pouca carne e muito caldo" (Nietzsche, 1999, p. 26), essa crítica aos *leitmotivs* como procedimento mecânico e artificial, dialoga com debates semiológicos sobre a natureza da significação musical e a diferença entre símbolo e signo. Para Nietzsche, os *leitmotivs* wagnerianos não seriam símbolos orgânicos que participam da vida da obra, mas signos arbitrários que substituem a verdadeira unidade musical por uma coerência superficial e programática.

> Os leitmotivs são quadros em miniatura, e suas supostas variações psicológicas envolvem apenas uma mudança de iluminação. Permanecem mais fiéis do que imaginam ao termo de Berlioz, a *idée fixe*, e é sua inflexibilidade que põe limites e até nega o dinamismo psicológico (Adorno, 2005, p.35).

A crítica de Adorno aponta para uma contradição entre a rigidez do motivo e a dinâmica da totalidade, na qual o motivo, embora varie incessantemente, nunca se integra em um processo de desenvolvimento genuíno. Essa ambiguidade é, para Adorno, o cerne da técnica wagneriana, e por isso sua crítica não pode ser refutada simplesmente com a constatação da variabilidade dos *leitmotivs*, como faz Dahlhaus (Klein, 2017, p. 122-124).

Cachopo (2014, p. 40-42), contudo, chama a atenção para as divergências entre as duas críticas. Enquanto Nietzsche acusa Wagner de falta de precisão rítmica e de incapacidade de alcançar o "grande estilo", Adorno vê na música wagneriana uma rigidez abstrata, uma "ideia de tempo como algo articulado pela batuta" e critica o compositor justamente por aspirar à grandiosidade estilística. Em relação à forma, Nietzsche descreve uma

"anarquia dos átomos" em que o todo se desfaz; Adorno, por sua vez, identifica uma primazia do todo sobre o detalhe, uma "totalidade que exclui toda interação dialética autêntica" (Cachopo, 2014, p. 41). Essas divergências, segundo Cachopo, revelam que as críticas de Nietzsche e Adorno partem de pressupostos estéticos distintos e que a suposição de sua complementaridade não resiste a um confronto mais atento entre os textos.

## 6. Wagner, o "arauto de Hegel": a subordinação da música à ideia

Uma das passagens mais significativas de *O Caso Wagner* para a compreensão da crítica nietzschiana é aquela em que Nietzsche acusa Wagner de ter se tornado "arauto de Hegel". Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foi o principal representante do idealismo alemão. Em suas *Lições sobre Estética*, Hegel define a arte como manifestação sensível do Espírito Absoluto. A obra de arte é o lugar onde a Ideia filosófica se torna perceptível aos sentidos. A música, nesse sistema, ocupa o posto de arte do "interior subjetivo", a que mais se aproxima da pura interioridade do espírito por não depender da materialidade visual. A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e se torna apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o divino (*das Göttliche*), os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito (Hegel, 2001, p. 121).

O próprio Hegel, contudo, reconhece que a arte foi ultrapassada pelo pensamento:

> Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte (Hegel, 2001, p. 124-125).

Nietzsche, ao acusar Wagner de ser "arauto de Hegel", está dizendo que Wagner reduz a música a veículo de ideias filosóficas externas. A composição não vale por si mesma, por sua organização sonora, por sua capacidade de criar e desenvolver formas e sim, como instrumento para transmitir uma mensagem que poderia ser dita em prosa. Nietzsche vê nessa estratégia a confissão de uma fraqueza composicional mascarada de profundidade, onde Wagner, que não consegue criar formas orgânicas convincentes, recorre à nebulosidade filosófica para dar à obra uma aparência de significado que ela não possui internamente (Nietzsche, 1999, p. 30).

Os escritos teóricos de Wagner como *Ópera e Drama* (1851), *A obra de arte do futuro* (1849), funcionariam como aparelhos retóricos que transformam limitações em virtudes. Tudo aquilo que Wagner não consegue fazer musicalmente, ele declara que não quis fazer, por princípio, por fidelidade a uma ideia superior. Nietzsche atribui a obsessão de Wagner por estabelecer sua obra como inatingível a um artifício retórico, decorrente da influência de Hegel.

