

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**LEANDRO MACEDO D'AVILA**

**MÚSICA E PALAVRA NA OBRA DO JOVEM NIETZSCHE**

*DISSERTAÇÃO DE  
MESTRADO APRESENTADA  
AO INSTITUTO DE  
FILOSOFIA E CIÊNCIAS  
HUMANAS DA UNICAMP  
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO  
DE MESTRE EM FILOSOFIA.*

**ALCIDES HECTOR RODRIGUEZ BENOIT**

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE/DISSERTAÇÃO**

**DEFENDIDA PELO ALUNO, E ORIENTADA PELO PROF.DR.**

**CPG, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_**

**CAMPINAS, SP, 2012.**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
 CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH  
 UNICAMP

D289m D'Avila, Leandro Macedo, 1976-  
 Música e palavra na obra do jovem Nietzsche /  
 Leandro Macedo D'Avila. -- Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Orientador: Alcides Hector Rodriguez Benoit  
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
 Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Tragédia. 2. Música. 3. Estética. 4. Nietzsche,  
 Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 5. Wagner, Richard, 1813-  
 1883. I. Benoit, Alcides Hector Rodriguez, 1951- II.  
 Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e  
 Ciências Humanas. III. Título.

Unidade BCCd  
 T/UNICAMP

Cutter D289m  
 V. 1 Ed.  
 Tombo BC 94795  
 Proc. 16-000-12  
 C D  
 Preço 184,100  
 Data 17/04/12  
 Cód. fil. 846336

Informação para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** Music and word in the young Nietzsche

**Palavras-chave em inglês:**

Tragedy

Music

Aesthetics

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900

Wagner, Richard, 1813-1883

**Área de concentração:** História da Filosofia

**Títuloção:** Mestre

**Banca examinadora:**

Alcides Hector Rodriguez Benoit (Orientador)

Maria Carolina Alves dos Santos

Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva

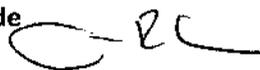
**Data da defesa:** 29-02-2012

**Programa de Pós-Graduação:** em Filosofia

ERRATA: Onde se lê: **Área de Concentração:** História da Filosofia leia-se: **Área de**

**Concentração:** Filosofia

Onde se lê: **Títuloção:** Mestre leia-se **Títuloção:** Mestre em Filosofia.

  
 Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz  
 Matr. 28292-3  
 Coordenador da Comissão de Pós-Graduação  
 IFCH/UNICAMP



A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 29 de fevereiro de 2012, considerou o candidato Leandro Macedo D'Avila aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Alcides Hector Rodriguez Benoit

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Alcides", written over a horizontal line.

Prof. Dr. Maria Carolina Alves dos Santos

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Maria Carolina", written over a horizontal line.

Prof. Dr. Iracema MariadeMacedoGonçalvesdaSilva

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Iracema", written over a horizontal line.



**Resumo:**

O presente trabalho visa abordar as referências que concorreram para a formação do pensamento do jovem Nietzsche, durante período em que esteve profundamente ligado ao compositor Richard Wagner e à filosofia de Schopenhauer, com especial ênfase nas questões que se relacionam aos temas música e palavra e suas implicações dentro da filosofia do autor.

**Palavras chave:** tragédia – música – estética;

**Abstract:**

The present work approaches the references that competed to the formation of the philosophy of the young Nietzsche, during the period that he was profoundly connected to the composer Richard Wagner and the writings of Schopenhauer, with special emphasis on the subjects of music and words and their implication in Nietzsche's thoughts.

**Key words:** tragedy- music – aesthetics;



## SUMÁRIO:

<b>RESUMO/ ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2. CAPÍTULO 1: <i>Gênese do pensamento nietzschiano</i></b>	<b>13</b>
2.1 <b>Música x imagem/conceito -</b>	
<i>a dinâmica do trágico/vontade</i>	<b>20</b>
2.2 <b>Trágico em Nietzsche e Schopenhauer:</b>	
<i>origem comum, concepções distintas</i>	<b>22</b>
2.3 <b>O prazer por trás das aparências</b>	<b>24</b>
2.4 <b>Schopenhauer e Nietzsche:</b>	
<i>texto e música</i>	<b>26</b>
2.5 <b>Nietzsche e o papel do texto na tragédia</b>	<b>30</b>
2.6 <b>Dioniso e Apolo/Vontade e representação</b>	<b>32</b>
2.7 <b>As origens da tragédia</b>	<b>36</b>
2.8 <b>Canção popular:</b>	
<i>processo de síntese artística</i>	<b>41</b>
<b>3. CAPÍTULO 2: A estética nietzschiana:</b>	
<i>herança e diálogo com a tradição</i>	<b>45</b>
3.1 <b>A estética musical</b>	<b>46</b>
3.2 <b>Música programática e poema sinfônico</b>	<b>51</b>
3.3 <b>Literatura e música: filosofia como arte</b>	<b>57</b>
3.4 <b>Nietzsche e Wagner:</b>	
<i>afinidades e perspectivas</i>	<b>61</b>

3.5 Wagner e Schopenhauer	67
3.6 O devir dionisíaco da música alemã	74
3.7 O ambiente de Bayreuth	78
4. CAPÍTULO 3: <i>A dimensão política do pensamento</i>	
<i>do jovem Nietzsche</i>	89
4.1 Heráclito: modelo para a filosofia trágica	92
4.2 Cultura, natureza e vida em Nietzsche	97
4.3 A justificação da existência como identidade cultural	99
4.4 O impulso apolíneo e a justificação	101
4.5 O impulso apolíneo e a fragmentação da cultura	103
4.6 A relação entre Estado e cultura	105
5. CONCLUSÃO	113
6. BIBLIOGRAFIA	129

## Música e palavra na obra do jovem Nietzsche

Esta pesquisa visa abordar as referências que concorreram para a formação do pensamento do jovem Nietzsche dentro de um contexto determinado em que esteve profundamente ligado ao compositor Richard Wagner e no qual ambos se encontravam influenciados pela filosofia pessimista de Schopenhauer (mais especificamente no período de escrita de *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*)<sup>1</sup>. Nesse sentido é necessário estar atento para a preponderância da música, que se encontra no cerne da discussão e traz na esteira discussões éticas, religiosas, além, é claro, de estéticas. A partir dessas reflexões é que se desenvolveram alguns dos principais temas da filosofia nietzschiana, tais como: a oposição dialética entre os princípios apolíneo e dionisíaco, a relação entre arte e vida, vida e cultura, a crítica ao modelo do utilitarista de arte e Estado relacionados com uma singular leitura da tragédia grega. O livro também lança a polêmica tese do renascimento da tragédia na modernidade a partir da obra de Wagner.

Se algumas dessas posturas foram posteriormente abandonadas, e até mesmo combatidas pelo próprio pensador, é importante também ressaltar que delas é que emergem questões que formam a gênese de seu pensamento maduro, daí a importância de fazer esta relação para buscar estabelecer uma coerência entre as diferentes fases do filósofo, a fim de que desta forma possa-se demonstrar como se deu o desenvolvimento de alguns dos temas

---

<sup>1</sup> *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo* de 1872.

centrais de sua filosofia.

Assim, torna-se inevitável recorrer às fontes que remetem à gênese do pensamento nietzschiano dentro desse contexto histórico e associá-los sempre que pertinente ao estudo. Para tanto, dever-se-á buscar alguns dos princípios nos quais onde se alicerçou a estética nietzschiana, tais como os conceitos de Vontade (*Wille*) e Representação (*Vorstellung*), oriundos da filosofia de Schopenhauer; entendendo que daí é que se derivaram os princípios apolíneo e dionisíaco, respectivamente, para então se discutir também as diferenças entre os autores no concernente ao tema. Tais conceitos schopenhauerianos, *vontade e representação*, dentro da obra do jovem Nietzsche serão identificados como deuses do panteão grego e compreendidos como dois princípios artísticos inerentes à natureza. A partir dessa oposição dialética é que Nietzsche, buscará compreender a tragédia dos antigos, buscando vinculá-la a um fenômeno de seu tempo: o drama wagneriano. Essa postura do pensador, coloca-lhe no cerne do embate vigente na estética musical da época, aquela entre os formalistas e os românticos. Dessa maneira, é valioso atentar-se ao ambiente no qual surgiram tais ideias, com destaque para a leitura de *Do belo musical*, de Edward Hanslik, crítico musical vienense que ficou célebre por sua oposição às ideias de Wagner, sendo possível estabelecer vínculos entre o pensamento de Hanslik e Nietzsche no que diz respeito a suas apreciações sobre o drama wagneriano. No interior dessa polêmica e do aprofundamento de uma discussão estética, surgem questões que conduzem para uma arrojada perspectiva filosófica, na qual o pensador Nietzsche buscará uma justificação da existência a partir do ato criador.

A arte, mais especificamente a música, sempre habitou um lugar central na obra de Nietzsche e foi através dela que o autor percebeu a singularidade da tragédia dos antigos e definiu alguns dos princípios nos quais fundou suas interpretações, a descoberta de dois princípios artísticos antagônicos: o *dionisíaco* e o *apolíneo*; que aparecem já na primeira fase de sua produção como uma das chaves para a compreensão das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Segundo Nietzsche, é justamente da colaboração entre esses dois princípios antagônicos que se plasmou a arte trágica.

Dioniso, o deus da embriaguez, figuração mítica do caos originário é tocado pela

mão luminosa de Apolo<sup>2</sup>, o deus da bela aparência, e dessa união entre duas esferas inseparáveis da vida surge o espetáculo da dor sublimada, justificando através da arte e dos mitos as agruras e os sofrimentos do destino do herói trágico no palco grego, apresentando-nos um simbolismo para o inexorável devir de tudo aquilo que perece.

Nesse contexto, é importante trazer à tona o pensamento de Schopenhauer que, em sua metafísica da vontade<sup>3</sup>, traz peculiares observações sobre a música. Tais hipóteses estão presentes em *O mundo como vontade e representação*<sup>4</sup>, obra que tanto influenciou o jovem Nietzsche, quanto a concepção artística de Wagner<sup>5</sup>. O livro de Schopenhauer, compõe o ambiente no qual surge *O nascimento da tragédia*, primeiro livro de Nietzsche, onde o autor critica a *fixidez conceitual*, opondo-lhe à *fluidéz fenomenal* e ressalta os problemas gerados pela introdução da lógica e da teoria na arte, demonstrando como a estética racionalista acabou por desvalorizar o poeta trágico. É nessa obra também que o pensador prenuncia o ressurgimento da arte trágica na modernidade, anunciando a concretização de um devir dionisíaco: o destino da música alemã efetivado no drama wagneriano.

---

2 O nome Apolo é de etimologia incerta. Nietzsche o faz radicar no fato indubitável de se tratar do deus da luz, isto é, com o poder de *erscheinen*, o que o torna *der Erscheinende* e o vincula, em alemão, a *Schein* e *Erscheinung*, que são operadores básicos do jogo filosófico schopenhaueriano adotado pelo autor de *O nascimento da tragédia*. Cf: nota do tradutor J.Guinsburg em *O nascimento da tragédia*. Nota 21, p.146.

3 O mundo para Schopenhauer consiste em objetificações da ‘vontade’ irreduzível, a força propulsora primária de toda realidade fenomenal. As obras do poeta, pintor e escultor, porque representam as aparências externas do mundo fenomenal e estão duplamente distanciadas da ordem numenal ou ‘ideal’. Por mais habilidosamente executado que seja, um poema, um quadro ou uma estátua não pode ser mais do que uma cópia daquilo que já, em si mesmo, apenas uma cópia, ou ‘objetificação’. Ora, observa Schopenhauer uma peculiaridade da música, que não possui contraparte externa. Esta não só independe do mundo fenomenal como o ignora incondicionalmente e (em teoria) poderia continuar existindo mesmo que não houvesse o mundo. Apresentada dessa forma, pode-se concluir que sua fonte deve estar para além das aparências, na própria “vontade primordial”, fonte de toda realidade externa.

