

“Mantenha-se mediterrâneo!”: Razões do entusiasmo de Nietzsche por Carmen*

Mariano Rodríguez González**

Resumo: Contra a ideia convencionalmente aceita de que seu recurso à ópera *Carmen* teve um caráter meramente estratégico, a saber, como “antítese irônica” em sua batalha final contra Wagner, o objetivo deste trabalho é mostrar que, na verdade, tanto a música de Bizet como o mito de Carmen adquiriram um alto valor simbólico no pensamento maduro de Nietzsche, encarnando de alguma maneira a transvaloração de todos os valores nos casos concretos do gosto estético e de uma nova concepção do amor.

Palavras-chave: música - fisiologia - transvaloração - amor - crueldade.

I. Introdução

Nos escritos de sua última década lúcida, Nietzsche não poupará elogios à ópera de Bizet, tendo tomado consciência de que, com ela, havia estado vinculada essa crucial “conversão” de seu pensamento que teve vez com a ruptura com Wagner, e porque, além do mais, na história de Carmen, o filósofo havia encontrado um tratamento nada trivial da questão do amor, por fim digno da reflexão filosófica.

* Tradução de Márcio José Silveira Lima.

** Professor da Universidade Complutense de Madri, Espanha.
Correio eletrônico marian@filos.ucm.es

Em um apontamento de 1879 (*Nachlass/FP*, 1879, 43 [1], KSA 8.610), o filósofo manifesta seu propósito de ler as cartas de Stendhal, explicando que este autor teria exercido a mais forte influência sobre Mérimée. E em 1878 (*MA I/HH I*, 50, KSA 2.71) já aparecia esse tema tão nietzschiano que é o da crueldade, justificado em sua relevância antropológica por meio de uma citação em francês deste último escritor: “*Sachez aussi qu’il n’y a rien de plus commun que de faire mal pour le plaisir de le faire*”¹ 2. É bem conhecida a admiração do filósofo pela cultura francesa, para ele a mais espiritual e refinada da Europa de seu tempo (*JGB/BM*, 254, KSA 5.198-200). Ainda que esse tesouro cultural francês se encontrasse, em seu juízo, bem oculto por um véu que poderíamos considerar, paradoxalmente, como uma verdadeira “orgia de mau gosto”: o caso de Victor Hugo seria um bom exemplo disso. Nesse aspecto, para encontrar a fonte do verdadeiramente valioso da cultura francesa, aconselha Nietzsche deixarmos-nos guiar pela linha sucessória de Stendhal, na medida em que Henri Beyle representaria o “último grande acontecimento do espírito francês, curioso [como ele é] até o cinismo” (*Nachlass /FP*, 1885, 38 [5], KSA 11. 599).

Entre seus discípulos, Mérimée seria um artista “seleto e reservado”, sobretudo porque despreza o mole sentimentalismo que a época democrática celebra como seu sentimento mais nobre. Mérimée é exigente consigo mesmo e imporia as mais duras condições à sua lógica artística, estando sempre disposto a sacrificar as pequenas belezas e os pequenos efeitos para uma forte vontade de necessidade. Em suma, o autor francês é exaltado por Nietzsche como uma alma autêntica e limpa que tem de viver em um entorno inautêntico e pleno de grosserias, uma alma demasiado pessimista para ser capaz de tomar parte na comédia social e sair ileso (*Na-*

1 P. Mérimée (1874, p. 8), título que figura na Biblioteca de Nietzsche [BN]. Como nos indica o tradutor da obra completa em espanhol, vol. III, Nietzsche voltará a citar esta passagem na *Genealogia da moral (GM/GM*, II, 5, KSA 5.298).

2 “Saiba que não há nada mais comum do que fazer o mal pelo prazer de fazê-lo” (N.T.).

chlass/FP, 1885, 38 [5], KSA 11. 599).

Vejamos a grande novela do escritor: em uma carta a Heinrich Köselitz (Peter Gast) de 5 de Dezembro de 1881 (174, KSB 6.145-146) lemos que *Carmen* é, aos olhos de Nietzsche, uma novela de primeira ordem, como corresponde ao gênio de Mérimée: a obra de uma alma apaixonada e elegante. E da novela ao libreto da ópera de Bizet: o melhor da novela de Mérimée estaria vivo no libreto de Meilhac e Halévy, segundo Nietzsche. Em outra carta, com data de três dias depois, (177, KSB 6.147), o filósofo aponta para aquilo que a seu ver constitui o que mais se destaca e é essencial na história de Carmen, tanto na novela como no libreto, aquilo que seria seu “esquema e pensamento”: sua coerência, sua férrea *consequência trágica*.

II. O entusiasmo de Nietzsche pela ópera de Bizet

Um entusiasmo demasiado documentado, sem dúvida alguma. Poder-se-ia dizer que essa constância documental do tema pode nos parecer muito insistente, quase excessivamente reiterativa. Contudo, por pouco que nos detenhamos nela com o pensamento atento, não será difícil encontrar nuances interessantes. Desde logo, comprovaremos que a questão de *Carmen* não vai ser algo acessório ou marginal no pensamento do filósofo, algo como um conjunto de meros comentários estéticos de atualidade musical, mas que, ao contrário, o mito e a ópera *Carmen* vão se tornar o invólucro do núcleo mesmo da obra nietzschiana.

