

SCHOPENHAUER CONTRA WAGNER? A HISTÓRIA DE UMA CORRESPONDÊNCIA

Luan Corrêa da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O artigo examina a única correspondência entre Schopenhauer e Wagner, originada em 1854 com o envio do libreto *O Anel do Nibelungo*. O episódio, mais que anedótico, evidencia uma divergência estética central: enquanto Schopenhauer defende a autonomia metafísica da música em relação à palavra, Wagner busca a síntese entre ambas na *Gesamtkunstwerk*. A análise mostra como essa tensão se reflete na evolução do pensamento wagneriano, que, no *Beethoven-Schrift* (1870), passa a reconhecer a primazia da música pura, aproximando-se tardiamente da concepção schopenhaueriana.

Palavras-chave: Schopenhauer, Wagner, música, estética, correspondência.

Abstract: The article examines the only correspondence between Schopenhauer and Wagner, initiated in 1854 with the sending of the *Ring of the Nibelung* libretto. More than an anecdotal episode, it reveals a central aesthetic divergence: while Schopenhauer defends the metaphysical autonomy of music in relation to words, Wagner seeks their synthesis in the *Gesamtkunstwerk*. The analysis shows how this tension shapes Wagner's later thought, which, in the *Beethoven-Schrift* (1870), comes to acknowledge the primacy of pure music, thus approaching Schopenhauer's conception.

Keywords: Schopenhauer, Wagner, music, aesthetics, correspondence.

Em dezembro de 1854, Richard Wagner enviou a Arthur Schopenhauer um exemplar encadernado do libreto de sua tetralogia *O Anel do Nibelungo*, acompanhado da breve dedicatória: “com veneração e gratidão”. O filósofo agradeceu espirituosamente, mas disse que o compositor “deveria pendurar a música no prego, pois tem mais gênio para a poesia”, e acrescentou: “quanto a mim, permaneço fiel a Rossini e Mozart”. Esse episódio, à primeira vista anedótico, tornou-se emblemático de um desencontro intelectual cuja relevância ultrapassa o domínio biográfico. Mais do que o registro de uma troca epistolar, a correspondência entre Wagner e Schopenhauer revela o núcleo de uma divergência estética e metafísica que atravessa todo o século XIX: a relação entre música e palavra.

A influência de Schopenhauer sobre Wagner tem sido amplamente reconhecida por intérpretes de diferentes tradições. Leituras pioneiras, como as de Hübscher (1956) e Édouard Sans (1969), destacam o papel decisivo da

filosofia da vontade na formação estética do compositor, enquanto Bryan Magee (2001) e Dieter Borchmeyer (2002) interpretam essa influência em chave espiritual e dramática. Estudos mais recentes, como os de Kevin Karnes e Andrew Mitchell (2020), ampliam esse panorama ao analisar a recepção schopenhaueriana na teoria musical wagneriana. Outros autores, porém, problematizam a extensão dessa dependência: Eric Chafe (2005) investiga sua presença na linguagem harmônica de *Tristão e Isolda*; Christopher Janaway (2022) examina o aspecto moral e afetivo do amor como forma de transcendência; e Alessandro Pinzani (2013) propõe uma leitura crítica da relação entre filosofia e libreto, em uma perspectiva muito próxima a deste artigo. Segundo Marinheiro (2012), Schopenhauer permaneceu fiel ao século XVIII, ainda que abrindo caminho para a música do século XIX; Pucciarelli (2018), por sua vez, analisa a vinculação e os limites de Schopenhauer em relação ao sistema tonal. No Brasil, além deste, Burnett (2009), Silva (2012), Barros (2013) e Oliveira (2016) destacam a influência do filósofo no *Beethoven-Schrift* e dialogam diretamente com este estudo.

Diferentemente dessas abordagens, porém, o presente artigo toma como objeto central a própria correspondência entre filósofo e compositor, com o objetivo de reconstruir seu contexto histórico e examinar as tensões estéticas latentes em suas palavras. Propõe-se avaliar de que modo essa troca epistolar incidiu sobre as concepções teóricas, artísticas e políticas de Wagner, com especial atenção à sua reflexão sobre a música. Inicialmente, Wagner acreditava poder traduzir musicalmente a filosofia de Schopenhauer, sobretudo nos seus libretos, cujo núcleo temático gravita em torno da ética do amor, da compaixão e da negação da vontade. Entretanto, a resposta de Schopenhauer evidencia tensões estéticas que só encontrarão plena ressonância no *Beethoven-Schrift*, de 1870, quando Wagner reconhece a primazia ontológica da música sobre a poesia e, com ela, a superioridade de Beethoven.