4 No primeiro encontro entre Wagner e Nietzsche, além da leitura de trechos de *O Mundo como vontade e representação*, ocorreu também uma pequena récita onde foram tocados fragmentos de *Os Mestres Cantores*. Dias, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*.p.176.

5 No verão de 1868, o interesse de Nietzsche por Wagner foi reavivado por ‘Os Mestres Cantores de Nuremberg’, cuja estreia teve lugar em Munique, sob a regência de Bülow. Uma carta a Rohde, de 28 de outubro, mostra que ele estava arrebatado por um certo Euterpe em que ouvira os prelúdios de ‘Tristão e Isolda’ e de ‘Os Mestres Cantores’ pela primeira vez. A esposa de Ritschl, Sophie, tomara um interesse benevolente pelo mais destacado aluno de seu marido. Como amiga da irmã mais velha de Wagner, Otilie (esposa de Hermann Brockhaus, o especialista zoroastriano e professor de sânscrito em Leipzig), ela foi convidada a conhecer o artista durante a sua visita incógnita a Leipzig, entre 2 e 9 de novembro de 1868. Otilie não perdeu tempo em recomendar Nietzsche a Wagner que atônito e deliciado expressou o desejo de conhecê-lo. (Hollinrake, Roger- *Nietzsche/ Wagner e filosofia do pessimismo*. p.231-232)

Durante a segunda metade do século XIX, as pretensões de Wagner iam muito além de uma reforma nos padrões estéticos vigentes na Ópera. Em sua *Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk)*, o compositor pretendia mesmo romper os limites existentes entre diferentes formas de expressão artística, a fim de fazê-las concorrer para um fim único, o drama musical. Tal conceito é reformulado em seu escrito *Beethoven* de 1870, um escrito comemorativo aos cem anos do compositor, onde o escritor Wagner enaltece a superioridade da força expressiva da música em relação à palavra e essa guinada dentro da teoria wagneriana também poderá ser melhor compreendida se for colocada sob a luz da filosofia schopenhaueriana.

Para Schopenhauer, a música é considerada “proto-imagem do mundo fenomenal”, ou ainda, falando em linguagem poética, um ““acesso direto ao coração do mundo””. No período que vai de 1868 a 1876, Wagner e Nietzsche compartilhavam uma forte admiração por Schopenhauer e por suas concepções filosóficas sobre arte. As diretrizes da metafísica da música schopenhaueriana incidiram nos processos composicionais de Wagner, influenciando o uso do cromatismo, a liberação da dissonância, o recurso da melodia infinita e do *leitmotiv* como necessárias à expressividade requerida pelo autor em suas peças perante às novas exigências dramáticas, desta forma, o compositor subverte algumas das convenções artísticas vigentes na ópera e, nesse sentido, parece pertinente afirmar que a reflexão filosófica tenha influenciado os desígnios da história da música.

Mas é quanto ao conteúdo lítero-musical que as obras de Wagner trazem um generoso apanágio para a reflexão filosófica, pois, tal como pensa Nietzsche nessa época, a missão singular de Wagner teria sido “reintroduzir o mito no mundo e libertar a música que estaria enfeitiçada para fazê-la falar através de sua força dramática”, ou ainda, “que o gênio poético de Wagner está no fato de ele pensar por acontecimentos visíveis e sensíveis, e não por conceitos, isto é, em pensar por mitos, que exprimem uma série de fatos e de atos”<sup>6</sup>, é essa a relação entre antiguidade, mito, música e palavra que pretende-se aprofundar nesse trabalho dedicado aos primeiros anos de produção filosófica de Friedrich Nietzsche.

---

6 Cf. Roberto Machado, *Zaratustra tragédia nietzschiana*, p. 23-24

**Capítulo I:**  
**Gênese do pensamento nietzschiano:**  
***Schopenhauer-Wagner; a estética musical, afinidades e perspectivas***

Como ponto de partida, é pertinente estar atento para a concepção schopenhaueriana de música, dessa maneira se faz imprescindível a apresentação de sua *metafísica da música*, exposta com tanta engenhosidade e singularidade nas páginas de sua obra magna, *O mundo como vontade e representação*. Isso é importante na medida que esta concepção nos dá os pressupostos a partir dos quais irão avançar as considerações do jovem Nietzsche sobre tal arte, além de marcar definitivamente a postura filosófica de Wagner no mesmo período, como veremos em seguida. Essa herança é atestada nas páginas de *O nascimento da tragédia*, onde o jovem Nietzsche revela o paralelismo entre sua abordagem estética e a filosofia de Schopenhauer:

Essa imensa oposição que se abre abismal entre arte plástica, como arte apolínea, a música como arte dionisíaca, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele, mesmo sem esse guia do simbolismo dos deuses helênicos, reconheceu à música um caráter e uma origem diversos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais, reflexo (*Abbild*) do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para *tudo que é físico no mundo*, o

*metafísico, e para todo o fenômeno, a coisa em si* <sup>7</sup>

Cumprе ressaltar, como escreve Roberto Machado em seu *O nascimento do trágico - de Schiller a Nietzsche*, que:

A concepção de mundo schopenhaueriana apresenta-se, portanto em três níveis: a vontade, considerada como coisa em si; a ideia, que é sua objetividade imediata e adequada em diferentes graus de clareza e perfeição; e o fenômeno, que é apenas uma objetivação indireta, mediata, da coisa em si. A ideia é superior ao fenômeno, submetido ao princípio de razão, e inferior à vontade, que é a coisa em si.<sup>8</sup>

A partir da seção 52 de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer irá se ocupar de explicar a música dentro do sistema pelo qual vem observando e analisando as demais artes. Segundo o pensador, a arte dos sons ocupa um lugar distinto em relação às outras artes pelo fato de não perfigurar uma “ideia dos seres” e no entanto falar tão veementemente ao íntimo dos homens, chegando ao ponto de ser denominada popularmente como a “língua universal. Em uma rápida, mas esclarecedora citação a Leibniz na qual refuta parcialmente a tese de que a música seria *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*<sup>9</sup>, o pensador conclui que a música não pode produzir apenas uma satisfação análoga aquela proporcionada pela justa resolução de um cálculo matemático, para Schopenhauer, essa seria uma das características inerentes à esta arte e que já aponta, mesmo que superficialmente, para uma significação mais profunda de seu verdadeiro efeito estético. O pensador acredita que o efeito da música em relação às demais artes é “no todo semelhante(...) apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível”<sup>10</sup>.

No que concerne à música como simulacro do mundo (relação de cópia detectável nas demais artes), Schopenhauer acredita que na arte dos sons esta correspondência

tem que ser verdadeiramente íntima, infinitamente verdadeira e precisa, visto que é compreendida instantaneamente por qualquer um e dá

7 *O nascimento da tragédia*. 16.p. 97. Nietzsche, F.

8 Machado, R. *O nascimento do trágico - de Schiller a Nietzsche*. p. 173.

9 Exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta.

10 Schopenhauer. A. *O mundo como vontade e representação*. I 304. p.:339.

a conhecer uma certa infalibilidade no fato de que sua forma se deixa remeter a regras inteiramente determinadas, exprimíveis em números, das quais não pode se desviar sem cessar completamente de ser música<sup>11</sup>.

No entanto, a singularidade da estética schopenhaueriana, admitida orgulhosamente pelo próprio autor, está em avançar em sua hipótese até um ponto nunca antes tocado por outro teórico, que permaneceu oculto à consciência humana através dos tempos e que foi obtido graças à sua noção abstrata de música.

Schopenhauer adverte ao leitor, que suas reflexões sobre o tema nunca poderão ser comprovadas devido ao caráter fugaz do objeto representado, pois a música é “uma representação de algo que essencialmente nunca pode ser representação”, ou ainda, “como a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação”. E isso se dá devido à amplitude da ambição filosófica do pensador, que, como será exposto, assume proporções cosmológicas e coloca a música como centro e sentido de toda sua estética, enquanto topo da hierarquia das artes.

Partindo da noção platônica para fundamentar sua estética<sup>12</sup>, o pensador irá entender as Ideias como a objetivação adequada da Vontade, sendo que a exposição dessas ideias seria a finalidade de todas as demais artes, excetuando-se a música. Dessa maneira, as artes em geral, figurariam como mediações da vontade através de Ideias isoladas. Sendo o mundo fenômeno das ideias na pluralidade, por meio de sua entrada no *principium individuationis* (a forma de conhecimento do indivíduo enquanto tal).

A concepção schopenhaueriana parte do fato de que a música por não representar

---

11 *Idem*.p. I 303.p: 337.

12 “Ao apresentar da ideia a partir de Platão, Schopenhauer está pensando na doutrina platônica exposta na alegoria da caverna, no início do sétimo livro da *República*, que considera "a mais importante de todas as obras de Platão", passagem segundo a qual as ideias são apresentadas como a única realidade verdadeira, enquanto os fenômenos são apenas aparências. Schopenhauer chega a aproximar a coisa em si kantiana e a ideia platônica, no sentido de que ambas as doutrinas considerariam o mundo sensível como aparência ou que a verdadeira realidade nada teria em comum com as formas da experiência fenomenal. É evidente, diz Schopenhauer, "que o sentido íntimo de ambas as doutrinas é exatamente o mesmo, que ambas as doutrinas consideram o mundo visível como um fenômeno nele mesmo nulo, que tem significação e realidade emprestada do que nele se expressa (para um, a coisa-em-si; para o outro a ideia). A realidade que verdadeiramente é, escapa em ambas as doutrinas por completo às formas do fenômeno, mesmo as mais universais” Machado, Roberto: *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Capítulo 5; p. 171-172.

cópia (Ideia)<sup>13</sup> do mundo, mas ir além, e justamente por sua independência em relação ao mundo fenomênico poderia segundo o filósofo existir independentemente deste. A música dessa maneira atinge o *status* de arte diretamente relacionada a vontade, cópia e via de acesso à essência oculta por trás dos fenômenos, como expressão afinada com o sublime<sup>14</sup>, advindo daí sua primazia e seu poderoso efeito, uma vez que as demais artes irão se apresentar como “meras sombras” do mundo, enquanto ela (a música) irá nos revelar a própria essência deste. Schopenhauer irá buscar a elucidação de sua teoria em paralelismos, já que em um sentido amplo é a mesma Vontade que irá se objetivar tanto na música quanto nas Ideias, embora de maneiras diferentes.

O pensador partirá para a ilustração de sua hipótese através de exemplos apanhados juntos aos fenômenos mais comuns da natureza. O que se segue é um dos momentos mais preciosos da escrita filosófica do século XIX, e não obstante suas pretensões de verdade merece lugar de destaque nos autos do pensamento humano por sua engenhosidade e beleza, por sua sutileza literária e por seu conhecimento musical. Numa analogia artística e criativa, Schopenhauer demonstra um conhecimento perspicaz de acústica e da teoria das vibrações (que também teve vez e voz na escola pitagórica, no século VI a.C.). Ele conclui que o fato dos sons agudos serem originados da série harmônica derivada das vibrações do

---

13 Para maior clareza do estudo, julgo pertinente apresentar aqui algumas definições de Ideia segundo o próprio Schopenhauer: “as formas persistentes, imutáveis, independentes da existência temporal dos indivíduos, as *species rerum*, que constituem a pura objetividade própria dos fenômenos”. Schopenhauer, A . *O mundo como vontade e representação*. P. 235. “entendo, pois, sob ideia, cada grau fixo e determinado de objetivação da vontade, na medida em que esta é a coisa em si e, portanto, alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos” *Idem*. § 25.