> Do mesmo modo o olho humano, o rosto, a carne, a pele, toda a forma deixa transparecer espírito e alma. O significado é, neste caso, sempre algo de mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato. É deste

> modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância de palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito (Hegel, 2001, p. 137-138).

Essa acusação estabelece uma distinção entre dois modos de relação entre música e significado: aquele em que a música significa por si mesma, através de sua organização sonora e de sua capacidade de criar formas; e aquele em que a música significa por referência a algo exterior, a um conceito ou ideia que a transcende. Nietzsche defende o primeiro modelo e acusa Wagner de praticar o segundo.

A crítica de Nietzsche a Wagner como "arauto de Hegel" aproxima-se, sem o vocabulário da teoria crítica, a crítica da ideologia musical que Adorno também desenvolveu em seu *Ensaio sobre Wagner* (*In Search of Wagner)*. Para Adorno, a subordinação da música à Ideia em Wagner é um sintoma da "fantasmagoria" burguesa onde a obra de arte que se apresenta como totalidade autônoma, mas está subordinada a finalidades externas (a redenção, o mito, a nação). Adorno localiza essa subordinação tanto nos escritos teóricos de Wagner quanto na própria estrutura musical, nos *leitmotivs*, na harmonia e na orquestração. Em sua obra, ele define a fantasmagoria como a lei formal que governa as obras de Wagner:

> A ocultação da produção por meio da aparência externa do produto — essa é a lei formal que governa as obras de Richard Wagner. O produto se apresenta como autoproduzido: daí também o primado do cromatismo e da sensível. Na ausência de qualquer vislumbre das forças ou condições subjacentes à sua produção, essa aparência externa pode reivindicar o estatuto de ser (Adorno, 2005, p. 74)[23].

Nietzsche, quando diagnostica a subordinação da música à Ideia, parte dos efeitos que ela produz sobre o ouvinte. Sua análise não chega às partituras. Adorno, ao contrário, examina o cromatismo, a orquestração, o *leitmotiv*, e é aí que se separa de Nietzsche. Essa diferença de método não invalida a crítica nietzschiana, mas mostra que a musicologia crítica posterior desenvolveu instrumentos analíticos que Nietzsche não possuía nem poderia possuir.

Nietzsche descreve o método wagneriano de composição dramática como "começar pelo terceiro ato para garantir o efeito final" (Nietzsche, 1999, p. 27). Essa inversão da solução para o conflito revela a primazia do espetáculo sobre a lógica interna da narrativa. A crítica aos "nós" dramáticos é exemplificada em *Tristão e Isolda* (em alemão, Tristan und Isolde, 1865). Nietzsche denuncia aqui uma inflação artificial do drama musical wagneriano. Tristão e Isolda, drama musical em três atos baseado na lenda medieval celta, narra a paixão proibida entre o cavaleiro Tristão e Isolda, princesa irlandesa prometida ao rei Marke. Após beberem acidentalmente uma poção de amor durante a travessia marítima, os dois se apaixonam e mantêm encontros clandestinos até serem descobertos. O conflito central da obra, dois amantes que não podem ficar juntos porque ela está prometida a outro homem, poderia ser narrado, segundo Nietzsche, em vinte minutos se os personagens simplesmente dissessem a verdade uns aos outros. Wagner, contudo, estica esse mal-entendido por cinco horas de música. O drama inteiro depende de os personagens não se comunicarem, já que Tristão não revela seu amor, Isolda não confessa a poção e o rei