1. O contexto revolucionário e o desencantamento de Wagner

Em 1849, aos quarenta anos, Wagner encontrava-se exilado em Zurique, na Suíça, após fugir da Alemanha devido à perseguição política resultante de seu envolvimento na revolta de Dresden, ocorrida entre os dias 2 e 7 de maio daquele ano. Influenciado tanto pelo anarquismo social de Bakunin quanto pelo materialismo sensualista de Feuerbach, Wagner participou ativamente da revolta contra o absolutismo do rei Friedrich August II. Atuou como mensageiro e também colaborou nas barricadas, ao lado de

seu amigo Bakunin, quem, segundo o próprio Wagner, unia “uma pessoa verdadeiramente amável e sensível” a “uma selvageria absolutamente inimiga de toda civilização” (WAGNER, 1911, p. 459; MAGEE, 2000, p. 39). O fracasso da revolta, após sete dias de confrontos, culminou na retomada de Dresden pelas tropas saxãs e prussianas, e resultou na emissão de mandados de prisão contra os revolucionários. Bakunin e outros líderes foram julgados, sendo alguns condenados à morte, embora as sentenças tenham sido posteriormente comutadas para penas de prisão. Por muito pouco, Wagner conseguiu escapar da prisão e, com um passaporte fraudado e o dinheiro doado por Liszt, conseguiu fugir rapidamente para a Suíça, onde se estabeleceu ao lado de outros exilados.

Esse é o contexto de seus escritos de cunho teórico: *A Arte e a Revolução* (*Die Kunst und die Revolution*), *A Obra de Arte do Futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), ambos de 1849, e *Ópera e Drama* (*Oper und Drama*), de 1851. Nestas obras, Wagner apresenta a sua conhecida concepção da “Obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), na qual música, poesia, dança, drama e arquitetura possuem uma integração análoga à do drama grego. A reintegração das artes na modernidade somente seria possível com uma reintegração da sociedade e, por isso, a proposta de uma obra de arte do futuro é, também, a resistência à sociedade individual-burguesa da arte como mercadoria, em favor do restabelecimento de uma experiência coletiva capaz de reconciliar a sociedade com a arte.

Os textos de Wagner foram escritos no hiato de cinco anos entre as suas óperas *O Holandês Voador*, de 1841, *Tannhäuser*, de 1845, *Lohengrin*, de 1848, e a obra que corresponderia artisticamente à consolidação dos ideais revolucionários construídos progressivamente nas anteriores: *O Anel do Nibelungo*. No dia 26 de setembro de 1854, Wagner finaliza a partitura da primeira das quatro óperas do *Anel*, *O ouro do Reno*, imediatamente antes de tomar contato com *O mundo como vontade e representação**. Utilizando-se da mitologia grega e do cristianismo, as primeiras obras de estilo propriamente wagneriano dos anos 40 preparam o simbolismo político empregado na mitologia nórdica do *Anel*, cuja concretização ocorreria no festival de Bayreuth, no Teatro de Bayreuth, inaugurado apenas em 1876.

No entanto, o fracasso da revolta de Dresden e o exílio político forçado mergulham Wagner em uma profunda depressão, nascida do

* Serão utilizadas as seguintes abreviaturas para citar as obras de Schopenhauer: W I (*O mundo como vontade e como representação*, tomo I), W II (*O mundo como vontade e como representação*, tomo II), GBr (*Gesammelte Briefwechsel*), Gespr (*Gespräche*), P II (*Parerga Und Paralipomena*, volum. II). E de Nietzsche: GM (*Genealogia da Moral*).

desencanto com qualquer perspectiva de transformação política. Aos quarenta e um anos, ele atravessa uma crise de identidade: já havia concluído o libreto e a primeira partitura daquela que se tornaria sua obra-prima, mas se vê paralisado por um conflito interior que só encontraria resolução com o encontro de uma nova orientação filosófica: o pessimismo de Schopenhauer. Todavia, segundo o próprio Wagner, não foi a estética que mais lhe chamou a atenção, mas a ética:

Quem me indicou esse livro foi Herwegh, que me chamou a atenção, acima de tudo, para o fato curioso de que a obra, publicada mais de trinta anos antes, só recentemente havia sido redescoberta por vias bastante inusitadas. [...] Como ocorre com todo aquele que vive em estado de paixão, também eu fui, a princípio, em busca da conclusão do sistema de Schopenhauer. A parte estética me satisfaz plenamente, e me surpreendeu especialmente a importância atribuída à música. No entanto, fiquei espantado, como todo aquele que se encontre num estado emocional semelhante ao meu com o desfecho moral do sistema: ali se apresentava a aniquilação da vontade, a renúncia mais completa, como sendo a única verdadeira e última libertação das amarras da existência individual, cuja limitação agora se tornava nitidamente perceptível na maneira de conceber e experimentar o mundo. Para quem buscava na filosofia uma justificativa superior para a agitação política e social em nome do assim chamado 'indivíduo livre', ali não havia absolutamente nada a ser encontrado. Ao contrário: tudo exigia o abandono completo desse caminho, como única forma de apaziguar o impulso da personalidade. Naturalmente, isso não me agradou de imediato, e por algum tempo não consegui abrir mão da 'alegre' visão de mundo grega [*Weltanschauung*], a partir da qual eu havia vislumbrado minha obra *A Obra de Arte do Futuro*. Na verdade, foi Herwegh quem, com uma palavra ponderada, primeiro me levou a reconsiderar minha sensibilidade. Segundo ele, é precisamente essa visão da nulidade do mundo fenomênico que fundamenta toda a tragédia, e de forma intuitiva ela sempre habitara o espírito de todo grande poeta ou, mais ainda, de todo grande ser humano. Voltei-me então ao meu poema dos *Nibelungos* e, para meu espanto, reconheci que aquilo que agora tanto me impactava na teoria já me era familiar em minha própria concepção poética (WAGNER, 1911, p. 603, tradução minha).