14 O "sublime" atingido pela música, adquire em Schopenhauer um caráter de êxtase místico. O pensador chega a relacionar o arrebatamento estético do gênio com o transe místico dos santos. A diferença seria a de que, nos santos esse transe é permanente, enquanto nos gênios, esse estado de apaziguamento e compreensão profunda do cerne das coisas, é passageiro. Toda as observações sobre a conduta ascética como uma forma de rompimento com as inclinações sensíveis do corpo, com o intuito de libertar o indivíduo da corrente dos desejos, inerentes à esfera das aparências. Uma vez suspenso o *principium individuationis*, o sujeito do arrebatamento estaria numa dimensão diferenciada da consciência onde, através de uma clarevidência, poderia perceber a própria essência do mundo, dança dos fenômenos ao som da música da Vontade. Essa pedagogia ascética deve ter impressionado muito Wagner, que chegou a conceber Beethoven como um santo: “Mas sua indiferença ao luxo, na parcimônia em seus gastos, que o levava quase à avareza, bem como na sua moral religiosa que lhe permitiu preservar da influência opressiva do mundo o que ele tinha de mais nobre: a liberdade de seu gênio” Wagner. Richard: *Beethoven*. P. 54.

tom fundamental, relaciona-se “ao fato de que todos os corpos e organizações da natureza tem de ser vistos como originados pelo desenvolvimento gradual a partir da massa planetária, que é tanto seu sustentáculo quanto sua fonte: e a mesma relação possuem os tons mais agudos com o baixo contínuo”<sup>15</sup>.

Na visão do pensador, o baixo contínuo estaria para a harmonia como a natureza inorgânica está para o mundo, ou seja, “a massa mais bruta sobre a qual tudo se assenta e a partir da qual tudo se eleva e se desenvolve”<sup>16</sup>. Relacionando o conjunto todo das vozes da harmonia aos diferentes graus de objetivação da vontade que se elevam desde o mundo dos corpos inorgânicos nos tons mais baixos passando pelas vozes mais elevadas que irão se combinar gerando a harmonia (acordes) e estariam relacionadas aos reinos animal e vegetal. Schopenhauer irá demonstrar um profundo conhecimento musical ao exemplificar através de uma compreensão muito específica as relações do sistema temperado (uma convenção aritmética adotada com a finalidade de organização cromática)<sup>17</sup>. Não excluindo sequer as exceções advindas de má formação morfológica ou hibridagem nos seres vivos, relacionando essas às “dissonâncias impuras”, ou dito de uma maneira simples: desafinações na sinfonia universal.

A sua analogia de uma forma geral pode ser descrita da seguinte maneira: os tons graves do baixo se revelam no movimento lento das camadas tectônicas, nos grandes ciclos das águas e nas correntes de ar, esses serviriam como base para o movimento intermediário das formas orgânicas, mais dinâmicas e rápidas, e diretamente encadeadas nos biomas planetários. Essa interdependência e dinâmica próprias ao planeta, encontraria-se analogamente na harmonia musical (os acordes), que compõem a base sobre a qual irá se assentar a melodia, voz cantante e independente, que irá sobrepor às outras no conjunto da composição. Para Schopenhauer, a melodia está relacionada a capacidade de entendimento presente nos seres humanos.

---

15 Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*. I 305. p. 339.

16 Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*. I 305. p. 339.

17 Trata-se da divisão em doze tons da música ocidental, derivada de um princípio físico do som: o fato de uma frequência oscilar numa série harmônica que forma uma tríade, as notas contidas na tríade se tocadas simultaneamente formarão o acorde maior natural;

Segundo Schopenhauer, é através da melodia (voz que canta) que se expressa o grau mais elevado de objetivação da Vontade, é “na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de um pensamento do começo ao fim, expondo um todo<sup>18</sup>”. Para o pensador, a capacidade de uma memória e a possibilidade de projetar o pensamento no futuro, é análoga ao curso conexo de uma melodia. Na melodia teríamos “a história da vontade iluminada pela clareza da consciência”, ele reconhece na melodia um retrato das agitações e esforços, enfim, cada movimento secreto da Vontade velados às abstrações da razão, desta maneira teríamos a melodia como a linguagem secreta para decifrar o sentimento. Essa reflexão leva a uma dicotomia polêmica que foi o foco das discussões estéticas que ocuparam alguns pensadores oitocentistas, pois, se por um lado teríamos a música: linguagem do sentimento e da paixão, de outro temos as palavras: a linguagem mais adequada à expressão da razão. Para ratificar sua tese, Schopenhauer lança mão de seus insignes antecessores: Platão e Aristóteles.

A essência humana é definida por Schopenhauer como uma incessante luta do desejo em busca de satisfação. A ausência do objeto pretendido leva ao sofrimento, e ausência de um novo desejo conduz ao tédio, dessa maneira teríamos a dinâmica da alma humana compreendida entre os polos desejo/satisfação. Analisando os movimentos melódicos pode-se perceber um constante afastamento e desvio do tom fundamental, num caminho que percorre diversas vias da escala cromática, que por fim resolve-se ao encontrar novamente a tônica. Esse movimento é a chave da composição melódica e é denominado dentro da linguagem musical como *cadência*, que é a alternância entre a tensão e o repouso. A partir dessa compreensão singular, o pensador irá relacionar os movimentos da alma aos intervalos melódicos, associando-os desde suas formas mais harmônicas e consonantes até aos acidentes mais bruscos da escala, estes seriam a chave para a interpretação da escala cromática da natureza humana, cabendo ao gênio<sup>19</sup>, através da

---

18 Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*. I 306 p. 340-341

19 Maria Lúcia Cacciola comenta que em Schopenhauer “a arte assume o caráter de uma potência libertadora do sofrimento do mundo. O gênio a encarna por meio de sua capacidade inata de vencer os apelos e os interesses da vontade. Nele a enorme força do intelecto, auxiliada pela imaginação sobrepuja a Vontade”

inspiração, decifrar os hieróglifos secretos da linguagem universal da Vontade.

Segue-se a analogia entre os tipos de melodia existentes e os movimentos do querer humano<sup>20</sup>: transição rápida do desejo à satisfação é igual a felicidade, tal como as melodias rápidas e diretas são alegres. As melodias lentas e dissonantes por sua vez correspondem a uma satisfação demorada e penosa. As melodias penosas e inexpressivas revelariam de forma adequada o tédio. A música de dança rápida e óbvia, relaciona-se a uma felicidade

---

Cacciola, Maria Lucia M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. P. 178.

20 Essa busca de relacionar determinadas modos musicais à disposições anímicas já é recorrente na história do pensamento humano: nos primórdios da Ópera Italiana, durante o período barroco se estabeleceu a célebre Teoria dos afetos, onde determinados movimentos musicais, notas e andamentos foram associados à estados de ânimo das personagens, a arbitrariedade das prescrições previstas na teoria logo gerou discussões e acabaram por anular a validade dessa concepção. Retrocedendo ainda mais na história podemos citar Platão, que no livro quatro de *A República* busca indicar a adequação de modos particulares de escala musical, com determinadas classes de cidadãos:

- Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo.
  - Pelo menos isso sou.
  - E pelo que respeita as palavras, sem dúvida que não diferem nada do discurso não cantado, quanto a dever ser expressas segundo os modelos que há pouco referimos e da mesma maneira?
  - É exacto.
  - E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?
  - Como não?
  - Contudo, afirmamos que não queremos lamentos e gemidos nos discursos.
  - Pois não.
  - Quais então as harmonias lamentosas? Diz-me já que és músico.
  - São a mixolídia, a asintonolídia entre outras.
  - Portanto essas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens.
  - Absolutamente.
  - Mas, na verdade nada convém menos aos guardiães do que a embriaguez, a moleza e a preguiça.
  - Como não?
  - Quais são, pois, dentre as harmonias, as moles e as dos banquetes?
  - Há umas variedades da iónia e da lídia, a que chamam efeminadas.
  - E essas, poderás utilizar na formação de guerreiros, meu amigo?
  - De modo algum, respondeu. Mas arrisca-te a que fiquem apenas a dória e a frigia.
  - Mas deixa-nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda ação violenta, ainda que seja mal-sucedido e caminhe para os ferimentos ou para a morte ou incorra em qualquer outra desgraça, em todas essas circunstâncias se defende da sorte com ordem e com energia. E deixa-nos ainda outra para aquele que se encontra em atos pacíficos, não violentos, mas voluntários que usa do rogo e da persuasão, ou por meio das preces aos deuses ou pelos seus ensinamentos e admoestações aos

comum, de maneira distinta o *allegro maestoso* com suas grandes frases, longos períodos e desvios vastos corresponde ao esforço nobre e elevado. O adágio, é análogo ao sofrimento associado a um nobre esforço isento de frivolidades. Schopenhauer também observa as peculiaridades das escalas musicais e de seus modos, com especial atenção ao caráter maior ou menor, pois pela sutil adição ou subtração de meio tom na terça da escala, teremos modificado totalmente a expressão de uma melodia, pode-se relacionar a abordagem da escala menor ao papel das cores escuras na pintura, já o tom maior, por sua vez, ilumina a melodia tal como as cores claras na composição de um quadro.

Seria interessante estabelecer uma relação entre a concepção de melodia e afetos em Schopenhauer, com os *leitmotiv* wagnerianos, uma vez que parecem bastante próximas suas concepções de melodia como caráter (ânimo), representando assim de forma pictórica o retrato sonoro de um personagem, ou seja, suas principais características e disposições através de motivos (temas) musicais.

## **2.1 Música x Imagem, conceito: a dinâmica do Trágico/Vontade:**

Apesar de todas essas analogias, Schopenhauer adverte que não se deve pretender uma relação direta entre a música e os fenômenos, mas sim indireta. Pois não sendo a música mera expressão dos fenômenos, mas da essência desses, ela é algo inerente a todos eles: a Vontade, não diz respeito a particulares mas representa as disposições anímicas *in abstracto*. É seu efeito e poder de expressão que podem nos dar acesso a quintessência pura dos sentimentos. Esse poder conduz a fantasia humana a imediata analogia à formas mensuráveis, essa seria, segundo o autor, a própria origem do canto com palavras e, conseqüentemente, da ópera. A formulação dessa hipótese é simples: a música como

---

homens, ou pelo contrário, se submete aos outros quando lhe pedem, o ensinam ou o persuadem, e, tendo assim procedido a seu gosto sem soberanceria, se comporta com bom senso e moderação em todas essas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Essas duas harmonias a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes dos homens bem e mal-sucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar. Platão. *A República*, 398d-399c.

linguagem da vontade excita a fantasia do ouvinte com sugestões poderosas, através das formas dos sentimentos humanos o intelecto é posto a agir e buscar analogias sensíveis para esse mundo espiritual de sons, achando por fim a representação adequada a tais sentimentos através de imagens ou conceitos determinados. É fundamentado em tal reflexão que o pensador irá outorgar às palavras uma posição inferior em relação à música, como expressa: “(as palavras) nunca devem abandonar sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música um mero meio de expressão de um texto, o que consiste num grande equívoco e numa absurdez perversa”<sup>21</sup>.