No dia seguinte após presenciar sua primeira representação da ópera de Bizet, Nietzsche escreverá palavras de entusiasmo a seu amigo Peter Gast, também compositor. A descoberta que fará naquele 27 de Novembro de 1881 em Gênova, é a de uma arte superior à de Wagner, encarnada por um autêntico talento francês da ópera cômica que, em vez de deixar-se desorientar pelo brilho onipotente do músico alemão, seguiria pelo caminho de Héctor

Berlioz. Em essência, com a ópera de Bizet teríamos uma arte que não precisa ir buscar a paixão tão longe ou a tanta distância como em Wagner, eis o porquê de sua superioridade (172, KSB 6.144). Ou seja, a música de Bizet não é em absoluto uma música afetada e rebuscada, antes o contrário, maximamente convincente, porque espontânea e ligada ao real.

Acima de qualquer consideração, *Carmen* seria a “última ópera trágica”. E há na verdadeira tragédia um “ardor” característico que não encontraremos na epopeia. Sobretudo no sentido de que toda tragédia contém “um prazer no paradoxo”, naquilo que é “cômico e absurdo” ao mesmo tempo: o real, ao fim e ao cabo. Nietzsche refere-se então às palavras do final da ópera:

“sim, *eu* a matei, ai, Carmen, minha adorada Carmen!”. Aos espíritos trágicos, o cáustico e terrível da existência humana já não lhes repugna, simplesmente porque deixaram de ser “inocentes”, isto é, porque começaram a ser espirituais de verdade. A eles já não lhes repele o amargo da vida, teríamos, inclusive, de pensar o contrário (*Nachlass/FP*, 1881, 15 [68], KSA 9.657).

Esse seu pessimismo da força, essa sua índole abertamente trágica pesa sobre Nietzsche quando volta a escrever a Peter Gast em 8 de Dezembro de 1881 para dizer-lhe que está próximo de pensar que, simplesmente, *Carmen* é a melhor ópera que existe (177, KSB 6.147). Convencer-se de seu significado trágico lhe faz pensar inclusive que valeria a pena viajar para a Espanha (174, KSB 6.145).

Numa noite a imaginação do filósofo se perde entre as melodias de *Carmen*, entre suas brincadeiras, suas astúcias, suas vinganças, e então Nietzsche consegue ser muito feliz (182, KSB 6.152). “Este inverno – escreverá posteriormente a Peter Gast, em 5 de janeiro de 1882 – *Carmen* fez parte realmente de meus momentos de felicidade e para mim Gênova tem sido muito mais valiosa graças a essa ópera” (185, KSB 6.154). E em setembro escreve a Lou Salomé, contando-lhe que havia tomado o segundo conhaque do ano quando começou a música de *Carmen*: a partir desse mo-

mento o filósofo submergiu durante meia hora em lágrimas e palpitações (305, KSB 6.259). “*Carmen* é a melhor ópera que existe, a ópera das óperas, em três meses alcançou vinte representações com público máximo, e os alemães por fim se vão dando conta de que com ela estamos ante uma verdadeira tragédia (311 e 392, KSB 6.266 e 347)”.

Encontramos mais reflexões pessoais importantes semelhantes a essas, as quais, não por casualidade, vão desenvolver juízos cruciais de natureza propriamente filosófica. “Ao meu redor gostaria algo de *bizetismo* em todas as suas formas: me faz falta o idílio para recobrar a saúde” (359, KSB 6.306). O filósofo confessa que algo muito profundo se abala nele, sem poder evitar, quando escuta a música de *Carmen*. Uma música que lhe havia distanciado e finalmente curado de todo idealismo, por exemplo, de Schumann e Brahms (392, KSB 6.347). Sobre a música alemã Nietzsche pensa igual à filosofia alemã, pois ambas são idealistas. Bizet, em contrapartida, ama o Sul, como ele, e ama toda essa ingenuidade do Sul que, se é tão atrativa, o é porque com certeza estaria próxima do refinamento. O que aqui de fato nos importa é a intuição nietzschianna segundo a qual a adorável ingenuidade do Sul requer o dom da melodia para expressar-se.

Sobre essa questão da melodia, verdadeiramente crucial, a carta a Carl Fuchs de meados de Abril de 1886 (688, KSB 7.176-179) seria muito relevante. Nietzsche detecta – ou melhor, como outras vezes, fareja ou “acredita farejar” – no desenvolvimento contemporâneo da música alemã uma evidente “decadência do sentido melódico”. Coisa verdadeiramente terrível, a seu ver, porque se buscará compensar com a sobrecarga dos artifícios retóricos da música, que se converte, assim, em música de ator, em música teatral, música da gesticulação. Teríamos, certamente, o exemplo mais evidente na célebre “melodia infinita” wagneriana, que para Nietzsche seria simplesmente, como a também característica irresolúvel ambiguidade rítmica, “o signo da dissolução”.

“A parte se apodera do todo, a frase da melodia, o momento de percorrer do tempo (também do tempo), o *pathos* se apropria do *ethos* (do caráter, do estilo, ou como se queira chamar --), em conclusão também a habilidade (espírito) se apodera do sentido [*Sinn*] (688, KSB176-179)”.

Mas tudo isso seria a definição mesma do que se entende nietzschianamente por decadência [*décadence*], aquilo que resume em definitivo o que significa a “alma moderna” [*was die âme moderne ist*]. Temos de notar a essa altura em qual diagnóstico da modernidade como *décadence* teria chegado o filósofo, também, depois de ter assimilado a lição da “*Carmen*” de Bizet. Porque esta ópera lhe permitiu experimentar o poderoso efeito de contraste entre a vida decadente e a vida ascendente: a Europa do úmido Norte contraposta à sensibilidade africana (“moura”) do músico francês (*Nachlass/FP*, 1888, 12 [1], 319, KSA 13.195).