23 Todas as traduções da obra de Adorno apresentadas neste artigo são de nossa autoria.

Marke não é informado. Quando finalmente a verdade vem à tona, o rei pergunta, na essência, "por que não me disseram isso antes?" e a resposta é evasiva, porque não há resposta (Nietzsche, 1999, p. 27). Para Nietzsche, isso demonstra que Wagner não possui um conflito dramático genuíno; ele possui um efeito musical, o cromatismo suspenso, a tensão harmônica irresoluta e precisa esticá-lo com silêncios, evasivas e repetições até preencher a duração de uma ópera. Os "nós" dramáticos que Wagner apresenta como tensões orgânicas são, na leitura nietzschiana, obstáculos artificiais criados para justificar a extensão da música. O drama não nasce da necessidade interna da narrativa, e sim da necessidade externa do compositor de manter o público sentado por cinco horas.

## 7. Nietzsche, Nattiez e a semiologia musical

Uma contribuição de Nietzsche para a Musicologia pode ser considerada, à luz da perspectiva de Nattiez, na sua capacidade de reconhecer que a música funciona como sistema de significação cultural. Nattiez argumenta que "a música é um discurso que significa, não um objeto que representa" (Nattiez, 1990, p. 51), uma distinção que permite entender por que Nietzsche insiste em ler Wagner não como compositor puro, mas como veiculador de ideias filosóficas. A análise nietzschiana aponta para questões que encontrariam eco em preocupações centrais da semiologia musical do final do século XX, particularmente na compreensão de que "a música não é apenas som organizado, mas um sistema de signos que remete a contextos culturais mais amplos" (Nattiez, 1990, p. 78).

Um exemplo seria o exercício de desmitificação que Nietzsche propõe traduzir as tramas wagnerianas "para o real, para o moderno" (Nietzsche, 1999, p. 28), despindo-as de sua aura arcaica e revelando os conflitos burgueses que elas dissimulam. A obra *Parsifal*, na análise nietzschiana, torna-se a história de um "estudante de teologia em crise vocacional"; as heroínas wagnerianas confundem-se com Madame Bovary[24] (a protagonista do romance de Flaubert, 1857, que sonha com grandezas românticas enquanto apodrece na mediocridade provincial), e os dramas revelam "problemas bem metropolitanos de pequenos décadents de Paris" (Nietzsche, 1999, p. 29). O anacronismo ideológico apontado por Nietzsche em Wagner ocorre através da apropriação de mitos medievais e arcaicos para veicular dilemas psicológicos e morais da burguesia moderna. Wagner veste, para Nietzsche, de eternidade o que é transitório, de universal o que é local, histórico e datado.

Embora Nietzsche não possua os instrumentos metodológicos do musicólogo profissional, sua obra revela uma intenção de análise semiológica da experiência musical. Como observa Nattiez, "a interpretação musical sempre envolve uma leitura cultural do texto sonoro" (Nattiez, 1990, p. 142), princípio que Nietzsche aplica em sua crítica a Wagner. A força da análise nietzschiana está justamente em sua capacidade de revelar como a música funciona como sistema de significação cultural. Nattiez reconhece que "a história da musicologia mostra que as fronteiras entre análise técnica e interpretação cultural são frequentemente permeáveis" (Nattiez, 1990, p. 127), espaço onde a contribuição de Nietzsche pode ser considerada particularmente relevante.

24 A comparação com Madame Bovary (1857), romance de Gustave Flaubert, é utilizada por Nietzsche para desnudar o caráter burguês e prosaico das tramas wagnerianas. A protagonista de Flaubert, Emma Bovary, sonha com grandezas românticas enquanto se consome na mediocridade provinciana, assim como as heroínas wagnerianas, uma vez despojadas de sua aura mítica, revelam dilemas psicológicos típicos do romance realista francês. Sobre a recepção de Flaubert por Nietzsche, cf. Petry (2023, p. 47).