Essa relação entre música e palavra, a interpolação e transfiguração das linguagens é um ponto nevrálgico da primeira filosofia de Nietzsche, pode-se dizer que a questão perpassou todas as fases de sua produção filosófica e que dessa discussão emergem questões muito instigantes dentro da obra do autor. Para a análise em questão, (as influências de Schopenhauer na primeira fase nietzschiana) é interessante analisarmos a citação seguinte, relacionado ao que foi exposto acima:

“Entendemos, portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em um exemplo análogo. Por outro lado, imagem e conceito chegam, sobre o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significação majorada. Duas são as classes de efeito que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emergja com *suprema significatividade*. Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer significação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao mito, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito *trágico*: o mito

---

21 Como será visto, essa preponderância da música em relação à palavra, que também pode ser vista como uma preponderância da Vontade sobre a Representação, será o ponto central da guinada de Wagner e lhe fará abandonar a ideia de que “a música deve servir ao texto”, e reformular suas considerações sobre música e texto, buscando uma posição reconciliadora sob a luz da *Nona Sinfonia*.

que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco”<sup>22</sup>

Nietzsche adota o modelo schopenhaueriano de “música como linguagem imediata da Vontade”. Essa linguagem ainda indeterminada na forma de música, que entrando em jogo com a fantasia do ouvinte, fornece sugestões empíricas através de sons abstratos irá mobilizar o entendimento na busca por símiles imagéticos.

A ênfase da própria experiência musical seria, tanto para Nietzsche, quanto para Schopenhauer, aquilo que mobiliza essa atividade do pensamento: a tradução de uma sensação sonora em uma imagem ou conceito. Tal transporte semântico seria possibilitado pela universalidade do significado musical, que por expressar a linguagem do Uno-Primordial, refere-se a uma pluralidade de singulares, numa relação como a do universal para os particulares. A fantasia, dessa maneira, movida por uma multidão de exemplos, põe-se a plasmar imagens análogas que abarquem a sugestão sonora correspondente.

## **2.2 Trágico em Nietzsche e em Schopenhauer: origem comum, concepções distintas**

Nesse sentido, pode-se perceber uma bifurcação do caminho que até então foi trilhado por Nietzsche no desenvolvimento de sua estética, o pensador desvia de seu guia (Schopenhauer), e toma uma postura inovadora e singular. Para que se compreenda essa distinção, deve-se ter atenção para os polos “Trágico em Nietzsche” e “Trágico em Schopenhauer”, e a partir destes analisar a compreensão de música e vida nos dois autores, pois tais temas se interpenetram e se justapõem a todo momento.

Os dois autores compartilham a visão de que o Trágico é o *exemplo significativo* da existência: a ideia de aniquilamento, de perecimento do individual e de retorno ao plural, são exemplos que ratificam a implacabilidade do destino perante as formas que cria e extingue incessantemente. Desta dinâmica, do movimento do indeterminado para o determinado, do anseio de expressão do essencial no mundo das aparências, que é o mesmo sentido da tradução do som em imagem ou conceito, Nietzsche e Schopenhauer derivam sua leitura dos hieróglifos musicais, como linguagem da Vontade. Tal código, revelaria-se

---

22 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. 16. p. 101.

no mundo através dos mitos ancestrais e figuraria como uma espécie de *sabedoria trágica*.

Segundo Schopenhauer, essa sabedoria consiste no fato de que esses mitos nos ensinam o fim, o perecimento e sua dor. Dessa forma a própria essência do mundo estaria relacionada ao sofrimento e a perda da unidade primordial seria a sua causa. Já em Nietzsche, teremos expressa a sabedoria dionisíaca, relacionada a um consolo metafísico. A Vontade é identificada ao prazer e não somente à dor, pois, se há dor no perecimento existe prazer no contemplar o que se cria, e é nesse sentido que Nietzsche afirma que o universo cria para seu próprio prazer e deleite.

Nietzsche toma a estética de Schopenhauer e lhe rearticula, buscando uma compreensão menos mórbida do Trágico, derivando uma solução estética para o problema do sentido da existência. Schopenhauer vê no exemplo trágico, um limite intransponível para qualquer busca de sentido, estéril às redensões.

Nietzsche vê na música uma necessidade de se “manifestar no mundo das imagens apolíneas a sua essência própria”<sup>23</sup>. Essa expressão simbólica profunda se manifestaria na tragédia — dando acesso à *sabedoria dionisíaca*, que mediada pelas imagens apolíneas, proporcionaria a contemplação da aniquilação das aparências como inerente ao próprio fluxo da vida, eternamente inesgotável; é a possibilidade de tomar consciência desse processo que a tragédia possibilita, esse seria o supremo feito da arte helênica. Desta forma, teríamos a Tragédia como expressão da dinâmica do *cosmos*, resultando na identidade do indivíduo com a origem, o anelo do homem com a natureza. Na arte trágica, a Vontade se contempla a si mesma, através da consciência humana rompendo a individuação e devolvendo temporariamente a unidade ao mundo — o expectador trágico sente-se fundido ao Uno-primordial. O prazer despertado pela arte Trágica, é dessa maneira, não a alegria do indivíduo, mas o triunfante prazer da vida que segue seu curso, apesar e a partir de cada particular. Nietzsche pensa, que a vida se festeja em tal arte e não apenas se cristaliza como sofrimento como pensava Schopenhauer.

---

23 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. §16; p. 101.

### 2.3 O prazer por trás das aparências

No capítulo 17 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche introduz a tese do arquiprazer dionisíaco, revelado pelo significado do mito surgido da música:

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos, somos por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável prazer de existir.<sup>24</sup>

Na citação acima, temos expressa a crença do jovem Nietzsche em um *consolo metafísico*, obtido através da tragédia, pois enquanto “cumpre-nos reconhecer que tudo o quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso”, o filósofo esboça aquilo que para ele seria o fundamento da tragédia, o qual também é valorizado por Schopenhauer, ou seja, a ideia de finitude imanente e iminente, mesmo para o bom e para o justo; essa noção de aniquilamento das individualidades, presente por exemplo na peça *Édipo Rei* de Sófocles, demonstra a desconexão causal entre o destino e a moral, colocando a injustiça como item fundamental e necessariamente vinculada ao ciclo da vida.

O *consolo metafísico* aparece como manifestação da identidade entre o indivíduo e o Uno-Primordial. Segundo Nietzsche, a percepção dos limites da existência individual, abriria o caminho para uma percepção mais fundamental, a de que a vida em seu ininterrupto e exuberante fluxo, cria e destrói as formas fenomênicas mais distintas. A participação do indivíduo nesse processo, constitui a verdadeira corrente na qual o homem, como um elo fundamental, é percorrido pela força do infinito em seu vir-a-ser: “Nós mesmos somos por breves instantes o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir”

Como foi exposto, Nietzsche tal como Schopenhauer vincula a indeterminação da música à indeterminação da Vontade. Ambos derivam o caráter fatalista do destino da

---

24 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §17;p.102.

própria dinâmica da vida e atribuem à tragédia um significado altamente simbólico de todo esse processo.

Para os autores isso se dá pelo fato de a tragédia ter se originado da música, dessa forma o autor nos diz que a variedade de sugestões sonoras trazidas pela música e lançadas à consciência ainda como conteúdo indeterminado está relacionada à multidão de formas que o universo plasma a todo instante e que só recebem sua identidade ao se delimitarem na forma do princípio de individuação. O movimento sugerido pelo pensador é, portanto, sempre do indeterminado para o determinado, do total para o individual, do irracional para o racional. Por esse motivo, é que encontraremos em Schopenhauer e Nietzsche uma primazia da música (sem palavras) como linguagem de acesso ao mundo da Vontade e o poder de traduzir-lhe essa essência:

(...) a luta, o tormento e a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da Vontade do mundo, então nós somos transpassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade desse prazer<sup>25</sup>

Podemos dizer que há mesmo em *O nascimento da tragédia* uma percepção muito clara do fundamento ilógico e irracional (dionisíaco) subjacente à dança das aparências do mundo fenomênico. A identidade entre o princípio não figurativo da música e o caráter indeterminado do substrato material-orgânico será a chave da interpretação para o simbolismo expresso na Tragédia. Porém, diversamente de Schopenhauer, Nietzsche destaca o incomensurável arquiprazer na existência “tocada pela visão dionisíaca de onde se pode perceber a indestrutibilidade e eternidade desse prazer”.

Um dos pontos em comum entre a concepção filológica clássica e a abordagem de Nietzsche, é de que a Tragédia tem sua origem no *coro*, ou dito de outra maneira, na música. Essa linha que liga o desenvolvimento do Teatro Antigo às origens musicais da arte

---

25 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. §17; p.102.

grega com a poesia lírica e os ditirambos, tal filiação musical não passa despercebida aos olhos do jovem filólogo, na verdade esse é o ponto de partida de toda sua tese e que dá nome à obra *O nascimento da tragédia no espírito da música*.

Essa origem musical é para Nietzsche a razão da incoerência entre a tragédia e a palavra falada, pois quando a Tragédia é despojada de seu caráter musical perde o próprio fundamento do qual se originou. Além disso, para o pensador, a tragédia deve sua eficácia mais ao drama (ação), que reforça o elemento plástico da cena, do que propriamente ao texto:

(...) o significado acima exposto, do mito trágico nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual, aos poetas gregos, ainda menos aos filósofos gregos; seus heróis falam, em certa medida mais superficialmente do que atuam; o mito não encontra de maneira alguma objetivação adequada na palavra falada<sup>26</sup>

#### **2.4 Schopenhauer e Nietzsche: texto e música**

Schopenhauer acredita que a música devido à sua universalidade própria, não pode pretender a representação de particularidades e, nesse sentido, constitui-se como um meio de acesso ao universal. Esta arte coloca-se fora do seu terreno quando se torna meio de expressão de um texto. Schopenhauer ergue um elogio à Rossini por ter se desviado desse caminho em sua prática composicional, pois o músico em questão entendeu que “a música fala tão distintamente e puramente sua linguagem própria, que quase não precisa de palavras”<sup>27</sup> chegando dessa maneira a seu pleno poder e efeito mesmo em sua forma instrumental.

Para o autor, tanto o mundo fenomênico quanto a música expressam uma mesma coisa: a Vontade e essa, por sua vez, é a única coisa capaz de concatenar ambas. Desta forma, a arte dos sons figuraria com o nobre *status* de “linguagem universal no mais supremo grau”. Excedendo aos conceitos em sua capacidade de universalidade, propiciando uma relação análoga a que eles têm com os fenômenos, mas indo além na medida que não

26 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §17, p.103.

27 Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*. I 309, p. 344.

expressa a universalidade vazia da abstração e opera de uma maneira mais distinta e precisa.

Schopenhauer considera que a comparação da música com as figuras geométricas e os números pode ser válida em certo sentido, já que se apresentam como formas universais dos objetos em geral e sendo aplicáveis *a priori*, não se comportam como meras abstrações, mas de maneira determinável e intuitiva.

A partir dessa compreensão, as melodias expressariam a escala cromática dos sentimentos, eventos, esforços, enfim formas adotadas pela Vontade Primordial, expressas de um modo singular e preciso. Essa expressão se dará através da universalidade abstrata da forma sem matéria, “sempre segundo o Em-si, não segundo o fenômeno” — como uma expressão da alma do fenômeno e não de seu corpo. A influência dessas reflexões sobre o pensamento de Nietzsche e Wagner, torna-se óbvia na medida que incide em suas respectivas concepções sobre música e drama:

Essa íntima referência da música à essência verdadeira de todas as coisas explica o fato de, quando soa uma música, que combina com uma cena, ação, acontecimento, cercania como que nos revela o sentido mais misterioso dos mesmos, entrando em cena como o comentário mais correto e distinto deles. De maneira similar, quando alguém se entrega por inteiro à impressão de uma sinfonia é como se visse desfilar diante de si todos os eventos possíveis da vida e do mundo, contudo, se medita, não pode fornecer semelhança alguma entre aquela peça musical e as coisas que passaram diante de si<sup>28</sup>.