O pessimismo metafísico de Schopenhauer significou uma espécie de analgésico para o desencantamento de Wagner com a revolução, ao mesmo tempo que impulsionou uma nova maneira do músico interpretar as suas obras pensadas inicialmente na chave revolucionária.

Assim, por exemplo, na chave revolucionária, *Tannhäuser* simboliza a superação do amor de Vênus na reconexão do herói com a comunidade do castelo de Wartburg e seus valores, pelo concurso dos cantores (*Sängerkrieg*). Na chave pessimista, essa reconexão é impossível, mas redimida pela superação desse amor erótico ou sexual (*Geschlechtsliebe*) pela descoberta do amor puro (*ágape*) de Elisabeth, quem, por fim, sacrifica-se compassivamente para redimir os sofrimentos de Tannhäuser. Na trama, Tannhäuser é filho de Parsifal, herói tema da última das óperas de Wagner, de 1882, a mais schopenhaueriana de todas sob o aspecto da redenção e, por isso, também a mais cristã. Em *Lohengrin*, este herói impõe a Elsa a condição de nunca perguntar o seu nome e nem a sua origem, para que o amor entre eles fosse protegido. No entanto, ela se deixa levar pela suspeita levantada pela antagonista Ortrud e rompe com a confiança cega em Lohengrin, o que pode também ser interpretado nas duas chaves: no primeiro caso, a desconfiança do povo em relação aos ideais desconectados com a fé pública em torno de uma utopia comum; no segundo, a insegurança representa o querer-conhecer (*Erkennenwollen*)¹ daquilo cujo sentido não pode ser alcançado racionalmente, pois não pertence ao âmbito do indivíduo, mas sim de sua supressão (*Aufhebung*).

Conforme carta de Wagner a Liszt, de dezembro de 1854, Wagner compunha o terceiro ato da segunda ópera do *Anel*, *A Valquíria*, enquanto lia *O mundo como vontade e representação*, encontrando-se, portanto, já profundamente absorvido na metafísica schopenhaueriana. Foi aí a mudança de chave na orientação de sua composição, não mais guiada pelo *télos* da revolução política, mas agora pelo da redenção metafísica. Ou seja, se o diagnóstico da sociedade desintegrada já estava relativamente bem delineado em suas óperas anteriores, o desvio do prognóstico se torna significativo. Por exemplo, a primeira concepção para o *Ouro do Reno* era a de mostrar “a injustiça original da qual surgiu um mundo inteiro de injustiças”, conforme escreveu o próprio Wagner em uma carta a August Röckel. Todavia, o remédio escolhido para os males do mundo, no *Crepúsculo dos Deuses* (*Götterdämmerung*), não é o político, mas o metafísico². Entre deuses, gigantes e anões, o *Anel* é símbolo da cobiça e do poder decorrentes do egoísmo que é humano. O castelo Valhalla, cosmo de Wotan, simboliza o anseio pela permanência dos conceitos e ideais, os quais estão, na trama, condenados à ruína. E o colapso dessa ordem, ao fim, com o reconhecimento de Brünnhilde, conduz como único caminho a morte resignada e compassiva na pira funerária de Siegfried³.

¹ Tal como descrito em SCHOPENHAUER, W II, Cap. 20, p. 314.

² Uma discussão a respeito dessas correspondências é feita por MAGEE, 2000, p. 126ss.

³ Todavia, conforme bem observa PINZANI (2012, p. 223), a morte de amor (*Liebestod*) de Isolde não

Embora os libretos de Wagner já contenham, mesmo antes de sua leitura de *O mundo*, temas compatíveis à ética schopenhaueriana — como a redenção pelo amor compassivo e a resignação da vida mediante a negação da vontade —, permanece a questão de saber se o mesmo pode ser dito em relação à metafísica da música. Ainda que a estética não tenha inicialmente despertado em Wagner a mesma atenção que a ética, serão justamente as reflexões de Schopenhauer sobre a música que estruturam a resposta do filósofo ao seu admirador.

2. O envio do libreto do *Anel* e a resposta de Schopenhauer

Em 4 de dezembro de 1854, um dos companheiros de exílio de Wagner, Franz Bizonfy, envia a Schopenhauer uma carta na qual escreve, entre apresentações e elogios, o seguinte:

Qual o propósito desta carta? Há muito tempo nutro o desejo de conhecê-lo pessoalmente e certamente já teria viajado a Frankfurt para esse fim, se minhas circunstâncias não fossem tais que me impedem de arriscar pisar em solo alemão. Resta-me, portanto, apenas suplicar-lhe, prezado senhor, que venha passar alguns dias ou semanas conosco em Zurique. Digo 'conosco', pois não sou o único que deseja conhecê-lo e conversar consigo. O senhor Jörg Herwegh, tão difamado por muitos e conhecido por poucos, o ex-poeta (a quem, entre nós, certamente não falta nobreza de espírito e que tem mais luz na cabeça do que uma universidade alemã inteira), o célebre músico e compositor Wagner, igualmente um homem de grande inteligência, e ainda outras pessoas, das quais o senhor tirará mais proveito do que de todos os professores de dois séculos, unem-se ao meu pedido e aguardam ansiosos sua chegada a Zurique. (SCHOPENHAUER, GBr, 806 [537], p. 349-350, tradução minha).