Porque tudo em *Carmen* é incomparavelmente trágico, cem vezes mais espanhol do que na Alemanha se pode compreender e desfrutar, e por isso, escutando-a, o filósofo que é, *ele sente* e aprende mais que em quatro semanas de trabalho intelectual (carta 964, de 20 de Dezembro de 1887, KSB 8.212). Nietzsche especifica o essencial a esse aspecto tão particular: “*Antialemão*: o bufão. A dança moura” (*Nachlass/FP*, 1887/1888, 11 [49], KSA 13.24). Recordemos que sua ruptura com Bayreuth em 1876 se deveu, dito rapidamente, à descoberta de que Wagner “*se havia traduzido ao alemão*”! (*EH/EH*, Humano, demasiado humano, 2, KSA 2.323-324).

De Nice escreverá a Peter Gast, em 15 de janeiro de 1888, no tom mais exaltado que podemos imaginar. É nessa carta, e a propósito de *Carmen*, que o filósofo afirmará de novo que “a vida sem música é simplesmente um erro, um trabalho penoso, um exílio” (976, KSB 8.232). Podemos compreender o que nos quer dizer: música como libertação, que uma música como a de *Carmen* seria para Nietzsche algo assim como a definitiva cura de todo narcisismo mesquinho, e não apenas do nacionalista, como também do pessoal: é uma música que o desengana, o liberta de si mesmo, o

faz olhar para si próprio a partir de certa distância, lá das alturas. E o *pathos* de distância em relação a si mesmo constitui, segundo suas palavras, a atitude mais favorável à nova filosofia. Não é por acaso, então, que escutando essa música ocorram ao filósofo Nietzsche os pensamentos mais nítidos e penetrantes. “Como se tivesse se banhado em um elemento *mais natural*” (976, KSB 8.232).

O que um filósofo necessita é de liberdade, já sabemos (*SE/Co. Ext. III*, 8 KSA 1.411). Por isso, não é de estranhar tampouco que encontremos, para terminar, várias cartas nas quais Nietzsche relaciona o sentimento de liberdade que transpassaria toda a ópera de Bizet com a liberdade que se respira em sua amada Turim, simplesmente porque essa cidade italiana é, em suas próprias palavras, “o primeiro lugar onde eu sou possível”. *Carmen* encenada no teatro Carignano, a cinco passos da vivenda de Nietzsche, significaria então a liberdade multiplicada por dois: “sucesso piramidal, tutto Torino carmenizzato!”³.

III. *Carmen* Contra Wagner

Nietzsche dá razão ao escritor e crítico de arte Carl Spitteler – o que a princípio o leva a pedir que se responsabilize por *Nietzsche contra Wagner* para não ter de entrar ele próprio numa amarga polêmica como a que suscitou *O caso Wagner* –, quando este comentava sobre a autêntica “conversão” [*Bekehrung*] de nosso filósofo, que a vinculava naturalmente a *Carmen* (1150, KSB 8.481). Sem nenhuma dúvida, como sabemos, Nietzsche havia se comprometido com Wagner e com a causa wagneriana, além disso, se teria identificado com a figura paterna do maestro em uma relação da mais intensa amizade, da qual o filósofo iria recordar-se por toda sua vida como “o paraíso de Tribschen”. De modo que, para muitos estudiosos, seria a necessidade inapelável de seu distanciamento

3 A esse respeito, são notáveis as cartas de abril e maio de 1888, números 1018, 1019, 1022, 1025 e 1034; KSB 8.293-295, 295-296, 299, 306 e 312-314.

e ruptura, de conseqüências tão ambivalentes, aquilo que chegaria, com o passar dos anos, a converter Wagner em uma autêntica obsessão nietzschiana. E se tornou inevitável que, no processo de chegar a ser o que era, Nietzsche polemizou agressivamente com Wagner e, evidentemente, com os wagnerianos⁴.

A ópera de Bizet estrearia em 1875, pouco antes do prematuro falecimento do músico francês, e o destino quis que, naquele ano, Nietzsche já estivesse se distanciando do wagnerianismo. Na verdade, desse distanciamento crítico temos testemunhos já evidentes pelo menos desde 1874, paradoxalmente quando Nietzsche está planejando a Quarta Extemporânea (para citar só um exemplo, Wagner seria um “ator fracassado, que recorre especialmente à música”, *Nachlass/FP*, 1874, 32 [8]. KSA 7.756). Poder-se-ia pensar que essa coincidência superficial das datas talvez explicasse o fato de que, para ele, *Carmen* se tornara todo um símbolo. Como já dissemos, não haveria aí nada de superficial, como o próprio Nietzsche se apressa a nos explicar no começo do Prólogo de *O caso Wagner*: não é pura malignidade de sua parte elogiar Bizet à custa de Wagner, mas que a brincadeira ocultaria algo muito sério, algo de tipo pessoal, mas certamente não apenas pessoal como também filosófico em sentido estrito (*WA/CW*, Prólogo, KSA 6.11). Isso porque, uma vez mais, terá de dizer as coisas mais graves rindo (*WA/CW*, KSA 6.13)⁵.

Todo esse mundo espanhol-africano-mouro, no qual Nietzsche não deixava de pensar por ocasião do mito de Carmen, era justamente o contrário do modernismo decadente que representavam a música e o pensamento wagnerianos. E essa ideia da *décadence*, pedra de toque do pensamento nietzschiano tardio, constitui uma

4 Joan B. Llinares (2003) analisa com a maior clarividência a complexidade dos matizes dessa ruptura gradual, e entremeada até o final com sincera devoção: “eu amei Wagner”.