Desta forma o autor acredita que a música expõe para todo o físico o metafísico nele contido, a essência de todo fenômeno, o que faz do mundo *música/Vontade* corporificada. O comentário musical de um evento, dessa maneira, realça ainda mais seu significado sempre que a melodia for adequada ao espírito íntimo do fenômeno, daí advém a sua capacidade de iluminar as palavras de um poema em forma de canto. No entanto, não deve-se pretender estabelecimento de uma necessidade infalível entre a música e a palavra, pois esses eventos expressos através de conceitos estão ligados à música “como um exemplo está para o

---

28 Schopenhauer. A. *O mundo como vontade e representação*. I 310; p. 344.

conceito geral: expõe na determinidade do real o que a música expressa na universalidade da mera forma”<sup>29</sup>. A tese de Schopenhauer é de que os conceitos figuram como as *universalia post rem*, a música como *universalia ante rem* e a realidade é *universalia in rem*. Com isso, a música forneceria numa linguagem universal uma descrição da essência das coisas.

O fato de uma melodia poder servir a mais de uma poesia com igual eficácia não constringe o autor pois, seriam apenas variedades de exemplos particulares já contidos no universal e por isso se adaptariam perfeitamente. A infalibilidade da adequação de um texto a uma melodia é consequência da habilidade do compositor, a música torna-se plenamente expressiva quando essa sobreposição (palavra sobre música) é executada com precisão. Tal analogia se dá a partir do conhecimento imediato da essência do mundo, que acontece de forma inconsciente e não deve passar pela razão conceitual, desta maneira não expressaria a Vontade mesma, mas meramente uma imitação intermediada por conceitos. São desta natureza, segundo o autor, as músicas imitativas como *As estações* de Haidyn, que figuram como imitações imediatas do mundo. A esse grupo pertencem também as músicas de batalhas que Schopenhauer rejeita ostensivamente.

Encontraremos em Nietzsche uma compreensão bastante similar dessa relação entre texto e música. O pensador descreve em *O nascimento da tragédia* uma fórmula muito próxima a de Schopenhauer quando trata da complementaridade entre os princípios apolíneo e dionisíaco na arte trágica:

a música é a autêntica Ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Ideia. Aquela identidade entre a linha melódica e a figura vivente, entre a harmonia e as relações de caráter daquela figura é em sentido oposto ao que poderia parecer-nos ao contemplarmos a tragédia musical, verdadeira.<sup>30</sup>

O inefável valor da música segundo Schopenhauer, reside no fato dela traduzir todas excitações possíveis sem no entanto trazer em si o elemento atordoante da dor física. Até

---

29 Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*. I 311; p. 345.

30 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. § 21; p. 128.

mesmo em seus sinais (presentes na escrita musical) percebemos indícios de seu sentido e significação mais profundas como por exemplo o “*da capo*”, que indica a repetição de um trecho ou de toda uma partitura, que seria inconcebível numa obra textual. A repetição na música, ao contrário de um texto, é essencial para sua justa compreensão.

Voltando a citar Leibniz, Schopenhauer irá reformular seu: *exercitium arithmeticae occultum nesciens se numerare animi*, e dizer: *música est exercitium metaphisices occultum nesciens se philosophari animi*<sup>31</sup>. Desta maneira a música seria a verdadeira filosofia, ideia que se deriva da união de dois conceitos distintos de música, mas que no entanto se complementam: a música como número, ou cálculo (Leibniz), revela um mundo mensurável; e a música como reflexo da vontade nos dá acesso ao incomensurável. O autor menciona Pitágoras, pois esse foi o primeiro pensador a derivar uma cosmovisão organizadora do mundo a partir das leis da harmonia musical<sup>32</sup>.

Dentre outras coisas, Schopenhauer vai ainda abordar as “irracionalidades

---

31 Música é um exercício oculto de metafísica no qual a mente não sabe que está filosofando.

32 Não se deve igualmente olvidar que foi na Magna Grécia que Pitágoras viveu e trabalhou, ocupando-se da música, embora de um ponto de vista particular. Hoje as doutrinas musicais do grande mestre podem parecer muito modestas, mas têm lugar não só na história da música como também no pensamento humano. Pitágoras verificou que o som produzido graças ao movimento do ar e que é tanto mais agudo quanto mais rápido é esse movimento. Não chegou no entanto, a conceber a teoria das vibrações, e, ainda que tivesse conseguido não teria sabido como avaliá-las. O filósofo descobriu também que duas cordas da mesma espessura dão um intervalo de oitava se uma (a mais aguda) medir metade da outra; o intervalo de quinta (dó-sol), se os respectivos comprimentos estão na razão 2 para 3; o intervalo de quarta (dó-fá), se os comprimentos estão como 3 para 4. Em conclusão, todas estas relações estão contidas no quaternário 1-2-3-4. As descobertas pitagóricas deslumbraram o mestre e os seus discípulos. Era a primeira lei física que o homem descobria, e na verdade pareceu-lhes que não se tratava apenas de uma lei que acabava de ser descoberta, mas a Lei. Os conhecimentos bastantes avançados da escola pitagórica em matéria de astronomia permitiram-lhes alargar esse princípio, aplicar essa Lei das coisas da terra às coisas do céu, do som da lira às esferas supremas, do existente ao inexistente, do transitório ao eterno. A harmonia que regula o movimento dos astros não pode achar-se longe, dizia-se, da ordem que rege as relações dos mais simples intervalos fundamentais da música. Os astros que giram em volta dum centro comum devem, pois, mover-se a intervalos determinados segundo as simples relações numéricas. Os mundos tornam-se então a representação do mundo fenomenal, o meio que permita à Lei generalizar-se; e como os números provinham de relações musicais, as relações postas em jogo no cosmo eram, pois, relações musicais. Com os séculos, semelhante concepção conservou algo da sua fascinação. Mas na antiguidade alargou-se e desceu a pormenores em que uma incontável fantasia se substituiu à observação científica que faltava. Esta fantasia conheceu o apogeu na fantasmagoria cosmológica da harmonia das esferas. Neste caso, a palavra ‘harmonia’ deve ser entendida no sentido grego (escala musical das esferas): uma sucessão de sons ligados por relações determinadas. Tratava-se então de atribuir a cada astro um dos sons de uma gama escolhida. Aqui havia com que sustentar as ideias mais fantasistas, e, com efeito, as hipóteses aventadas pelos Antigos a este respeito foram muito numerosos e, naturalmente completamente arbitrarias.

insolúveis dos tons”, uma artificialidade arbitrariamente estabelecida na busca de organizar a escala cromática, que segundo sua opinião serve para ocultar a “dissonância essencial contida na música e, por analogia, também no mundo dos fenômenos.

O autor irá encerrar suas considerações do §52, inferindo que através de todas suas reflexões atingiu uma compreensão mais profunda do fenômeno musical, que raramente é reconhecido em tal profundidade e torna-se a partir de então mais claro e distinto. Apontando para o papel da arte na vida, como *panaceia* frente aos sofrimentos do querer, como “clareamento da visibilidade” da vontade. Um consolo metafísico que lança o gênio momentaneamente naquele mundo de representação, livre do véu de *maya*, estancando por hora a incessante roda da angústia e do infortúnio que assola os seres humanos.

## **2.5 Nietzsche e o papel do texto na tragédia**

Para Nietzsche a força originária do mito se encontra na música, é essa arte que potencializa a própria poesia trágica. Esse horizonte de interpretação foi explorado por Wagner no seu ciclo de dramas musicais *O anel dos Nibelungos*, onde o compositor busca expressar o âmago do ser alemão, através da revalorização dos mitos nórdicos mais antigos. Tendo como base a compreensão schopenhaueriana do "exemplo significativo" como arquétipo primordial da vida, Wagner e Nietzsche elaboram suas teorias sobre a tragédia. O mito, visto dessa forma, traria à tona o conteúdo essencial da existência e por meio de seu espelhamento onírico na cena tornaria suportável, e até mesmo desejável a finitude, desde que transfigurada em beleza como no caso das tragédias.

A interpretação nietzschiana de tragédia é inovadora justamente no sentido de que não se pode estabelecer com precisão como era a música da tragédia, pois o que resta dessas obras é justamente a parte poética, de onde se pode inferir a métrica, o ritmo e o enredo. O que o jovem filólogo suspeita é que justamente por esse motivo a compreensão dessas obras tenha sido muito mais literária do que musical. Seu *insight* fundamental foi de atribuir a preponderância da música na eficácia da apresentação de um drama trágico, chegando a dizer que somente a palavra, seria insuficiente para atingir a alta significação

que essa arte teve para os helenos:

No tocante à tragédia grega, a qual se nos apresenta em verdade, apenas como drama falado, dei a entender inclusive que essa incongruência entre mito e palavra poderia facilmente nos desencaminhar, se a considerarmos mais insignificante do que é e, como decorrência, se lhe pressupusermos um efeito ainda mais superficial do que aquele que, segundo o testemunho dos antigos deve ter tido, pois quão facilmente é esquecido que aquilo que o poeta da palavra não alcançava, a suprema espiritualização e idealidade do mito, ele, como músico criador, podia conseguir a todo instante”.<sup>33</sup>

Desta maneira, teremos simplificada e exposto o seguinte esquema: a vontade se manifesta no mundo das aparências através da música, e essa, por sua vez, expressa figurativamente no mito. Assim, Nietzsche crê que a dinâmica da própria natureza é revelada através da arte. O desequilíbrio dessa estrutura *vontade-música-mito*, ou seu rompimento, é para Nietzsche a causa da falência da arte trágica. Dessa forma, a diminuição do elemento musical é, segundo o filósofo, o que levou ao seu ocaso: “Nós temos por certo que reconstruir para nós, a preponderância do efeito musical quase por via erudita, a fim de receber algo daquele consolo incomparável que deve ser próprio da verdadeira tragédia”.<sup>34</sup>

O que ocorre, segundo Nietzsche, é que a música analogamente à vontade quer vir-a-ser fenômeno, e anseia por determinação e delimitação. No caso da Vontade, essa determinação se dá quando ocorre a individuação, assim o ser recebe sua identidade e delimitação. A música, por sua vez, enquanto expressão metafísica da vontade, passa pelo mesmo processo e revela-se no mito. Esse processo incessante e inerente à Vontade é ininterrupto e seria a fonte de onde surgiu a poesia lírica — e também a tragédia, conforme o filósofo:

Essa luta do espírito da música por revelação figurativa e mítica, que se intensifica desde os primórdios da lírica até a tragédia ática, interrompe-se de súbito, depois de apenas ter atingido um viçoso desenvolvimento, e como que

---

33 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*; § 17, p. 103.

34 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*; § 17, p. 103.

desaparece da superfície da arte helênica; enquanto a consideração dionisiaca do mundo, nascida dessa luta, sobrevive nos mistérios e nas mais maravilhosas metamorfoses e degenerações, não cessa de atrair para si naturezas mais sérias. Será que ela voltará a elevar-se um dia como antes para fora de sua profundidade mística?<sup>35</sup>

Com esse questionamento, Nietzsche insinua sua perspectiva de renascimento da tragédia, nesse período vê indícios de um ressurgimento da arte e da consciência trágicas na modernidade. O próprio filósofo em sua *tentativa de autocrítica*, anos mais tarde, irá abordar tal questão de maneira bastante cética. Esse tema será tratado aqui, em capítulo precedente; por hora, interessa-nos mais escrutinar a relação entre o trágico e a música na obra do jovem Nietzsche, e o que ela tem de comum com a doutrina de Schopenhauer e, subsequentemente, com a obra de Wagner.