A crítica de Nietzsche a Wagner também pode ser lida como uma análise que atua predominantemente no nível estésico (a experiência do ouvinte), mas que pretende revelar verdades sobre o nível poético (o processo de criação) através de uma leitura cultural. Quando Nietzsche afirma que a composição wagneriana "se inicia não com ideias musicais, mas com alucinação de gestos buscando uma semiótica de sons" (Nietzsche, 1999, p. 23), ele trabalha com uma lógica que apresenta afinidades com a que Nattiez sistematizaria um século depois, ainda que em registro ensaístico e sem o aparato conceitual do semiólogo. Para Nattiez, "toda análise musical é uma interpretação, e toda interpretação é uma análise" (Nattiez, 1990, p. 11).

## 8. Nietzsche, Dahlhaus e a tensão entre Autonomia e Heteronomia

A crítica de Nietzsche a Wagner também pode ser reinterpretada pela dualidade conceitual estabelecida por Dahlhaus entre "autonomia" e "heteronomia". Para Dahlhaus, a música programática é "autônoma no primeiro significado da palavra porque ela, não diferentemente da música absoluta, reivindica o direito de ser ouvida enquanto tal" (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 15). Nietzsche, porém, identificava em Wagner justamente uma heteronomia problemática, uma subordinação da música a programas extramusicais que corrompia sua essência vital. Quando Nietzsche afirma que a obra de Wagner "se inicia não com ideias musicais, mas com alucinação de gestos buscando uma semiótica de sons", ele está criticando aquilo que Dahlhaus chamaria de "heteronomia excessiva", onde a música perde sua especificidade estética ao servir a finalidades externas. Dahlhaus afirma que "os juízos analíticos e normativos se combinam entre si" na prática musicológica (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 8). Essa observação ajuda a compreender a crítica de Nietzsche a Wagner, que muitos consideram meramente subjetiva. Nietzsche trabalha com uma lógica de juízo de valor que Dahlhaus só sistematizaria décadas depois. Para Dahlhaus, "a valoração estética esteja sempre entrosada com um juízo social, de modo a fazer tendencialmente coincidir o conceito da música má com o da música socialmente inferior" (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 68). Esse entroncamento entre avaliação estética e crítica social que Nietzsche pratica ao relacionar a música wagneriana com a *décadence* moderna.

A recepção da crítica adorniana por Carl Dahlhaus é examinada por Klein (2017), que destaca a tensão entre a abordagem filosófica de Adorno e o projeto musicológico de Dahlhaus. Dahlhaus tem razão ao criticar Adorno por fazer coincidir crítica social e crítica musical de maneira indiferenciada; contudo, Dahlhaus incorre em equívoco quando, como musicólogo tradicional, recusa toda crítica social e a construção filosófica do todo, pois isso ameaça relativizar sua própria ideia de autonomia da arte (Klein, 2017, p. 109-129). Dahlhaus, ao criticar Adorno por não compreender as leis do gênero ópera, perde de vista o núcleo filosófico da argumentação adorniana, a saber, a relação entre tempo, subjetividade e forma social (Klein, 2017, p. 115-117). Dahlhaus teria reduzido a crítica de Adorno a questões empíricas e filológicas, evitando o confronto conceitual, que é o que torna a análise adorniana fecunda (Klein, 2017, p. 119-124). Isso exemplifica o desafio enfrentado por Nietzsche em *O Caso Wagner* de articular uma crítica filosófica da música sem perder de vista sua especificidade estética e de como evitar tanto a indiferenciação sociológica quanto o formalismo estéril.