5 *Ridendo dicere* severum: ecoa nesse lema nietzschiano o célebre verso 24 de Horácio em sua Sátira I, do Livro I: “embora as coisas não devam ser tomadas por brincadeiras, nada pode impedir que digamos a verdade rindo (...quamquam ridentem dicere verum quid vetat?)”

novidade em sua crítica a Wagner como crítica cultural: Wagner ou a modernidade expondo-se no mais íntimo, obscenamente, sem o menor resquício de vergonha. Nietzsche terá de romper necessariamente com Wagner porque Wagner era o próprio Nietzsche decadente, e nosso filósofo, no final de sua carreira lúcida, iniciará uma guerra sem trégua contra a decadência em todos os níveis, de maneira que seu virulento ataque contra a moral e contra o Cristianismo estaria dirigido contra determinados aspectos nucleares da decadência. Contra a decadência que se generaliza na Europa, o mundo de Carmen constitui a retradução do humano à natureza (*JGB/BM* 230, KSA 5.169), o realismo, o verismo, a absoluta ausência de beatice ou hipocrisia (“*Muckerthum*”: *GD/CI*, Moral como contranatureza, 6 KSA 6.87; *WA/CW* 6, KSA 6.26). Por isso Wagner teve de indignar-se ante o triunfo meteórico da ópera de Bizet – uma música e um texto que diziam a verdade, que davam voz e palavra ao real–, cheio de inveja porque estava ante uma arte que era a antítese da sua, uma arte dionísíaca de verdade, que abandonava, em definitivo, o gesto, o teatral, essa funesta subordinação da música ao drama (Vejam-se as cartas 1150, 1122, KSB 8.481, 443), que seria a explicação para toda “falta de espírito e de critério” (carta 824 de 1 de Abril de 1887 a Peter Gast. KSB 8.52). Com *Carmen*, trata-se para Nietzsche, acima de tudo, do “retorno da música, a partir da antinatureza do ator ou do comediante [*Schauspieler-Unnatur*], em direção à natureza da música – que finalmente é a forma mais ideal da moderna *honestidade intelectual* [*Redlichkeit*]” (carta 824, KSB 8.52).

Assim a escolha de *Carmen* por Nietzsche como ponto estratégico e irônico na batalha final contra Wagner expressaria à perfeição o espírito de seu projeto de transvaloração de todos os valores, que podemos ver se desenvolvendo em *Crepúsculo dos ídolos* e realizando-se em *O anticristo*. Trata-se em definitivo de pôr a verdade no lugar que lhe cabe de modo natural, ou em uma consideração natural das coisas (*GM/GM*, III, 12, KSA 5.363-364; *AC/AC* 8,

KSA 6.175). Trata-se em definitivo da virtude da honestidade intelectual, da probidade imediata [*Redlichkeit*] (*JGB/BM* 227. KSA 5.162), essa única virtude que nos restaria, a única digna dos espíritos livres, dos bons europeus, e na qual devem querer aperfeiçoar-se. Isto é, trata-se de ter a capacidade de ver as coisas como são, de vê-las como efetivamente se vê, em seu ser-assim e não como desejamos que sejam. Ocorre na ópera *Carmen* a propósito, por exemplo, do amor sexual: comparemos nesse aspecto a cigana Carmen com as heroínas redentoras de homens nos dramas musicais wagnerianos⁶. Wagner, enfim, como “apóstolo da castidade”.

Nesse mundo moderno que Wagner representa com perfeição, como Baudelaire, se o ator triunfa é porque, em definitivo, vivemos do fingimento, da hipocrisia convertida em norma geral de conduta. Neste caso, ele está se passando por santo, com o peito inflado, bastante elevado em sua superioridade diante da imundície do mundo (“em qualquer lugar, desde que fora deste mundo”, dizia Baudelaire).

No mundo moderno é o público que impõe, de forma tirânica, ao impor seus gostos, porém isso seria assim só na aparência, porque em nosso caso o verdadeiro tirano é o sedutor Wagner. Costuma-se afirmar que Nietzsche rompeu definitivamente com Wagner quando se deu conta, nos primeiros festivais de Bayreuth em 1876, de que o grande maestro se havia entregado às massas, ao público, aos alemães nacionalistas e antissemitas, renunciando à sua essência cosmopolita e universal⁷. Em qualquer caso se compreende que sujeitar-se ao gosto das massas, da perspectiva nietzschiana, impossibilita uma arte que diga a verdade, porque uma tal sujeição imediatamente a converte em puro teatro, mera arte do efeito. No teatro temos a ditadura do próximo, no teatro nos tornamos todos próximos, ou seja, demólatras em questões de gosto (*NW/NW* “No

6 Cf. Babich (2008, p. 335), em que se apresenta *Carmen* como a experiência da sensualidade liberada.

7 Cf. Seitshek (2008, p. 435-440).

que faço objeções”, KSA 6.419; *WA/CW*, KSA 6.42).

A estética do último Nietzsche é uma estética *fisiológica*, como se sabe, e nela encontramos a explicação, como veremos, de seu imperativo de mediterranzar a música.

Afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada. [...] Para ouvir Wagner necessito de pastilha Gérardel...então me pergunto: o que *quer* mesmo da música o meu corpo inteiro? Pois não existe alma... O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si; como se áureas ternas lisas melodias tirassem o peso da brônzea, plúmbea vida. Minha melancolia quer descansar nos escosos e abismos da *perfeição*: para isso necessito de música. Mas Wagner torna doente. Que me importa o teatro? (*NW/NW* No que faço objeções, KSA 6.419)⁸

Acontece que a ópera de Bizet torna visível, da forma mais clara possível, o efeito deprimente das obras de Wagner. A objeção de Nietzsche seria fisiológica: como decadente que é, o músico alemão *tem de pôr* o belo e o sublime onde a vida ascendente poria simplesmente o irreal, o nada. Querer o nada – o núcleo do ideal ascético: a vontade humana, o ser humano “prefere querer inclusive *o nada a não querer*” (*GM/GM*, III, 1 e 28, KSA 5.339,412) –, desejar a paz do cemitério, o sábado eterno, fora deste mundo tão sujo e tão baixo, tão doloroso: tudo isso se traduz nas óperas wagnerianas na grande oportunidade que elas nos brindam de esquecermo-nos de nós mesmos durante quatro ou cinco horas. Por isso *Carmen contra Wagner* pode ser considerado como o lema mesmo do pensamento nietzschiano, sua divisa: contra a decadência, o realismo, ou seja, a reconstrução do conceito “trágico” após sua corrupção teatral na “grande ambiguidade wagneriana” (*Nachlass/FP*, 1888, 14 [50], KSA 13.243). Trata-se de recuperar o gosto pela tragédia, que é o mesmo que dizer o gosto pela vida. Em conclusão, a ópera *Carmen* desvela o efeito deprimente de Wagner porque su-

8 Tradução de Paulo César de Souza (PCS).

põe uma autêntica “*objeção fisiológica contra Wagner*” (*Nachlass/FP*, 1888, 14 [50], KSA 12.242).

Há que acrescentar, para terminar, que não convém exagerar, tornando absoluto esse valor simplesmente estratégico de *Carmen* para Nietzsche. É verdade que ele escreve a Carl Fuchs de Turim, em 27 de Dezembro de 1888 (1214, KSB 8.553-555), que não leve muito a sério o que diz sobre Bizet: filosoficamente falando, no interesse de Bizet contém muito de seu próprio interesse. Mas, certamente, como “antítese irônica” de Wagner, tem Bizet um efeito muito poderoso (“Música de Bizet – o filósofo irônico”. *Nachlass/FP*, 1888, 16 [74], KSA 13.510). Mas não se deveria relativizar em excesso o valor filosófico da obra de Bizet, porque é o símbolo *Carmen* da transvaloração de todos os valores, e o é em seu realismo, em seu verismo, em sua celebração da vida até o mais horrível. Por isso, “Il faut méditerraniser la musique” (*WA/CW* 3, KSA 6.16).

Assim, não há apenas pura estratégia nos elogios a Bizet à custa de Wagner, pura malignidade, uma simples brincadeira, por mais que tivesse chegado ao satisfeito filósofo a notícia da raiva de Wagner diante do êxito apoteótico da ópera do francês, cujas representações teriam atingido um número muito superior às de suas obras. Porque para Nietzsche, segundo suas próprias declarações, a música de *Carmen* é, em suma, *perfeita*, a música ligeira e divina. O que ocorre é que a ópera de Bizet o faz melhor pessoa, melhor filósofo, melhor músico. “Bizet me faz fecundo. É a única gratidão, e também a única *prova* que tenho do que é bom” (*WA/CW* 1, KSA 6.14). Escutando-a, pensando em outras coisas completamente diferentes, os problemas filosóficos se resolvem para Nietzsche.

9 É preciso mediterrizar a música (N.T.)

IV. O amor e a morte

No clima mediterrâneo, africano, espanhol, no concreto sevilhano, o ar é seco e quente, em contraste radical com o frio e úmido dos países do norte da Europa, como a Alemanha. Essa atmosfera do Sul, que Nietzsche ama, permitiria, segundo ele, a transparência, a *limpidezza* (WA/CW 2. KSA 6.15). Como vimos, da novela de Mérimée o libreto de *Carmen* herdou o mais importante: “a lógica na paixão”, a coerência ou consequência trágica da história que se narra. Tudo nela são linhas retas e contornos nítidos, bem recortados. Por isso estamos diante de uma história maximamente convincente que só necessita ser narrada para acreditarmos nela. Para dizer de uma vez por todas, o mito de Carmen trata *da crueldade do real*¹⁰, o real indiferente e mudo, para além de bem e mal, com completa indiferença a toda ideia de culpa, por isso a exclui de antemão. Porque, em definitivo, temos de recordar nesse ponto que ninguém é responsável de ser como é nem de fazer o que faz, à medida mesma que faz parte do todo, e que é por necessidade, em termos espinosanos, uma parte do todo. Uma ocasião a mais que nos dá Carmen para afirmar a inocência de vir a ser (GD/CI, Os quatro grandes erros 8, KSA 6.96-97). Como tampouco ninguém é responsável por cruzar com esta ou aquela pessoa nos caminhos de sua vida, lembrando que este é o assunto capital dos *maus encuentros* no Espinosa deleuziano. É só nesse sentido que devemos entender a liberdade, a saber, como aceitação da necessidade que respiram e até desfrutam os ciganos e bandidos na obra, o livre jogo do destino todo poderoso do qual ninguém escapa, mas ao qual eles sabem se entregar sem reservas e com alegria.

Em troca, os dramas wagnerianos, disseminando-se na célebre melodia infinita, são sempre textos confusos e ambíguos, seus

10 A esse respeito, e para tudo o que se segue, são muito interessantes e pertinentes, de fato, as considerações tão nietzschianas que faz um filósofo como C. Rosset em todo o conjunto de seu pensamento trágico (sobretudo em: 1994, 2004 e 2010).

temas idealizados resultam em “pólipo na música” (“*Polypen in der Musik*”, *WA/CW* 1, KSA 6.14). E se acaso nos convencem, observa Nietzsche malvadamente, é só porque não deixam de repetir o mesmo uma e outra vez. Essa lógica na paixão, no melhor dos casos em sintonia com *a grande paixão* nietzschiana, é a que move de modo fatal o amor de don José por Carmen, e o de Carmen por don José, e por isso os atores serão aqui inocentes, por mais atroz que seja o desenlace da tragédia, como, aliás, deve ser.