## 2.6 Dioniso e Apolo/ Vontade e Representação

Nietzsche avança através de polos opostos para compreender a arte helênica, acreditando que assim como a procriação depende da dualidade dos sexos, em luta incessante entremeadas por reconciliações esporádicas, também a arte enquanto produto da natureza deve se engendrar de maneira semelhante por meio de princípios antagônicos e complementares. Para tanto, utiliza-se das figuras de dois deuses do panteão grego, respectivamente Apolo e Dioniso<sup>36</sup>, nos quais o pensador identifica símbolos de duas

<sup>35</sup> Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*; § 17, p. 104.

<sup>36</sup> “Quando Nietzsche escreve *O nascimento da tragédia*, Dioniso (frequentemente chamado de *Bacchus*) tinha se tornado uma obsessão entre os pensadores alemães. Era usado usualmente como símbolo de sensualidade, criatividade ou abundância natural. Hölderlin, Novalis, Heine, Herder e Schelling também tinham se referido a esse deus grego. Os primeiros estudos realmente significativos sobre o par Dioniso e Apolo, como mostram M.S.Silk e J.P.Stern, em seu livro *Nietzsche on tragedy*, foram feitos por Friedrich Schlegel e Friedrich Wilhelm Schelling. Schlegel é uma referência para toda tradição romântica. Nietzsche, quando esta escrevendo *O nascimento da tragédia*, anota em seu caderno várias citações sobre o dionisiaco, segundo os escritos juvenis de Schlegel. Vemos que esse autor já conectava o dionisiaco com o feminino, e Dioniso com os mistérios orientais. Apresentava esse deus como a origem e a quinta-essência da poesia ditirâmbica, e o definia como: “símbolo da amizade imortal” e da plenitude da natureza, que lembram as expressões utilizadas pelo jovem Nietzsche. Também Schelling, que escreveu sobre Apolo e Dioniso em um trabalho publicado postumamente, intitulado *Filosofia da revelação (Philosophie der Offenbarung II, 1858)*, certamente influenciou Nietzsche. Schelling contrastava dois tipos de poder artístico: “um cego, criativo, incontido, ansiando por uma satisfação infinita” e um outro reflexivo, sóbrio ansiando por uma forma. A antítese Dioniso-Apolo aparece aí já claramente: “Estar embriagado e sóbrio,

pulsões antagônicas, princípios artísticos inerentes à natureza: a arte figurativa (determinada), Apolínea, e a arte não figurada (linguagem indeterminada), dionisiaca. Por meio da oposição de tais princípios ele vai compreender a própria gênese da arte, dessa forma o pensador acredita que pode em um “miraculoso ato metafísico da Vontade helênica, aparecerem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea gerar a tragédia ática”.<sup>37</sup>

Da aptidão do sonhar, comum aos seres humanos, Nietzsche deduz uma capacidade plasmadora inerente à natureza, ou seja, mesmo um indivíduo sem a mínima capacidade para desenho ou pintura, é capaz de em sonho gerar representações ideais no âmbito da aparência. Para os gregos, segundo o filósofo, essa “alegre necessidade da experiência onírica” foi simbolizada pela figura de Apolo como deus da luz e da bela aparência, dos poderes configuradores vinculado à delimitação e à mensuração e justamente por isso apartado do *pathos*. Nietzsche, na esteira de Schopenhauer, irá identificar essa divindade ao *principium individuationis*, na medida que esse princípio é o que garante identidade ao sujeito em meio ao turbilhão da Vontade, delimitando-o, definindo-o, identificando-o propriamente enquanto indivíduo.

Do estado de embriaguez, que pode ser averiguado por uma perspectiva histórica nas diferentes culturas da humanidade, Nietzsche irá derivar seu outro princípio artístico: o dionisiaco, simbolizado pelo “deus estrangeiro” e que deu nome às festividades do período arcaico na Grécia, *As grandes dionísias*. Dioniso é o deus do Êxtase, e está vinculado ao

---

não em tempos diferentes, mas simultaneamente, este é o segredo da verdadeira poesia. É isso que distinguia a inspiração apolínea da dionisiaca”. Schelling ainda mostra que o processo dialético de autodeificação do espírito absoluto coincide com as três formas da aparição do dionisiaco: o primitivo e o selvagem Dioniso-Zagreu, o intermédio Dioniso-Baco, do vinho, e o espiritualizado Dioniso-Jakhos, dos mistérios (C.f. Casares, M.B., *Voluntad de lo trágico*, p. 109). E como observa Manuel Barrios Cesares em seu livro *Voluntad delo trágico*, Schelling reformula também uma definição do dionisiaco como força criadora de caráter impulsivo, bem distinta do entusiasmo apolíneo. Silk e Stern observam que, embora Schelling tenha antecipado de certa forma as ideias de Nietzsche, não existem documentos que provem ter Nietzsche conhecido de fato esse livro. Fazem ainda ver que um olhar mais atento ao texto de Schelling pode revelar algumas incompatibilidades entre os dois filósofos. A oposição entre criativo e negativo sugerida por Schelling não é semelhante à de Nietzsche. Para este, o dionisiaco e o apolíneo são ambos igualmente positivos e somente o impulso socrático pode ser chamado de negativo. Também é importante mostrar que para Schelling a figura de Apolo é superior à de Dioniso, aspecto não considerado por Nietzsche”. Dias. Rosa Maria, *Dioniso na Grécia. Amizade estelar*, p. 27-28.

37 Nietzsche. F. *O nascimento da tragédia* §1, p.27.

rompimento do *principium individuationis*<sup>38</sup>, o que possibilitaria o acesso ao mais profundo do homem, que se encontra além das convenções sociais erguidas arbitrariamente, desta maneira a natureza íntima irromperia e se reencontraria com sua essência, o Uno-primordial. O entusiasmo dionisíaco seria uma forma de comungar com a essência mesma da Vontade. Visto dessa maneira, Dioniso seria o deus do caos, ligado aos poderes originários da natureza e por isso mesmo imensurável, terrível e aniquilador.

Na sua concepção de arte grega, como derivada desses impulsos naturais Nietzsche se vincula até certo ponto aos conceitos schopenhauerianos de Vontade e Representação. Isso se dá na medida que a Vontade diz respeito à uma força cega, geradora dos fenômenos que incessantemente se individua e perece na forma da variedade de entes presentes no mundo sensível — essa força caótica segue seu eterno devir indiferente à toda lei do *logos*. Somente na medida que se individua e penetra na consciência do homem em forma de representação é que ela será submetida aos princípios racionais de espaço, tempo e causalidade, a partir de então como representação do múltiplo sensível ela será identificada e delimitada como conceito ou ideia da coisa.

Pois bem, se estivermos atentos à conexão entre as concepções dos dois pensadores, poderemos estabelecer uma ligação direta entre os conceitos acima explanados. Nesse sentido, teríamos de um lado a *Vontade*, una e geradora do mundo, estreitamente ligada ao princípio dionisíaco de Nietzsche, na medida que os dois correspondem à força originária, ao impulso cego que cria e aniquila os entes em incessante vir-a-ser; e, por outro lado, teríamos a *Representação*, que se vincula ao princípio apolíneo, na medida que individua e

---

38 Nietzsche interpreta que as figuras da tragédia grega do período ático seriam apenas representações simbólicas do sofrimento de Dioniso, assim, o pensador lança mão da expressão "máscaras de Dioniso" para se referir às aparições apolíneas dos heróis trágicos no palco grego. Essas aparições de Dioniso sob a máscara apolínea, seriam, no entanto representações de seu "despedaçamento". Nietzsche relaciona a mitologia de Dioniso: o deus quando criança, foi despedaçado pelos Titãs, passando a ser desde então, adorado como *Zagreus* (que em trácio ou frígio significa "desfeito em pedaços" (cf. Nota de J. Guinburg ao parágrafo 10 de *O nascimento da tragédia*). Para o pesquisador Clademir Araldi, ""(...) o sofrimento de Dioniso, como ocorria nos mistérios, denotaria um processo cosmogônico, sua fragmentação e dilaceramento seriam também a origem da individuação e da constituição do mundo. A esperança do eoptas residia na vinda de Dioniso para redimir os terrores da individuação (cf. GT/NT). Nessa análise, Nietzsche mostra a relação entre narrativa mitológica e o pensamento schopenhaueriano da autocisão do Uno-Primordial"" (cf. Nota 28, Cap.II de Araldi, C.L. *Nihilismo, Criação, Aniquilamento – Nietzsche e a Filosofia dos Extremos.*, p.148).

organiza o mundo sob o princípio da razão. Assim como em Nietzsche, o dionisíaco possui uma preponderância ontológica em relação ao apolíneo, também em Schopenhauer a *Vontade* é anterior e autocrática em relação à *Representação*, e isso se dá porque o universo em seu inesgotável “criar-se”, não é capaz de aplacar a voracidade da vontade, ou seja, é incapaz de derivar do *caos* as leis que detenham seu curso, e nesse sentido a arte figura para os dois pensadores como uma *panaceia* frente à finitude iminente.<sup>39</sup>

A diferença básica<sup>40</sup> entre a concepção da arte trágica em Schopenhauer e Nietzsche é que enquanto para o primeiro tal arte seria uma maneira de representação da dor inerente ao incessante aniquilamento das individualidades, para o segundo seria uma via de libertação do niilismo (imobilidade gerada por tal constatação). Schopenhauer avança até uma conclusão budista derivada de seu pessimismo, Nietzsche busca resolver tal questão propondo uma solução estética. Se, para Schopenhauer a tragédia serve como um exemplo da injustiça eterna, para Nietzsche essa forma de arte representa mesmo a redenção da dor primordial através da aparência.

É bem sugestiva a tripartição das culturas proposta por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* onde escreve que a humanidade gerou basicamente três tipos de cultura: budista, helênica e alexandrina:

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algema-o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro

39 “Não é necessária uma atenção redobrada para se ver que a distinção do apolíneo e do dionisíaco, tal como Nietzsche a concebe, apoia-se certamente na oposição de Schopenhauer entre a representação e a vontade. Apolo, visto como deus do brilho, da aparência, da bela aparência e da ilusão, simboliza o mundo da representação, isto é, da individualização e da razão suficiente; Dioniso, identificado como deus da fúria sexual e do fluxo de vida, como figura que reúne em sua natureza dor e prazer, manifesta o Uno Primordial, a vontade mesma para além da representação.” Dias, Rosa Maria; Ressonâncias Schopenhauerianas na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, p.12.

40 Considero pertinente recorrer a uma distinção feita pelo pesquisador Clademir Araldi que concerne clareza ao presente estudo: “Nesse ponto podemos apontar para uma distinção capital entre Schopenhauer e Nietzsche. Enquanto para o primeiro o Uno-Primordial é somente dor e contradição, e sua vida eterna é vista como um eterno tormento; para o último, no Uno-Primordial, dor e prazer estão entrelaçados. Do Uno-Primordial, de seu abismo de dor e contradição brota o prazer dionisíaco, que cria o mundo todo da aparência, por meio do qual ele se (auto)redime. Araldi, Clademir Luis: *Niilismo, Criação, Aniquilamento – Nietzsche e a Filosofia dos Extremos*. p. 143.

enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu da beleza da arte, àquele outro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a vontade mantém prontas a cada instante. Esses três graus de ilusão estão reservadas em geral tão apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos são enganadas por si mesmas. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há uma cultura alexandrina, ou então helênica ou budista.<sup>41</sup>

Dentro de nossa análise poderíamos dizer que a doutrina de Schopenhauer faria parte da consideração budista do mundo, já que constata que, em virtude da incapacidade de um gozo pleno da existência, é melhor seguir o caminho da “negação-do-querer-viver”, apontando para a resignação budista, tendo como ideal a vida ascética dos santos. O jovem Nietzsche, por sua vez, vê na tragédia dos antigos um indício de superação dessa visão de mundo, na medida que a dor e a contradição são elevadas à obra de arte. Para o filósofo, o fato de a dor do herói trágico ser representada em grandes festivais nas tragédias, significaria a superação da resignação budista. A redenção pela aparência ocorre quando o espectador pode perceber o eterno devir, como a alegria do eterno vir-a-ser, de uma força que se perpetua e da qual por hora participa. Desta forma, o espectador trágico comunga com o universo todo, percebendo, através da profunda significação mítica, os ensinamentos mais secretos da vontade.