## 9. A análise política de Bayreuth e a musicologia crítica

Nietzsche vincula o sucesso de Wagner à ascensão do histrionismo sobre a autenticidade artística. Wagner e Liszt simbolizariam, para o filósofo, a era onde "a autenticidade se torna supérflua" (Nietzsche, 1999, p. 31). Franz Liszt (1811-1886), compositor húngaro, pianista virtuoso e sogro de Wagner, aparece nessa passagem porque encarna, para Nietzsche, o mesmo fenômeno que Wagner representa: a substituição do compositor pelo performer, da obra pela persona. Liszt inventou o formato moderno do recital de piano, o artista sozinho no palco, de perfil para a plateia, transformando a execução musical em espetáculo de virtuosismo e sedução pessoal. Sua música, aos olhos de Nietzsche, serve antes à construção de uma imagem pública de genialidade do que à criação de formas orgânicas que se sustentem por si mesmas. Nietzsche, nesse trecho, une Wagner e Liszt, pois identifica em ambos que o que importa é o impacto sobre o ouvinte, a construção de uma aura de excepcionalidade, o domínio da plateia pela técnica e pela presença cênica. A autenticidade, entendida como a coerência interna da obra, a fidelidade do compositor ao material sonoro, a honestidade da linguagem musical, torna-se "supérflua" porque o critério de sucesso não é mais a qualidade intrínseca da composição, mas a capacidade de impressionar, de seduzir, de hipnotizar. Wagner domina a plateia a partir do pódio do maestro, e Liszt a domina a partir do piano. Ambos seriam, na terminologia nietzschiana, "atores" antes de serem compositores, artistas cuja obra existe em função do efeito que produz, não em função de uma necessidade interna da forma.

A análise política de Nietzsche sobre Bayreuth levanta questões que vertentes críticas e culturais da musicologia abordariam sistematicamente a partir da segunda metade do século XX, ainda que por caminhos distintos dos de Nietzsche, sobre como a música é instrumentalizada pelo poder estatal, como festivais e instituições musicais podem funcionar como aparelhos ideológicos, e como a recepção musical é condicionada por contextos políticos. Nietzsche observa que o Festival de Bayreuth coincidiu com a unificação alemã (1871) e com a ascensão do Reich bismarckiano, e que Wagner se tornou o compositor oficial desse novo Estado. A música wagneriana, nesse contexto, deixa de ser experiência estética autônoma e se converte em ritual de legitimação política. O público que assiste a Bayreuth não vai apenas ouvir música, vai participar de uma cerimônia nacional, afirmar sua pertença ao Reich. Burnett observa que o Festival de Bayreuth sempre foi um evento político, além de musical, e Nietzsche foi testemunha ocular da construção e da primeira edição do festival (Burnett, 2018b, p. 119). Adorno analisa o Festival de Bayreuth como uma "fantasmagoria" na qual se reconhecem os mecanismos da indústria cultural, com a arte transformada em mercadoria e o público em consumidor passivo. Baragwanath observa, contudo, que essa interpretação de Adorno é problemática, pois se baseia em uma aplicação direta das categorias de Horkheimer sobre os "líderes burgueses" a Wagner, sem considerar as especificidades da arte musical (Baragwanath, 2006, p. 62-64).

O que Nietzsche formula em seus três imperativos: que a música não deve servir ao teatro, que o compositor não deve ser ator, que a música deve ser afirmação vital, pode ser compreendido como uma ética da criação musical que se opõe à prática wagneriana. Para Wagner, a música está a serviço do teatro. O compositor se apresenta como gênio-performer que seduz o público pela persona, não pela obra, e a música se converte em instrumento de retórica, de persuasão, de mentira emocional. A ética musical que Nietzsche propõe é uma ética da honestidade

onde a música deve ser ela mesma e não serva de outra arte. O compositor deve ser compositor, não ator, e a linguagem sonora deve dizer o que diz, não fingir ser outra coisa. Essa perspectiva apresenta afinidades com debates posteriores da Musicologia Crítica sobre a autonomia da linguagem musical e sobre os limites éticos da manipulação emocional na composição. Nietzsche afirma que o compositor corrompe o gosto de sua época, promove o "diletantismo insolente" e institui a "teatrocracia"[25] (Nietzsche, 1999, p. 36). Retomando *Parsifal*, o filósofo a critica considerando-a um "golpe de gênio em matéria de sedução" e uma obra que "narcotiza o espírito com vagos aromas hieráticos". Criticar Wagner, contudo, não implica endossar seus contemporâneos, já que Brahms é desqualificado como "artista que tem sede da abundância, mas não a cria" (Nietzsche, 1999, p. 40). Diante desse panorama, Nietzsche aponta para os "velhos mestres" como Händel e Rossini, cuja "transbordante animalidade" contrasta com a debilidade moderna (Nietzsche, 1999, p. 41). Essa avaliação desemboca numa oposição que é o núcleo ético da crítica nietzschiana. A "moral dos senhores", afirmativa, pagã, glorificadora da vida, opõe-se à moral cristã, definida como "vida negada". Bayreuth é condenada como "falsidade" que hibridiza valores antagônicos, impondo "cristianismo para wagnerianas" (Nietzsche, 1999, p. 43). A verdadeira arte, para Nietzsche, nasce da "gratidão" à vida, não da "necessidade de redenção" (Nietzsche, 1999, p. 43). Nesse critério, de arte como afirmação ou como negação da vida, está o fundamento último de toda a análise de *O Caso Wagner*.