A meu ver, deixado de lado Espinosa e seu remédio definitivo de uma absorção racional das paixões humanas no amor intelectual de Deus ou da eterna necessidade da Natureza, os dois eixos a partir dos quais podemos ver surgindo e organizando-se a reflexão nietzschiana sobre esse ponto, aqui sempre a propósito da história de Carmen, seriam as respectivas filosofias do amor de Schopenhauer e Stendhal.

Acerca do novelista e ensaísta francês, a influência de sua quádrupla categorização do amor em amor físico, amor prazer, amor vaidade e amor paixão¹¹, podemos conjecturar que teria sido considerável no pensamento de Nietzsche sobre o assunto, levando em consideração, além disso, que, com o libreto da ópera de Bizet, se tratava ao fim e ao cabo de uma novela de Mérimée, escritor a quem, como já vimos, considerava nosso filósofo o primeiro e verdadeiro discípulo de Stendhal. Além disso, do ponto de vista de Nietzsche, está claro que o único amor interessante é o amor paixão. Nenhum dos outros três supõe na verdade mistério algum, isto é, nenhum teria nada a ver com uma teoria ou visão do real ou, em definitivo, com a filosofia. Em troca, o amor paixão, sobretudo em virtude do fenômeno, que Stendhal descreve, da *cristalização*, pode nos levar diretamente a esse âmbito puramente filosófico que é o que interessa a Nietzsche.

Por outro lado, Schopenhauer, nos complementos a sua obra

11 Stendhal (1973).

capital, havia publicado, como se sabe, uma imponente *metafísica do amor sexual*¹². Lemos nela que o amante representa para si próprio como se a felicidade mesma ou o autêntico êxtase não consistiriam em outra coisa senão na união sexual com a pessoa por quem está apaixonado. Mas já sabemos que se trata de um artifício, uma armadilha do “gênio da espécie”, da pérfida vontade ou desejo de viver, que se utiliza uma vez mais dos pobres incautos para perpetuar-se como tal em um novo ser. É a futura criança a razão para que seus pais se unam, certamente com total indiferença pela própria felicidade. Por isso o mais comum é que, segundo o argumento, depois de possuir pela primeira vez a mulher amada sobrevenha a amarga sensação de que não era para tanto: *omne animal post coitum triste*¹³, se traduz para o latim a suposta frase de Aristóteles. Em conclusão, seria o diabólico desejo de viver que usa e abusa dos apaixonados, de maneira que o amor sexual não é mais que um engano monumental daquilo a que estamos destinados a nos desenganar cedo ou tarde.

Embelezamos o objeto de nosso amor, mas só para poder dizer que o amamos. Em uma tentativa fracassada de romper com esse fundamento na mentira, o racionalista Descartes nos havia recomendado, em seu tempo, um amor razoável, ou seja, aquele que se baseia, pelo contrário, na objetiva realidade psicofísica da pessoa amada¹⁴. Mas para Schopenhauer o amor razoável é simplesmente impossível no terreno erótico. Dito de forma stendhaliana, sem cristalização, sem falseamento ou embelezamento, não há amor paixão que valha. O próprio Nietzsche escreverá que o amor é o estado em que, precisamente, alguém vê as coisas *como não são* (AC/AC 23. KSA 6.191). Inclusive podemos recordar que, de uma perspectiva psicanalítica, estar apaixonado poderia ser considerado como um

12 Schopenhauer (1996).

13 “Após o coito todo animal é triste” (N.T.).

14 Rodríguez (1999, p. 24).

autêntico transtorno mental transitório durante o qual perdemos o contato com a realidade, ainda com o agravante de que o apaixonado passaria a depender, em seu pensamento e em sua conduta, da consciência moral particular de sua parceira, na verdade do pai ou do avô da pessoa amada. O que seria sem dúvida o cúmulo.

Stendhal limita-se a descrever o fenômeno a que chama de cristalização, sem adentrar nas névoas metafísicas alemãs, que nunca levou muito a sério. E em relação ao mito de Carmen, Nietzsche não considera de forma explícita, como é lógico, o sistema do qual Schopenhauer fora seu mestre. Simplesmente é como se o tivesse traduzido, pondo-o de acordo com seu tempo, e, além disso, convenientemente afrancesado: nos falará da lógica da paixão amorosa, lógica igualmente fatal, férrea, de irrupção incontrolável. Esse amor paixão que magnificamente representaria as figuras de don José e Carmen, figuras que constituem um caso sumamente interessante para um filósofo porque ilustram tão bem o fato de que esse tipo de amor não deixa de ser uma *brincadeira trágica* que acabará com a destruição dos amantes. Por isso mesmo, por condensar o mecanismo trágico, o amor paixão seria o único tipo de amor digno do interesse de um filósofo, como já vimos (*WA/CW* 2, KSA 6.15).