Não há registro de uma resposta de Schopenhauer a Wagner. No entanto, em carta datada de 30 de dezembro, o filósofo comenta o episódio com seu “evangelista” mais próximo, Julius Frauenstädt:

Anexo dois curiosos escritos de homenagem. O húngaro, junto com uma verdadeira *coterie* de espíritos encantados (da Alemanha), pede insistentemente

representa recusa, mas o desejo de prolongamento da fusão amorosa que encontra seu limite. Não se trata, portanto, da recusa da vontade, como se esperaria pela ética schopenhaueriana, mas de sua afirmação na forma do desejo, ainda que ideal, pela união mística. Ou seja, o libreto de Tristan estaria ainda consideravelmente vinculado à influência de Feuerbach, não de Schopenhauer.

que eu viaje a Zurique em dezembro para satisfazer sua curiosidade! Respondi educadamente, de forma amigável e breve, que não poderia entrar em controvérsias por escrito e que não viajava mais. Em resposta, recebi um livro de Richard Wagner, que não foi impresso para o público, mas apenas para amigos, em papel espesso e de excelente qualidade, bem encadernado: chama-se *O Anel do Nibelungo*, é uma sequência de quatro óperas que ele pretende compor, provavelmente a verdadeira obra de arte do futuro. Parece ser muito fantasioso: li apenas a introdução e continuei a leitura. Não havia carta, apenas a inscrição: 'Com veneração e gratidão [*aus Verehrung und Dankbarkeit*]'. (SCHOPENHAUER, GBr, 810 [541], p. 357-358, tradução minha).

De fato, persuadido de que sua ópera era a realização artística da filosofia de Schopenhauer, Wagner envia-lhe o libreto do *Anel*. Nas suas palavras:

Naquela ocasião [dezembro de 1854], senti-me movido a enviar ao venerado filósofo um exemplar do meu poema dos Nibelungos; acrescentei ao título, de próprio punho, apenas as palavras 'em sinal de veneração' [*aus Verehrung*], sem dirigir a Schopenhauer qualquer outra palavra — o que se deveu, em parte, ao grande embaraço que sentia em me exprimir diante dele, e, em parte, à convicção de que, se Schopenhauer, pela leitura do meu poema, não pudesse por si mesmo perceber claramente com quem estava lidando, tampouco o faria uma carta minha, por mais detalhada que fosse (WAGNER, 1911, p. 605, tradução minha).

Wagner nunca recebeu uma resposta escrita do filósofo, mas apenas transmitida verbalmente, provavelmente em 26 de maio de 1855, através do jornalista suíço e seu companheiro de refúgio, Franz Arnold Wille. A anotação é da romancista Eliza Wille, esposa de Franz:

Wille costumava visitá-lo [Schopenhauer] todos os anos em Frankfurt. 'Lembra-se', disse Wagner, 'do que ele certa vez me enviou como saudação por seu intermédio? 'Diga ao seu amigo Wagner, em meu nome, que agradeço pelo envio de seus Nibelungos, mas ele deveria pendurar a música no prego [*an den Nagel hängen*], tem mais gênio [*Genie*] para a poesia! Quanto a mim, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e Mozart!' (SCHOPENHAUER, Gespr, 341, p. 199-200, tradução minha).

A lembrança do próprio Franz altera a última afirmação:

Não me lembro, mas minha esposa contou que, certa vez, Schopenhauer me disse ao me despedir: ‘Cumprimente também seu amigo Wagner, agradeça-lhe pelo envio de seus Nibelungos e diga-lhe que ele deve pendurar a música no prego e se dedicar à poesia. Como me alegrei ontem à noite com Rossini!’ (SCHOPENHAUER, Gespr, p. 200, nota 181, tradução minha)⁴.

A notícia parece ter sido recebida por Wagner, porém, com grande entusiasmo. Em sua autobiografia, ele anota: “soube por Karl Ritter, assim como pelo Dr. Wille, ambos tendo visitado Schopenhauer em Frankfurt, que este se expressara de modo significativo e favorável sobre minha obra”. Cosima, por sua vez, comenta em uma carta a Ludwig Schemann de 8 de janeiro de 1888:

Schopenhauer não respondeu ao envio do Anel. No entanto, ele afirmou, com certeza, que *isso* é um poeta [*das sei ein Dichter*] e que lhe era incompreensível como figuras tão distantes de nós, como os deuses germânicos, poderiam ter sido trazidas tão claramente para perto de nós. Isso eu sei com certeza; sobre o restante, não perguntei (SCHOPENHAUER, Gespr, 342, p. 200, tradução minha).

Bem diferentes, porém, dos outros registros e relatos a respeito do ocorrido. Nas anotações marginais ao libreto recebido por Wagner, por exemplo, é possível ler algumas correções do filósofo: no lugar de “*den febre Sorge*” ele anota “*den zehre[n] Sorge*” (de “a fraca aflição” para “a consumidora aflição”), “*des Blinden Auge leuchtet ein Blitz*” (“no olho do cego lampeja um relâmpago”) ele corrige para “*erleuchtet*” (“ilumina”); diante da palavra “*Felssteine*” (rochas), ele escreve: “Ouvidos! Ouvidos!”, e na página 61 do libreto comenta: “ele não tem ouvidos, o músico surdo”. A relação entre Sieglinde e Siegmund lhe causa aversão: “é infame!”, “pode-se esquecer a moral às vezes, mas não se deve espalhá-la.” (SCHOPENHAUER, Briefwechsel und andere Dokumente, p. 364-365, tradução minha).