## 10. Considerações Finais

O percurso desenvolvido ao longo deste artigo permite reconhecer que a contribuição de Nietzsche à musicologia independe de método formalizado. Sua formação é filológica e filosófica, e sua escrita sobre música pertence a um registro ensaístico e crítico, distante dos procedimentos analíticos consagrados pela tradição musicológica. Reconhecer essa distância ajuda a compreender sua contribuição em seus próprios termos, sem cobrar dele o que ele não se propôs a fazer. Seu valor está na capacidade de interrogar a música como fenômeno que excede a organização sonora e se inscreve no corpo, na cultura e na história.

Convém não perder de vista os limites do próprio Nietzsche. Suas observações sobre fisiologia, gênero e cultura estão historicamente situadas e, em vários pontos, incompatíveis com os parâmetros da pesquisa contemporânea. Sua crítica a Wagner é também uma disputa pessoal, marcada por rupturas e reposicionamentos que não podem ser tomados como diagnóstico neutro. O filósofo compartilha preconceitos de seu tempo, sobretudo em relação às mulheres e às massas, e sua caracterização da décadence mobiliza metáforas médicas que exigem cautela. Nada disso invalida as perguntas que ele formula, mas impede que sejam transplantadas sem mediação para o presente. Nietzsche interessa à musicologia enquanto pensador situado, cujas intuições podem ser produtivas desde que submetidas à crítica histórica e metodológica.

Ao tratar a orquestração wagneriana como sintoma fisiológico, ao desvelar as ideologias de gênero e redenção embutidas nos libretos, ao diagnosticar a fragmentação formal como expressão de uma desagregação

25 Petry (2015, p. 85) define a teatrocracia nietzschiana como a dominação da falsificação nas artes, quando a arte utiliza seus meios para disfarçar o horror da civilização sob a aparência de unidade. Essa leitura corrobora a análise de Nietzsche sobre o Festival de Bayreuth como ritual de legitimação política.

civilizatória mais ampla, Nietzsche levanta questões que a musicologia desenvolveria sistematicamente décadas depois, ainda que em estado embrionário e sem o aparato disciplinar que a área construiria. Suas observações não se confundem com a pesquisa musicológica, e seria um erro lê-las como antecipação da semiologia musical ou da musicologia crítica, dada a distância epistemológica, metodológica e institucional que separa o filósofo do século XIX das disciplinas que se consolidariam no século XX. O que se pode dizer, com mais prudência, é que suas perguntas seguem ressoando em debates contemporâneos sobre o corpo, a ideologia e a cultura na experiência musical.

A fisiologia da escuta proposta por Nietzsche, que o leva a descrever o desconforto corporal diante da música de Wagner e o efeito revigorante de Carmen, aponta para um campo de investigação que a musicologia contemporânea viria a explorar em maior profundidade. Quando o filósofo afirma que a orquestração wagneriana é “brutal, artificial e inocente” (Nietzsche, 1999, p. 11) e que Bizet “aperfeiçoa” o ouvinte (Nietzsche, 1999, p. 12), ele está propondo que a experiência musical vai além da percepção estética e envolve o organismo inteiro, numa perspectiva que desloca a análise do plano exclusivamente formal para o plano da corporeidade, tema que investigações posteriores sobre cognição e afeto musicais explorariam por vias próprias, com métodos experimentais e quadro conceitual distinto.