## **2.7 As origens da tragédia**

Como escreve o autor no prefácio de *O nascimento da tragédia*, nesta obra ele buscava um diálogo com os melhores de seu tempo, será que devemos entender isso como um

---

41 Nietzsche. F. *O nascimento da tragédia*. § 18, p.108.

debate com as ideias de Wagner e a filosofia schopenhaueriana? Caso a resposta soe positivamente, e parece que não se pode afirmar outra coisa dada às evidências até aqui apresentadas, ainda restam algumas questões para quem ousa espionar o interior da “maquinaria da criação” nietzschiana. Um desses olhares deve ser lançado sobre o aforismo cinco da primeira obra de Nietzsche, onde o filósofo busca compreender, intuitivamente, o mistério da união entre os princípios apolíneo e dionisíaco na obra de arte. Através de reconstrução histórica e de uma aguçada intuição psicológica, Nietzsche parte em busca da gênese da tragédia e do ditirambo ático, tentando identificar as fontes das quais brotam tais forças, e das quais perpetuaram-se algumas das mais profundas obras da arte humana, é para a Antiguidade que seus olhos estão voltados, mais precisamente para o mundo helênico. Onde se encontra a resposta para tal questão.

Nietzsche analisa as figuras de Homero e Arquíloco, os quais considera como os progenitores da poesia grega e também as únicas naturezas originais nesse sentido. Homero figura como o autêntico artista *naïf* apolíneo - o sonhador mergulhado em si; em contrapartida, teremos Arquíloco - o belicoso servidor das *musas*. O pensador critica a postura dos estetas modernos que veem entre os dois poetas apenas a contraposição do artista do subjetivo (Arquíloco) ao artista objetivo (Homero), considerando essa “uma interpretação pouco útil na medida em que reconhece o artista subjetivo como mau artista”<sup>42</sup>. Pois, segundo o jovem pensador de *O nascimento da tragédia*, a verdadeira produção artística deveria partir da submissão do subjetivo, vista como a libertação das malhas do Eu, a fim de obter, por meio do emudecimento de toda apetência e vontade individuais a pura contemplação desinteressada.

Dessa forma, Nietzsche vê surgir o seguinte problema dentro de sua estética: como o poeta lírico é possível enquanto artista? Como um artista que expõe suas paixões e desejos e no qual se pode notar a ébria explosão dos apetites deixaria de ser chamado de subjetivo, ou o verdadeiro não-artista? No entanto sua figura está, perfilada ao lado de Homero, no oráculo délfico, “o lar da arte objetiva”!

O filósofo parte em busca da explicação para tão intrigante questão, utilizando-se da

---

42 Nietzsche. F. *O nascimento da tragédia*. § 5, p. 43-44.

especulação schilleriana “sobre seu próprio poetar”, pois segundo Schiller, a condição preparatória para o ato de poetar consiste não numa série de imagens com ordenada causalidade dos pensamentos, mas num estado de ânimo musical: “o sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que segue em mim a ideia poética”.<sup>43</sup>

Somando-se a isso, o importante fenômeno da lírica antiga que é a união, isto é, a identidade do lírico com o músico, o filósofo julga poder explicar a questão, tendo como base sua metafísica estética. Para ele, o poeta lírico se fez primeiro enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-Primordial, produzindo assim a réplica deste em forma de música, na esteira de Schopenhauer, Nietzsche também compreende que a música seja a repetição do mundo e a segunda moldagem deste: agora a música torna-se visível ao poeta, como na imagem similiforme do sonho. Dessa maneira, o reflexo afigural e aconceitual da dor primordial, contido na música, tem agora sua redenção na aparência, gerando um segundo espelhamento como símile ou exemplo isolado. O artista renuncia assim à sua subjetividade já no processo dionisíaco, onde contempla a imagem que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, esta imagem é, na verdade, uma cena de sonho que torna sensível aquela contradição e dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência, segundo Nietzsche o Eu lírico soa a partir do abismo do ser. Sendo assim, sua subjetividade como pensam os tais “estetas modernos” é uma ilusão. Desta forma, como declara o filósofo, Aquíloco “o primeiro dos trágicos gregos”, trouxe à luz os poemas líricos em seu mais elevado desdobramento que são as tragédias e os ditirambos dramáticos.

Outra distinção importante, ainda no mesmo sentido da investigação, é aquela entre o artista plástico/épico e o músico dionisíaco. Enquanto o primeiro encontra-se mergulhado na pura contemplação das imagens, o segundo aparece como isento de toda imagem, este é testemunha da dor primordial e eco primordial desta, o gênio lírico sente brotar da mística autoalienação e do estado de unidade “um mundo de imagens e de símiles, que tem

---

43 Nietzsche. F. *O nascimento da tragédia*. § 5, p.44.

coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico”<sup>44</sup>.

No caso do artista épico, ele convive com essas imagens numa contemplação amorosa e infatigável por suas minúcias, e graças ao espelhamento (mediado pelo prazer onírico) fica protegido da unificação e da fusão com suas figuras. Já as imagens do poeta lírico são como que, ele mesmo, e apresentam-se como objetivações diversas do próprio artista. É esta a razão pela qual ele precisa dizer “eu”, Nietzsche elabora um conceito de “eudade” (*ichheit*), diverso daquele do homem empírico real, que considera como a única “eudade” verdadeiramente existente (*seiende*), eterna, em repouso no fundo das coisas. Dessa maneira, segundo o filósofo, o gênio lírico teria a capacidade de penetrar na essência das coisas, no cerne do próprio ser, avistando a si mesmo como não-gênio, ou seja, como seu sujeito (*subjekt*). O gênio lírico, e o não gênio, compõem uma coisa só, na qual só o primeiro pronuncia a palavra “eu”. Logo não pode ser coerente tachar o poeta lírico de subjetivo, visto que o homem que arde e inflama cantando suas próprias paixões é apenas uma visão do gênio “que já não é ele próprio, mas o gênio universal que exprime seu sofrimento naquele símile do homem (ele mesmo)”<sup>45</sup>, já o homem que deseja e quer subjetivamente não pode jamais ser poeta.

No entanto, Nietzsche admite que não é apenas no fenômeno isolado que se pode “ler” o reflexo eterno do ser. E que embora o fenômeno isolado figure como objeto mais próximo para o lírico, é justamente na tragédia que o filósofo vê demonstrada a amplitude do universo visionário para este artista.

A apropriação crítica do pensamento de Schopenhauer também traz elementos valiosos para a elaboração nietzschiana. A presença de um parágrafo inteiro de *O Mundo como Vontade e Representação*<sup>46</sup> endossa a tese da importância do pensamento do pessimista, em especial de sua metafísica da vontade para o ambiente artístico, filosófico e estético do período em questão. Porém, no caso de Nietzsche, essa apropriação não se dá de maneira passiva, como acontece com Wagner, mas antes de maneira crítica, como ele

---

44 Idem, p. 45.

45 Idem, p. 45.

46 Idem, p. 46-47.

mesmo afirma, quando trata da criação do poeta lírico em Schopenhauer, “não embarca nessa senda”<sup>47</sup>.

Schopenhauer acredita que o sujeito da vontade (o próprio querer) é que enche a consciência do cantante em forma de afeto (paixão, agitado estado de alma) e, concomitantemente, a isso o cantante toma consciência de si como sujeito puro do conhecer, desprovido de vontade. Da tensão entre a inabalável e bem aventurada calma e de sua condição sempre limitada surge o sentimento, que segundo o pensador, é o que se exprime no conjunto da canção, é este sentimento, propriamente dito, que perfaz a canção lírica. Desse jogo entre o conhecer puro e o querer, ou seja, a lembrança de nossos fins pessoais, é que nasce a canção e a disposição líricas, dessa maravilhosa e desordenada mistura é que brotaria uma canção autêntica numa expressão de todo esse estado de alma tão mesclado e dividido.

Segundo Nietzsche, o que há de problemático nessa descrição schopenhaueriana, é que dessa maneira teríamos a lírica caracterizada como a arte jamais perfeitamente realizada, ou seja, uma semiarte na qual o querer (estado inestético) e a pura contemplação (estado estético) encontrar-se-iam estranhamente misturados. O pensador vê como problemática essa contraposição entre as esferas subjetiva e objetiva que persiste na estética (inclusive em Schopenhauer). Nietzsche busca romper com esse modelo que considera inadequado. Mesmo assim, para ele, o artista deve estar liberto de toda vontade individual, atuando como o mediador através do qual o único sujeito verdadeiramente existente, celebra sua redenção na aparência, e ainda, não há fins humanos na verdadeira arte, ela não tem a tarefa de ajudar ou edificar os homens, que não são, nem ao menos, efetivos criadores desse mundo da arte o que aparta a arte da moral. Para o verdadeiro criador desse mundo (a Vontade) somos como imagens e projeções artísticas e a nossa suprema dignidade está em nosso significado de obra de arte: “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificarem-se eternamente”.

Nietzsche acredita que todo o circo das dores e delícias da vida seriam apenas criações preparadas pelo único espectador dessa “comédia da arte” para seu eterno desfrute.

---

47 Idem, p. 46.

Somente o gênio, que no ato da procriação artística se funde com o gênio primordial é que sabe algo acerca da perene essência da arte. Nesse sentido, ele é sujeito e objeto, é ao mesmo tempo poeta, ator e espectador.

Muito embora essa concepção de artista esteja edificada sobre uma “metafísica do artista”, o que corresponde ao primeiro período da estética nietzschiana, onde o pensador desenvolve a ideia de artista como mediador da vontade primordial. Há porém um momento posterior de seu pensamento no qual Nietzsche irá abordar a questão da criação a partir do critério de vontade de potência, ou seja, a arte como produto da atividade de um determinado organismo, que pode estar saudável ou debilitado. No primeiro caso, teríamos a arte exuberante, de grande estilo, ou arte clássica; no segundo, a arte decadente, fruto de uma atrofia das funções criadoras do homem. Dessa forma, Nietzsche abandona a estética que parte da “metafísica do artista” e aborda a questão sob o prisma de uma “fisiologia da arte”<sup>48</sup>. Essa nova direção tomada pelo pensador talvez não seja pertinente para esse estudo, já que se propõe a delimitar um contexto específico, que circunscreve sua produção de juventude; porém, é de grande interesse, uma vez que marca o afastamento da concepção de gênio derivada de uma hipótese metafísica e avança para uma compreensão científica do ato criador, desvinculando, dessa forma, o artista daquela única fonte: Dioniso, seu *Pathos*, e fúria criativa/destrutiva.<sup>49</sup>

## 2.8 Canção popular: processo de síntese artística

Nietzsche compreende que Arquíloco foi o pai da canção popular, que seria a

---

48 Como atesta a pesquisadora Rosa Maria Dias em *Nietzsche e a música*, no qual se detém sobre as grandes obras da estética do pensador.