Nesse sentido, o filósofo Carl Hebler anota que Schopenhauer considerava Wagner, de maneira geral, um grande poeta, mas não concordava com a “comunhão de bens” (*Gütergemeinschaft*) que ele queria estabelecer entre poesia e música. Schopenhauer elogiou o *Anel* como uma obra poética, mas observa que a execução

⁴ Se esta última menção se referir à apresentação de O barbeiro de Sevilha, em 25 de maio de 1855, a conversa provavelmente ocorreu em 26 de maio de 1855. Cf. SCHOPENHAUER, Gespr, p. 200, nota 181.

seria muito difícil, pois parte da cena se passava sob o Reno e muitos personagens apareciam: gigantes, anões, deuses e humanos. O poema, aliás, continha elementos imorais: uma mulher [Brünnhilde] entrega armas ao inimigo [Gunther] de seu marido [Siegfried], que ela havia recebido hospitaleiramente, e até se entrega a ele, chegando a um ponto extremo, onde então se diz: o pano cai rapidamente. A poesia não deveria ser moralizante, mas também não deveria ser imoral (SCHOPENHAUER, Gespr, p. 202ss.).

A Hornstein, por sua vez, o filósofo reclama:

Ele me enviou sua trilogia. O sujeito é um poeta, não um músico. Acontecem, de fato, coisas incríveis. Uma vez diz-se que o pano cai rapidamente. Mas, se não cair rapidamente, então veremos coisas feias por lá.' Ele se referia ao final do primeiro ato da *Valquíria*. Ele nunca dizia 'Wagner' sem acrescentar 'Richard' antes, pronunciando o nome de maneira bem inglesa (como 'Ritschert'). De modo geral, ele se orgulhava de seu inglês impecável e explicava que, embora não tivesse nascido na Inglaterra, ali havia sido concebido (SCHOPENHAUER, Gespr. 350, 214ss.).

3. Schopenhauer e a primazia da música

Como se sabe, Schopenhauer não era afeito aos ideais revolucionários⁵. Hornstein anota que, ao fim da vida, Schopenhauer exagerava na sua belicosidade contra os democratas, nas suas rotineiras refeições no *Englischen Hof*, enquanto paparicava os oficiais austríacos da nobreza decadente chamando-os de salvadores da sociedade (SCHOPENHAUER, Gespr, p. 222). A respeito da notícia sobre os admiradores de Zurique, Adam von Doß comenta: “fiquei muito surpreso ao saber que você é capaz de fazer propaganda até mesmo entre os ultrademocratas, como Wagner e Herweg” (SCHOPENHAUER, GBr, 818 [549], p. 376).

Apesar dessa indisposição política, o centro da crítica de Schopenhauer a Wagner é estético: a subordinação da ópera wagneriana à palavra, ao texto, ao libreto. Mesmo que a semântica lhe fosse coerente e até compatível com seu pensamento, a preferência a Mozart e a Rossini expressa, na música instrumental e na ópera, princípios distintos daqueles encontrados

⁵ É conhecido o anedotário episódio em que Schopenhauer tranca as portas para o grupo de revolucionários em Frankfurt, durante as revoltas que se iniciaram em 1848 por lá (SAFRANSKI, 2011, p. 600ss.).

nos escritos revolucionários, em torno da *Gesamtkunstwerk*. A música, diz Schopenhauer, nunca deve se subordinar ao texto, mas falar a sua própria língua, isto é, possui uma gramática própria na qual reside precisamente a possibilidade de uma compreensão mais profunda da realidade não mediada pelo conceito (*Begriff*), mas pelo sentimento (*Gefühl*). A arte poética já avança nessa direção, é verdade, pelo seu refinado trabalho de vivificar as abstrações conceituais por meio de um afrouxamento do sentido denotativo da linguagem em um uso conotativo, trabalho que lhe confere um status superior na hierarquia schopenhaueriana das artes⁶. No entanto, o lastro cognitivo desse uso, ainda que indireto, impede neste e nos outros gêneros artísticos uma apreensão totalmente independente e rigorosamente imediata⁷.

Schopenhauer adota uma perspectiva que, embora se enquadre numa estética do efeito, recua em relação a este modelo, no sentido de reconhecer na própria constituição formal harmônica, e seus intervalos sonoros, uma correspondência aos movimentos mais essenciais da vontade. A música transmite mais imediatamente a quintessência vital (*Quintessenz des Lebens*) que movimenta as próprias artes figurativas ou imagéticas e pode, por isso, atribuir o sentido mais universal, por meio de meros tons, a toda diversidade das expressões afetivas.