Essa lógica do amor paixão que transbordaria para seus inocentes protagonistas, levando-os ao êxtase e à destruição em qualquer de suas formas, não seria em nosso caso senão a lógica definitiva da tragédia. Nesta, como já havia nos avisado em *O caso Wagner*, Nietzsche diz que poderíamos ler coisas sérias e importantes, porém escritas rindo. E é grave o que se diz do amor paixão, naturalmente. Dioniso é o deus da vida, e Hades o da morte, mas, ao fim e ao cabo, como nos dissera Heráclito tão memoravelmente, “Dioniso e Hades são o mesmo”¹⁵, e justo por essa igualdade que simboliza todas as fatalidades seria Dioniso o deus da tragédia. Em *Ecce homo* Nietzsche nos dá, ainda como uma prova de que em suas

15 Heráclito (1975, 15, p. 154-155).

obras escreve um psicólogo sem igual, o importante exemplo de haver destruído a oposição egoísta/altruísta com a ideia de que o célebre “ego” seria só uma ideia vazia ou imaginária, uma verdadeira invenção, ou “ideal”. Isso implica revelar o sem sentido de considerar o amor como o protótipo do sentimento desinteressado ou altruísta, no qual o eu renuncia a si mesmo. “Houve ouvidos para escutar minha definição do amor? É a única digna de um filósofo. Amor – em seus meios a guerra, em seu fundo o ódio mortal dos sexos” (*EH/EH*, Por que escrevo tão bons livros, 5. KSA, 6.306). Nietzsche transitaria assim, mas para continuar levando-os a seu limite, do amor-engano de Schopenhauer, e do amor paixão como cristalização em Stendhal, ao amor crueldade, o que podemos chamar, em suma, o amor trágico. E esse trânsito é o que se encontra posto em cena no mito de Carmen.

Em um primeiro momento, todo esse discurso pareceria chegar ao cúmulo do absurdo. Se não há nada que se oponha a ele de maneira invencível, como pode ser agonal, mesmo trágico, o amor dos amantes? Não quereria o amante, acima de tudo, a felicidade do amado? O que ocorre, então, com a concepção trágica do amor paixão? Não surgiria, na verdade, de desventuradas experiências demasiado pessoais que resulta irresponsável generalizar dessa maneira? Não é amar, quase por definição, pôr os interesses do amado acima dos seus próprios? Que mal poderia surgir de algo tão maravilhoso? Nosso sentido comum psicológico se faz essas perguntas, embora talvez por padecer na superficialidade. Porque mais à frente, com toda sua enorme experiência de ouvinte, nos advertirá Freud que quem põe sua felicidade no amor entre os sexos está se arriscando mais que qualquer um a ser absolutamente desgraçado¹⁶.

Para que o amor paixão não seja tão perigoso, em sua qualidade de suposto exercício sadomasoquista, teria de ser possível aquilo que dissera uma vez o próprio Goethe: “E se eu te quero, a

16 Freud (1999, p. 75-76).

ti quem mais te dá?”¹⁷. Ou seja, sou capaz de querer-te sem que de tua parte tenhas qualquer obrigação de querer-me, sem que tenha eu a necessidade de que me devolvas meu amor amando-me. Mas, com certeza, isso não é possível, e saberíamos a medida certa e antes de tudo por experiência própria. Até o Deus bíblico e cristão nos diz que nos quer, mas em troca temos de querer a Ele também. E se não, se enfurece ao máximo e se vinga de nós. Até a Deus ocorre isto! (WA/CW 2, KSA 6.16).

Nietzsche cita outra vez no idioma original (WA/CW 2. KSA 6.16) o político e escritor francês Benjamin Constant: “L’amour est de tous les sentiments le plus égoïste, et, par conséquence, lorsqu’il est blessé, le moins généreux”¹⁸. Quem ama não deseja outra coisa senão fazer feliz o objeto de seu amor, isso sem dúvida é certo, mas quer fazê-lo feliz justamente *possuindo-o*. O amante busca sua recompensa possessiva em todos os casos de amor paixão, e, se demora para conseguir, buscará com verdadeiro desespero.

Mas, certamente, o essencial é que para Nietzsche não parece nem bem nem mal que seja assim, ele se limita a dizer sim ao real. Além de ser real, resulta que só o amor paixão nos eleva ao céu além de nos fazer descer ao inferno. O que o filósofo não suporta é a hipocrisia que só entende ingenuamente o amor ou finge assim entendê-lo ao idealizá-lo, tal como ocorre nos dramas wagnerianos, nos quais as damas redimem os cavaleiros e vice-versa. Do amor metafísico de *Tristão e Isolda*, também a melhor das óperas para Nietzsche – poder ser um os dois, ser um por toda a eternidade, fundir-se em um com a cumplicidade da obscura noite, odiando o dia porque distingue os perfis –, o filósofo havia sido alertado pela vida real, em questão de dois decênios, para a suja realidade do amor-crueldade. E isso,

17 Goethe (1962, p. 315). Segundo sua própria confissão em *Poesia e verdade*, isto lhe saiu da alma quando refletia sobre uma sentença de Espinosa: “Quem bem ama a Deus não deve exigir que Deus também o ame”.

18 [O amor é, de todos os sentimentos, o mais egoísta e, por consequência, quando é ferido, o menos generoso]. Llinares nos informa em sua tradução espanhola de *O caso Wagner* (2003, p. 193, nota 17) que Nietzsche conhecia os ensaios de Constant sobre teatro alemão.

o real tão cruel, é o que afirmaria Nietzsche agora, consistindo sua mutante “personalidade” de filósofo de Dioniso em nada além do que puro *amor fati*. Em *Carmen* de Bizet encontraríamos e amor paixão esboçado, por fim, segundo os perfis de sua essência.