A leitura das narrativas wagnerianas como veículos de valores morais, entre os quais a misoginia do ideal redentor, a domesticação do gênio pela "mulher adoradora" e a traição do impulso revolucionário de Siegfried pela influência schopenhaueriana, oferece instrumentos para interrogar projetos éticos embutidos em libretos e tramas. Nietzsche, ao expor a “hipocrisia wagneriana” que mascara a decadência vital sob um discurso de “dedicação, fidelidade, pureza” (Nietzsche, 1999, p. 13), realiza um desvelamento ideológico que permanece metodologicamente produtivo, ainda que sua análise incida sobretudo sobre os libretos e as tramas, e não sobre a estrutura musical em sentido estrito.

Se retornarmos à definição de Dahlhaus de que a musicologia “entrosa o conhecimento histórico e estético” (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 8), compreendemos melhor a natureza do trabalho que Nietzsche realiza em O Caso Wagner. Dahlhaus afirma que “a musicologia parte em geral de um pressuposto que, em virtude de ser indispensável, parece óbvio, embora sem o ser” (Dahlhaus; Eggebrecht, 2009, p. 86). Nietzsche, em sua crítica, questiona pressupostos não examinados da recepção musical: a ideia de que a música wagneriana é organicamente totalizante, de que seus mitos possuem universalidade atemporal, de que sua grandeza é autoevidente. Ao fazê-lo, o filósofo realiza uma operação que Dahlhaus reconheceria como propriamente musicológica, ainda que em registro ensaístico: a articulação da questão estética com a crítica cultural, sem que uma se dissolva na outra.

De um lado, a crítica nietzschiana foi frequentemente marginalizada por seu caráter polêmico e por sua distância dos procedimentos analíticos consagrados pela tradição musicológica. De outro lado, sua influência é perceptível em autores como Adorno, cuja análise da música wagneriana no Ensaio sobre Wagner dialoga diretamente com as teses de Nietzsche, ainda que de forma problemática. A crítica de Adorno a Wagner é fortemente dependente das categorias sociológicas de Horkheimer, o que compromete sua validade empírica, mas

não sua relevância filosófica (Baragwanath, 2006, p. 69). Klein (2017, p. 126-127), por sua vez, mostra que Dahlhaus, ao recusar a crítica social de Adorno em nome da autonomia da arte, perde a oportunidade de integrar a filosofia à Musicologia. Essa tensão entre formalismo e crítica social, entre análise técnica e interpretação cultural, segue sem resolução consensual.

Se entendemos a musicologia, com Nattiez, como "o estudo da música enquanto discurso significativo" (Nattiez, 1990, p. 3), torna-se possível reconhecer que Nietzsche oferece elementos para pensar a música como sistema de signos culturais. Sua análise de Wagner demonstra que a reflexão sobre a música precisa ir além da descrição técnica e integrar a compreensão do significado cultural que a música transporta, princípio que Nattiez formula ao afirmar que "a interpretação musical sempre envolve uma leitura cultural do texto sonoro" (Nattiez, 1990, p. 142).

A tensão entre as leituras de Nietzsche e Adorno, longe de ser um problema, pode ser tomada como um índice da complexidade da obra wagneriana. Cachopo (2014, p. 47) sugere que as contradições entre as duas críticas talvez "não estejam apenas nos escritos dos críticos apaixonados de Wagner, mas na própria obra do compositor". Em vez de forçar uma síntese ou de escolher uma interpretação como correta, a musicologia pode se beneficiar da manutenção dessa tensão, tomando as divergências entre Nietzsche e Adorno como reveladoras de aspectos que uma leitura unilateral tenderia a ocultar. Burnett (2018a, p. 172), por sua vez, lembra que "importa menos identificar apropriações, identificações ou tensões do que perceber o quanto o período que compreende o desaparecimento de Nietzsche e a maturidade intelectual de Adorno se inscreve num quadro de ruptura profunda no campo das artes", ruptura que inclui a assimilação do wagnerismo ao nacionalismo e à indústria cultural.