Pois a música nunca expressa a aparência, mas unicamente a essência íntima, o em si de toda a aparência, a vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria [*die Freude*], a Aflição [*die Betrübniß*] a Dor [*den Schmerz*], o Espanto [*das Entsetzen*], o Júbilo [*den Jubel*], o Regozijo [*die Lustigkeit*], a Tranquilidade de Ânimo [*die Gemüthsruhe*], em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos (SCHOPENHAUER, W I, § 52, p. 302).

Por essa razão, Schopenhauer diz se tratar de uma “linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas particulares” (SCHOPENHAUER, W I, § 52, p. 303). Daí a vivacidade com que a música estimula a nossa fantasia e consegue figurar “de carne e osso” os seus humores fundamentais, combinando, por isso, com as cenas do cotidiano e com as demais artes. Assim, se a diversidade patológica dos nossos afetos pode ser

⁶ Cf. SILVA, 2020.

⁷ Notadamente, pelo ainda residual condicionamento representacional da relação sujeito e objeto.

tem de se resolver em algum momento. A raiz clássica dessa observação guarda relação com o contexto harmônico musical da época⁸. O teórico Jean-Philippe Rameau, autor do *Traté d'harmonie* (1722) adotado pelo menos até Schönberg, estrutura a série harmônica tonal a partir de seus harmônicos naturais, ou *sons harmoniques*, do baixo fundamental (*Grundbaß* ou *Basse fondamentale*). Schopenhauer encontra nessa concepção da música tonal uma interessante correspondência com a sua metafísica e estabelece o que chama de (*Analogie*) ou paralelismo (*Parallelismus*) entre a “lei da harmonia” e os reinos da natureza. Nessa analogia, as quatro vozes principais da harmonia, no modelo de Rameau – baixo, tenor, contralto e soprano – corresponderão aos reinos da natureza: o baixo corresponde ao reino mineral da matéria bruta sem consciência, no qual as outras vozes se assentam e se elevam.

4. Schopenhauer contra Wagner?

Em virtude da anterioridade ontológica da música, que Schopenhauer coloca no mesmo patamar do em si do mundo, o filósofo sustenta que a ópera, enquanto gênero que combina poesia e música, deve reconhecer a supremacia desta última:

Essa é a origem do canto com palavras e, por fim, da ópera – vê-se justamente por aí que as palavras daquele e o libreto desta nunca devem abandonar a sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música mero meio de sua expressão, o que se constitui num grande equívoco e numa absurdez perversa (SCHOPENHAUER, W I, § 52, p. 303).

Essa é a razão de sua preferência por Mozart e, particularmente, por Rossini. Pouco citado, Mozart é utilizado como símbolo da filosofia: “o espanto filosófico é, portanto, no fundo, consternado e aflito: a filosofia, como na abertura de *Don Juan*, começa com um acorde menor” (SCHOPENHAUER, W II, Cap. 17, p. 209). Rossini, por sua vez, é mais citado: são dele mencionadas a ópera bufa de *Il barbiere di Siviglia*, a qual provavelmente assistiu em 1855 (SCHOPENHAUER, Gespr, p. 200, nota 281), e a ópera séria e trágica *Tancredi*, especialmente a “melodia imortal” (SCHOPENHAUER, P II, § 242, p. 503) da ária *Di tanti palpiti*. Hornstein anota que, “quando falava de Rossini”, Schopenhauer “erguia os olhos com devoção para o céu”. Interessa a Schopenhauer o fato de que, embora se trate

⁸ Cf. MARINHEIRO, 2012; PUCCIARELLI, 2018.

do gênero operístico, nas óperas de Rossini a melodia é livre em relação às sílabas cantadas, ampliando-se os recursos criativos nas técnicas de expressão, como os melismas. Isso implica a valorização da partitura em relação ao libreto e, portanto, da música em relação à poesia.

Quando a música procura apegar-se em demasia às palavras e a moldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua. De um semelhante erro ninguém melhor se livrou do que ROSSINI: por isso sua música fala tão clara e puramente a sua linguagem PRÓPRIA, visto que quase não precisa de palavras e, por conseguinte, provoca todo o seu efeito mesmo se executada só com instrumentos (SCHOPENHAUER, W I, § 52, p. 303).

Pode-se, com isso, compreender melhor o tom irônico da resposta de Schopenhauer ao envio de Wagner, cuja reprovação se disfarça sob a forma de elogio. A complexidade e a extensão do poema do *Anel* parecem ter evidenciado, ao filósofo, certa limitação musical do compositor, mesmo sem ter tido a oportunidade de assistir à encenação do ciclo, o que só ocorreria em 1876, por ocasião da estreia em Bayreuth. Por outro lado, o fato de Wagner ter recebido a resposta em tom de elogio explica-se se consideramos o pressuposto central de seu projeto da *Gesamtkunstwerk* e a sua posição demarcada, em tom de denúncia, no seu escrito do período, *Ópera e Drama*:

Quase me envergonho de pronunciar em voz alta a breve fórmula que revela o erro, pois me sentiria acanhado em anunciar, com o peso de uma grande novidade, algo tão claro, simples e evidente em si mesmo, que, a meu ver, o mundo inteiro há muito já deveria saber com certeza. Se, apesar disso, pronuncio essa fórmula com certa ênfase, se declaro, portanto, que o erro do gênero artístico da ópera consistia em que *um meio de expressão (a música) foi convertido em fim, enquanto o fim da expressão (o drama) foi convertido a meio* (WAGNER, 1913, p. 26-27).