Carmen é uma heroína, Carmen nasceu livre e não vai ser de ninguém por mais que o ame, essa é sua mais firme vontade. Mas acontece que don José a idolatra e embora tenha sido amado por ela já não é mais. Ele continua amando-a, quer fazê-la feliz, porém possuindo-a, quer fazê-la feliz em troca de possuí-la, como não poderia ser diferente. Por conseguinte, não é senão a lógica do amor paixão que dita as atozes, as tragicômicas palavras do final: “Sim! Eu a matei! Eu – minha Carmen adorada!”.

Mas se não pararmos aqui, se formos para além do texto do libreto para poder pensá-lo a fundo, acertaremos em reconhecer na cigana de Sevilha, da mão de Leiner¹⁹, uma personagem verdadeiramente nietzschiana ou protonietzschiana, na medida mesma em que Carmen teria conseguido atingir a autossuperação de si mesma por meio dos três elementos essenciais que toda autossuperação implica no entender de Leiner: o amor ao destino, a assunção dos riscos e o autodomínio ou disciplina. Os dois primeiros estariam bem patentes em sua história, não faz nenhuma falta dar-lhes destaque para notá-los. Mas o essencial e inovador dessas análises, então, é o elemento que falta, a matização crucial de que Carmen não está simplesmente manipulando don José por mera crueldade viciosa ou sem freios, mas que, ao contrário, sua própria liberdade consiste na capacidade de dar-se a si mesma o centro de gravidade de que necessita. Isso explica o fato de deixar seu amante, justamente por reconhecer que ele não se compromete com ela na mesma medida em que ela se comprometeu com ele. Assim exerce sua autodisciplina, sua liberdade nasceria da vontade de dar um estilo a seu caráter.

Haveria guerra e também crueldade no amor paixão, assim

19 Leiner (1995, p. 132-147).

como em tudo o que é humano, até no mais elevado, como no conhecimento, como no amor mesmo:

Finalmente o amor, o amor retraduzido em natureza! Não o amor de uma “virgem sublime”! Nenhum sentimentalismo de Senta! Mas o amor como fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel – e precisamente nisso natureza! O amor que em seus meios é a guerra, e no fundo o ódio mortal dos sexos! – Não sei de caso em que a ironia trágica que constitui a essência do amor seja expressa de maneira tão rigorosa, numa fórmula tão terrível, como no último grito de *don* José, que conclui a obra (WA/CW 2. KSA 6.15, tradução de PCS).

Mas a crueldade na guerra dos opostos encontra seu ponto de equilíbrio e sua coincidência, que em Heráclito era *a justiça*. Sem dúvida Carmen é possessiva até a crueldade, nenhum homem soube responder a esse desafio que é simplesmente o desafio do amor, e por isso nenhum durou “mais de seis meses”. Mas no fundo de sua crueldade pulsa a justiça, ou melhor, desse fundo bélico brotará a justiça, como amor, somente no caso de ser correspondida da mesma maneira. Como não poderia ser diferente...

Abstract: In opposition to the conventionally accepted opinion that his resort to the opera Carmen was one of a purely strategic nature, Nietzsche using it as “ironic antithesis” in his final battle against Wagner, this paper’s aim would be to show that both Bizet’s music as the myth of Carmen will acquire a high symbolic value in the Nietzschean mature thought, by embodying in some way the transvaluation of all values in the specific instances of aesthetic taste and a new conception of love.

Keywords: music - physiology - transvaluation - love - cruelty.

Referencias Bibliográficas

BABICH, B. Sexualität. In SORGNER, St.L.; BIRX, H.J.; KNÖPFFLER, N. (eds.): *Wagner und Nietzsche. Kultur-Werk-Wirkung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008, p. 323-343.

FREUD, S. *El malestar en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

“Mantenha-se mediterrâneo!”: Razões do entusiasmo de Nietzsche por Carmen

- GOETHE, J.W. *Wilhelm Meister, Años de aprendizaje*, en *Obras Completas*, tomo II. Madrid: Aguilar, 1962 (4ª edición).
- HERÁCLITO. Fragmente. In: DIELS, W.; KRANZ, H. *Die Fragmente der Vorsokratiker: griechisch und deutsch*. Dublin: Weidmann, 1975, p. 150-179.
- HORACIO. *Sátiras; Epístolas; Arte Poética*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra, 2003.
- LEINER, G.H. To Overcome One's Self: Nietzsche, Bizet and Wagner. In: *Journal of Nietzsche Studies*. Dudley, 9/10, p. 132-147, 1995.
- LLINARES, J.B. Los escritos de F. Nietzsche sobre R. Wagner, In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p.11-55.
- MÉRIMÉE, P. *Lettres à une inconnue, précédées d'une étude sur Mérimée par H. Taine*, París: M. Lévy Frères, 1874.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1999.
- _____. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. De Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 1999.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. *Introducción a una filosofía de las emociones*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999
- ROSSET, C. *El principio de crueldad*, Valencia: Pre-textos, 1994.
- _____. *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia: Pre-Textos, 2004.
- _____. *La filosofía trágica*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- SEITSHEK, H.O. Der Fall Wagner, In: SORGNER, St.L.; BIRX, H.J.; KNÖPFFLER, N. (eds.): *Wagner und Nietzsche. Kultur-Werk-Wirkung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008, p. 435-440.
- SCHOPENHAUER, A. Die Welt als Wille und Vorstellung, Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält. Kap. 44: Metaphysik des Geschlechtsliebe. Herausgegeben von W. Freiherr von Löhneysen, Stuttgart / Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996, p. 678-727.
- STENDHAL, *Del amor*, Madrid: Alianza, 1973.

Artigo recebido para publicação em 25/09/2016.

Artigo aceito para publicação em 18/12/2016.