## Referências

ADORNO, Theodor W. In Search of Wagner. Tradução de Rodney Livingstone. Londres: Verso, 2005.

BARAGWANATH, Nicholas. Musicology and Critical Theory: The Case of Wagner, Adorno, and Horkheimer. Music and Letters, v. 87, n. 1, p. 52-71, 2006. DOI: 10.1093/ml/gci177.

BARROS, Fernando R. de Moraes. O drama da redenção: a crítica de Nietzsche ao Parsifal de Wagner. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 3, p. 102-110, jul. 2007.

BURNETT, Henry. Nietzsche, Adorno e o Wagnerismo. Kriterion, Belo Horizonte, v. 59, n. 139, p. 157-176, 2018a.

BURNETT, Henry. Nietzsche e o drama wagneriano. In: Os filósofos e seus repertórios. São Paulo: Editora Unifesp, 2018b, p. 115-127.

CACHOPO, João Pedro. The Case of Wagner Against the Grain: The Disagreement Between Nietzsche and Adorno, and Its Relevance Today. Parrhesia, n. 19, p. 36-50, 2014.

DAHLHAUS, Carl; EGGEBRECHT, Hans Heinrich. O que é a música? Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

GOEHR, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Oxford University Press, 1992.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

KLEIN, Richard. Crítica filosófica como problema da musicologia: Sobre a recepção de Adorno por Carl Dahlhaus exemplificada pelo "Ensaio sobre Wagner". Revista Música, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 109-129, 2017.

MARTON, Scarlett. Nietzsche e as mulheres: Figuras, imagens e tipos femininos. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MUGGLESTONE, Erica. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. Yearbook for Traditional Music, v. 13, p. 1-21, 1981.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. O Caso Wagner. Um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner. Dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Antonio Manoel. Querelas da dissonância: Nietzsche, Wagner, tragédia e música. Revista Musa, Rio de Janeiro, n. 5, p. 1-7, 2008.

PETRY, Isadora Raquel. Arte e Décadence em Nietzsche: O caso Wagner e outros escritos. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PETRY, Isadora Raquel. A décadence no último Nietzsche: Bourget, Baudelaire e os irmãos Goncourt. 2023. 223 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

PIMENTA, Olímpio. Resenha de: MARTON, Scarlett. Nietzsche e a arte de decifrar enigmas: treze conferências europeias. São Paulo: Edições Loyola, 2014. Estudos Nietzsche, v. 5, n. 2, p. 1-7, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

## Sobre os autores

**Igor Nascimento Maciel** é mestre em Música na área de Musicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), bacharel em Filosofia pela mesma instituição e técnico em Contrabaixo pelo Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. https://orcid.org/0009-0004-4109-9796

**Modesto Flávio Chagas Fonseca** é Doutor em Musicologia e professor associado da área de Regência do Departamento de Música da UFSJ. É autor de textos relacionados à produção musical mineira dos séculos XVIII e XIX; desde 2015 é o atual diretor-regente da bicentenária Orquestra Lira Sanjoanense e coordenador do Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. https://orcid.org/0000-0003-4301-1247

## Declaração de conflito de Interesses/Conflicts of interest statement

Os autores declaram não ter conhecimento de conflitos de interesses financeiros ou relacionamentos pessoais que possam ter influenciado o trabalho relatado neste artigo.

## Declaração de Contribuição dos Autores e Colaboradores (CRediT - Contributor Roles Taxonomy)/Contributions (CRediT - Contributor Roles Taxonomy)

Maciel, I. N.: Conceituação, Investigação, Redação (rascunho original).
Fonseca, M. F. C.: Supervisão, Redação (revisão e edição).