Em *Ópera e Drama*, Wagner assume pressupostos opostos aos de Schopenhauer, ao identificar na história da ópera, desde a renascença italiana, a história de um erro estético: o de ter desintegrado a música de sua função na unidade expressiva com a poesia e o drama, nos moldes das tragédias gregas. A ópera teria tido sua origem histórica numa separação artificial, não natural, a qual destacou a música, aos poucos, como arte absoluta e autônoma. Os impactos dessa fragmentação expressiva delega a poesia à função inversa de mero acompanhamento a serviço da música. E a apresentação musical, antes de trazer a cena à baila, torna-se um espetáculo virtuosístico sem mais conexão

com a realidade do povo.

Na contramão do que diz Schopenhauer, a *Gesamtkunstwerk* de Wagner visa a reintegração orgânica das artes cindidas pela história moderna, a qual expressa também uma reintegração do artista com a sociedade, fragmentada pela sociedade burguesa. De uma perspectiva estética, implica o reconhecimento da função subordinada da música à unidade orgânica da obra, como veículo sensível que realiza o conteúdo e ação da poesia no drama, unidos à expressão visível e espacial do gesto e do cenário.

Não é essa, contudo, a posição estética assumida por Wagner no *Beethoven-Schrift*, de 1870, para o qual Schopenhauer foi “o primeiro a reconhecer e definir, com clareza filosófica, a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente distinta daquela que caracteriza a poesia e as artes plásticas” (WAGNER, 2010, p. 14-5). Por ocasião do centenário de nascimento de Ludwig van Beethoven, Wagner parece recuar de sua concepção original e aderir, ainda que tardiamente e com certa resignação, à tese schopenhaueriana da superioridade da expressão musical e, por conseguinte, da música puramente instrumental⁹.

Se agora imaginarmos (...) um trecho de música de dança, um movimento sinfônico de orquestra desenvolvido conforme um motivo de dança ou, enfim, uma verdadeira cena de ópera, percebemos que nossa fantasia é, de imediato, cativada pela disposição regular da repetição dos períodos rítmicos, através dos quais a capacidade de penetração da melodia é definida, sobretudo, em virtude de sua plasticidade (...) A música abandona aqui o estado de sua sublime inocência; perde a força de nos libertar do pecado do fenômeno, ou seja, não é mais a anunciadora da essência das coisas, mas é ela própria enredada na ilusão da aparência das coisas fora de nós. Pois *nesta* música quer-se agora ver algo e este algo para ver torna-se o principal, como bem o mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. constituem o elemento mais sedutor e cativante, o que evidencia claramente a degradação da música empregada neste sentido (WAGNER, 2010, p. 37).

No *Beethoven-Schrift*, Beethoven é o gênio da superioridade da música sinfônica e instrumental, e o coro da *Nona Sinfonia*, antes símbolo prenunciador da união perfeita entre música e palavra, mostra-se, agora, como “o grito de

⁹ Assim também observa Nietzsche na *Genealogia da moral*, quando afirma: “Examinamos aqui a curiosa, e para certos tipos de gente fascinante, posição de Schopenhauer diante da *arte*: pois, evidentemente, foi sobretudo graças a ela que Richard Wagner passou para o lado de Schopenhauer (como se sabe, convencido por um poeta, Herwegh, e isso ao ponto de fazer surgir uma contradição teórica entre a sua crença estética inicial e a posterior — a primeira expressa, por exemplo, em *Ópera e Drama*, a última nos textos que publicou a partir de 1870 (NIETZSCHE, GM III, p. 92-3).

angústia do homem que, mergulhado em um profundo sono, desperta subitamente da visão de um sonho terrível” (WAGNER, 2010, p. 80).

De fato, para Schopenhauer,

uma sinfonia de Beethoven mostra-nos a maior confusão, à qual, no entanto, subjaz a ordem mais perfeita; a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia: é a *rerum concordia discors*, uma estampa perfeita e fiel da essência do mundo que roda num redemoinho inabarcável de figuras incontáveis e conserva a si mesma na contínua destruição. Ao mesmo tempo, entretanto, todas as paixões e os afetos humanos falam a partir dessa sinfonia: a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o horror, a esperança etc., em inumeráveis nuances, todavia isso tudo, por assim dizer, *in abstracto* e sem qualquer especificidade: trata-se da sua mera forma sem o estofo, como um puro mundo espiritual sem matéria. Decerto, na audição temos a tendência para realizá-la, revesti-la com carne e osso na fantasia, e assim ver nela todas as cenas da vida e da natureza (SCHOPENHAUER, W II, p. 540).

Wagner sutilmente observa como a consideração metafísica da música de Beethoven evoca uma interessante hipótese de um sublime musical, ainda que não desenvolvida¹⁰. O sublime da música reside precisamente na possibilidade de prazer na fruição da dor fundamental, mediante a superação ou elevação (*Erhebung*) de uma tensão ou dissonância. Quanto mais duradoura a dissonância, maior será o efeito do prazer estético: este será o ensinamento final de Schopenhauer e que aparecerá de maneira paradigmática na abertura de *Tristan e Isolde*, ópera composta entre 1854 e 1860.

Considerações finais

A única troca entre Schopenhauer e Wagner está longe de constituir uma fortuna epistolar, mas revela a densidade filosófica de um debate estético latente e surpreendentemente fecundo a respeito da relação entre música e palavra. Para o filósofo, a música é expressão imediata da vontade e, por isso, deve permanecer autônoma em relação à palavra; para o compositor, era o meio privilegiado da síntese dramática e social das artes. A recusa espirituosa de Schopenhauer ao *Anel* não se reduz, portanto, a um gesto de desdém, mas decorre da própria hierarquia das artes estabelecida em seu sistema. Nela, a

¹⁰ Segundo BURNETT (2009, p. 167), esse é o aspecto em que Wagner dá um passo adiante, pois “vê na essência musical um elemento que não existe na apreciação plástica: o ‘sublime’ (*Erhabenen*)”.

música não ocupa posição equivalente às demais, tampouco funciona como mediadora expressiva do conteúdo poético do drama, como pretendia Wagner com a *Gesamtkunstwerk*: situa-se, antes, fora dessa ordem, pela sua natureza metafísica primária em relação à poesia e ao drama, como revelação de seu fundamento mais íntimo.

Se num primeiro momento a obra wagneriana mostra-se apenas parcialmente schopenhaueriana, a recusa irônica do filósofo parece ter produzido efeitos teóricos e artísticos duradouros. A revisão da posição sobre a subordinação do libreto à partitura, formulada no *Beethoven-Schrift* de 1870, indica que Wagner acabaria por reconhecer, ainda que tardiamente, o primado da música pura sobre a poesia e o drama. Assim, embora Schopenhauer não tenha sobrevivido à estreia de *Tristan e Isolde*, as novidades ali incorporadas nos permitem entrever, se não a necessidade de retratação do filósofo pela sua resposta, pelo menos a possibilidade de sua reconsideração.

Referências

- BARROS, M. “Die Metaphysik des Erhabenen – Zu Richard Wagners Schopenhauer-Lektüre”. In: *Schopenhauer-Jahrbuch*, v. 93, p. 141-149, 2013.
- BURNETT, H. O “Beethoven-Schrift”: Richard Wagner teórico. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 159-173, 2009.
- HÜBSCHER, A. “Schopenhauer und Wagner”. In: *Schopenhauer-Jahrbuch*, v. 37, 1956.
- MAGEE, B. *The philosophy of Schopenhauer*. New York: Oxford University Press, 1997.
- _____. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. New York: Metropolitan Books, 2000.
- _____. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin, 2001.
- MARINHEIRO, C. S. “Qual a razão de eu, Schopenhauer, continuar leal a Mozart e Rossini?” *Tentativa de uma explicação*. A estética musical de Schopenhauer como solução à dicotomia dos Enciclopedistas franceses Rameau e Rousseau. In: *etic@*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 273-283, jul. 2012.
- MILLINGTON, B. *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OLIVEIRA, S. O *Beethoven de Wagner em O nascimento da tragédia de Nietzsche*. 1. ed. Passo Fundo: Editora Ifibe, 2016.

- PINZANI, A. “How much Schopenhauer is there really in Wagner?”. In: *etic@*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 211-226, jul. 2012.
- PUCCIARELLI, D. “O que pode a filosofia da música? Física e metafísica da música em Schopenhauer”. In: *Sofia*, v. 7, n. 2, p. 226-239, 2018.
- SAFRANSKI, R. *Schopenhauer: e os anos mais selvagens da filosofia*. Trad. Willian Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- SCHOPENHAUER, A. *Gesammelte Briefwechsel*. Ed. Arthur Hübscher. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1990 [1966–75]. In: *Schopenhauer im Kontext III*. Berlin: Kanster Worm, InfoSoftWare, 2008.
- _____. *Gespräche*. Neue, stark erweiterte Ausgabe. Herausgegeben von Arthur Hübscher. 1971.
- _____. *O mundo como vontade e como representação*. 1º tomo. Trad., apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- _____. *O mundo como vontade e como representação*. Tomo II: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Trad., apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- _____. *Parerga und Paralipomena*. In: *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*, 4. und 5. Band. Hrsg. von Paul Deussen. Berlin: InfoSoftWare, 2008.
- _____. *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Paul Deussen. München: Piper Verlag, 1911–1926. In: *Schopenhauer im Kontext III*. Berlin: Kanster Worm, InfoSoftWare, 2008.
- _____. *Briefwechsel und andere Dokumente*. Ausgewählt und herausgegeben von Max Brahn. Leipzig: Insel-Verlag, 1911.
- SILVA, L. C. “No espírito da música: para uma tese acerca da síntese trágica em Schopenhauer e Wagner”. In: *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, v. 3, n. 1, p. 211-223, 2012.
- _____. “Sobre a negatividade conceitual do sentimento ou a filosofia schopenhaueriana da linguagem”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 43, p. 173-188, 2020.
- WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- _____. *Mein Leben*. München: Verlag von F. Bruckmann AG, 1911.
- _____. *Opera and Drama (Opera und Drama)*. Translated by Edwin Evans. London: W. Reeves, 1913.

E-mail: luanbettiol@gmail.com

Recebido: 11/2025

Aprovado: 01/2026