49 Ainda sobre a “fisiologia da arte”, essa nova concepção dentro da estética de Nietzsche, Rosa Maria Dias comenta: “(...)a ideia fundamental dessa estética, produto de estados ‘artísticos’ e fisiológicos: para que haja arte, para que exista ação criadora e um ‘olhar estético’, é preciso uma condição fisiológica prévia, a embriaguez. Convém que se distingam dois tipos de embriaguez: ‘a do estado doentio de nutrição do cérebro’ e a da plenitude da vida. O primeiro é a embriaguez da vida decadente e degenerescente, que tem necessidade de se atordoar para esquecer o sofrimento. O segundo é a embriaguez da vida ascendente e exuberante, a embriaguez da saúde física que incorpora tudo o que encontra e lhe imprime sua forma, pois deseja ver nas coisas sua plenitude e seu prazer de viver. Pertence aos verdadeiros artistas, aos criadores.” (Dias. R. *Nietzsche e a Música* p.139-140)

contraparte da poesia épica a partir da união dos princípios artísticos apolíneo e dionisíaco para ele o *dionisíaco* é mesmo “o substrato e o pressuposto” da canção popular.

A canção popular é entendida como espelho musical do mundo, onde a melodia precisa de uma aparência onírica onde possa traduzir seu sentido, logo vai-se realizar em forma de poesia. A melodia enquanto elemento originário da canção em virtude da sua universalidade de suas sugestões sonoras pode acomodar diversos conteúdos literários (textos). A melodia dessa maneira é compreendida como “mãe da poesia lírica”. O processo de união entre música e palavra é, segundo Nietzsche, uma adequação das palavras aos sons. A linguagem nesse sentido deve procurar imitar a música: “com isso, assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música sofrem agora em si mesmos o poder da música”<sup>50</sup>. O pensador toma partido aqui da noção schopenhaueriana de “música como reflexo da vontade” na qual esta arte surge do âmago do Ser como linguagem da coisa em si. Essa pulsão dionisíaca afigural e aconceitual irá procurar símiles no mundo da individuação, vai buscar por imagens ou conceitos adequados a sua justa representação:

(...) luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha.<sup>51</sup>

Reafirmando desta maneira, o caráter necessário da beleza como uma mediação que possibilitaria o acesso à crueza da sabedoria trágica. Mais uma vez, se torna possível a identificação entre os pares conceituais Dioniso/Apolo e Vontade/Representação, à medida que a obscura, mas sugestiva melodia, realiza-se no mundo da aparência por meio de particulares determinados.

A questão da sugestão sonora, ou discurso imagístico, é levantada pelo autor da seguinte forma: mencionando a experiência que ocorre durante a audição de uma sinfonia de Beethoven na qual os ouvintes são levados a um discurso imagístico. Para tal fato, a

---

50 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, § 6, p. 49.

51 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, §9, p. 63.

explicação seria de que isso ocorre em virtude das representações “similiformes” nascidas da música, ou seja, a capacidade que a música possui de gerar sugestões, o que não deve levar à pretensão de se comunicar por meio da música uma representação definida (linguagem determinada, conceitos), pois essas representações, surgidas da sugestão sonora são contingentes, individuais e psicológicas.

O poeta lírico, enquanto tradutor da vontade na forma da imagem e do conceito, aparece como artista que compreende a natureza toda e assim mesmo como o “eterno querente, cobiçante e anelante”<sup>52</sup>, na medida em que é eco da vontade primordial. Ao realizar a transposição do domínio da música para as imagens, está contemplando a imagem do querer com olhar solar de Apolo: “Tal é o fenômeno do lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade é puro e imaculado olho solar”<sup>53</sup>.

Segundo Nietzsche, para que se dê a lírica é indispensável a pré-existência da melodia, porém a melodia não necessita de imagens e de conceitos apenas “os tolera junto de si”<sup>54</sup>: “Justamente por isso é impossível, com a linguagem alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e a dor primordiais do Uno primigênio, simbolizando uma esfera que está acima e antes de toda aparência.”<sup>55</sup>

---

52 Idem, p. 50.

53 Ibidem p. 51.

54 Essa preponderância da música em relação às palavras é uma das principais características da estética nietzschiana, porém não é nenhuma originalidade, essa questão foi um dos pontos centrais da discussão estética do século XIX e Wagner foi um dos seus contentores mais ativos. Em Schopenhauer, essa postura já aparece de forma bastante clara: “(as palavras ) nunca devem abandonar sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música um mero meio de expressão de um texto, o que consiste num grande equívoco e numa absurdez perversa”. *O mundo como vontade e representação*, Tomo 3, p. 343.

55 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. p. 51.



## **CAPITULO II: *A Estética nietzschiana: herança e diálogo com a tradição***

Até aqui foram abordados alguns aspectos pertinentes ao pensamento do jovem Nietzsche, no que se refere às influências e às reflexões concernentes à música, que marcaram decisivamente suas vias de abordagem sobre o assunto. No entanto, para que se tenha uma visão mais ampla do quadro onde essas questões se inserem, poderá ser razoável que se ergam algumas questões anteriores a um mero quadro elucidativo sobre os conceitos e sobre sua filiação histórica. Para tanto, faz-se necessário subdividir a investigação em algumas questões-chave que poderão auxiliar na compreensão do contexto no qual se deram as reflexões nietzschianas:

1- O que foi e como se deu o desenvolvimento da estética musical na modernidade, sobre quais preceitos repousavam suas asserções, e como podemos inserir e/ou confrontar Nietzsche nesse processo?

2- Qual foi a alternativa proposta por Nietzsche para a superação desse modelo de pensamento?

3- A partir de tais avanços, quais seriam as consequências para o âmbito social/existencial e por quê?

4- O que (visto as mudanças de posição de Nietzsche em fases posteriores) ainda

resiste em seu pensamento maduro dessa fase pessimista-romântica?

Uma vez escrutinadas tais questões, talvez tenhamos em mãos um quadro elucidativo da estética do filósofo, essa contextualização poderá ajudar a dissipar (ao menos em alguns pontos) as incertezas que muitas vezes orbitam em torno de suas reflexões sobre música.

### 3.1 A Estética musical

Segundo a estética musical de Carl Dahlhaus, a discussão em torno do assunto na modernidade tendeu a se polarizar em duas frentes distintas: aquela que buscava a fundamentação filosófica do juízo de gosto (românticos) *versus* aqueles que se concentravam meramente em questões técnicas (Neo-classicistas). A “tendência ao tecnológico” que se levantou como bandeira contra os românticos remonta no entanto a uma tradição do século XVIII:

a tradição da teoria aristotélica, que falava das obras poéticas e musicais na linguagem sóbria do artesanato, e não em metáforas teológicas. A poética aristotélica, a doutrina da *poiesis* era uma teoria do fazer e do produzir. O conceito do criar era estranho à crítica de arte da Antiguidade e na Idade Média.<sup>56</sup>

Para o autor, o gosto do século XVIII tem quatro momentos característicos, iremos buscar estabelecer algumas correspondências entre o esquema geral de Dahlhaus e os fundamentos da estética nietzschiana a fim de perceber até que ponto seu pensamento se apropria dessa tradição ou busca um diálogo com a mesma:

1. A tradição filosófica do século XVIII concebe a arte poética (sendo a poesia entendida como momento de participação numa ideia) como um contraponto à prosa. Essa noção de arte como “participação da ideia de arte única” é de origem platônica e foi

---

<sup>56</sup> *A Estética Musical*. Dahlhaus, C., p. 13.

retomada pelos românticos. Tal distinção entre poesia e prosa, remete à uma outra distinção: aquela entre *ars mechanica* e *ars liberalis*, segundo a qual as artes liberais eram reservadas aos cidadãos livres que podiam exercer o ócio (lira, oratória, ginástica) em detrimento das artes mecânicas executadas pelos artesãos ou escravos por deformarem o corpo (escultura) ou o semblante (tocar o aulos).

O momento estético é para o jovem Nietzsche, mais do que a participação numa ideia. Já em Schopenhauer, a música é tratada de forma distinta em relação às demais artes na medida em que não possui “objeto” ou “ideal”, sendo considerada *universal ante rem*, diferente da Ideia (*universal in re*). Essa distinção é o ponto de partida para a identificação da música com a Vontade (coisa em si). Nietzsche vai buscar desacoplar da música a noção de ideal e relaciona-la com o fundamento originário e inefável da Vontade, nesse sentido ela passa a ser considerada a própria linguagem do aspecto dionisíaco. Por ser afigural e aconceitual não poderia lhe caber a objetivação exigida do Ideal. A noção de uma unidade prévia da vontade (*das Ur eine*), que se dissipa em fenômenos diversos para se reencontrar na experiência trágica como comunhão com o uno, realiza-se apenas parcialmente nas artes plásticas por estar demasiadamente atrelada ao “mundo da aparência”. Segundo Nietzsche, as artes plásticas não se realizariam plenamente porque se colocam sob a barreira apolínea da individuação, nesse sentido seriam a cópia da cópia.

A poesia, como observa Nietzsche em alusão à Schiller é precedida por um estado musical, o que lhe desvincula da Ideia, relacionando-a com a Vontade — a força plasmadora de toda realidade. O momento estético na música é para o autor um rompimento da individuação que se realiza na tragédia através da fusão de princípios artísticos antagônicos e inerentes à natureza. É bastante significativo que Dioniso esteja rodeado por um cortejo de faunos, que sopram o Aulos — o que já aponta para uma síntese entre as artes liberais e mecânicas nos períodos de festividades na Grécia arcaica. Com a presença do dionisíaco funda-se uma compreensão estética diferenciada, uma vez que desloca a Ideia de seu posto de centro organizador do gosto (ato estético) e dissolve a oposição entre poesia e prosa (como elementos-chave) para uma distinção entre as artes.

2. A intuição da natureza como belo artístico, a noção de que a natureza ao lado da obra de arte podem despertar o prazer estético, repousa sobre a noção de que “a contemplação esquecida de-si” permite o acesso aos Ideais contidos nos fenômenos, também é derivada de Platão, onde segundo o qual as Ideias cintilam nos fenômenos. Schopenhauer quer excluir a música de qualquer participação na Ideia, segundo o autor, a tal “contemplação esquecida de-si” se absorve não na ideia da coisa, mas na própria coisa em-si.<sup>57</sup> Esse é o pressuposto estético para o lírico ditirâmico/trágico, que consiste em dar vazão à esse “querer-primordial” e ao mesmo tempo referi-lo ao mundo dos fenômenos por meio do espelhamento onírico no mundo da individuação apolínea, essa seria segundo Nietzsche a gênese da canção popular: o extático para ser poético tem que justificar sua existência no mundo da individuação e é isso que garante que ele se liberte de seu *pathos* originário e se concretize enquanto momento estético.

A natureza é para Nietzsche inalienável do momento estético por não se reduzir a um modelo, mas inerente ao próprio ser-humano. Não há distinção entre modelo e criador, eles estão ambos inseridos na mesma natureza que se cria através de si em incessante devir. Essa via de compreensão foi herdada da estética de August Schlegel<sup>58</sup>, que retrabalhou o

---

57 “A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja cópia de ideias, mas **cópia da Vontade mesma**, cuja a objetividade também são as Ideias por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência.” Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*, I 304, p. 338. Grifos nossos..

58 Ana Hartmann, comenta em seu artigo intitulado *Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel*, que a concepção do filósofo foi influenciada determinantemente pela leitura de *Lições sobre belas letras e arte* de 1803, onde Schlegel rearticula o princípio de imitação (*mimesis*) Aristotélica, retirando o foco da “cópia de um modelo”, e inserindo o artista no processo, concebendo-o como “a própria natureza que cria a partir de si”: “A natureza entendida como “eterno devir”, como “força ativa de produção” que, como tal, não se esgota em nenhum de seus produtos isolados. Schlegel ressalta o caráter criador da natureza, a partir do qual o que é relevante não são as formas que constituem a natureza, que formam a totalidade das coisas mas “o próprio produzir”, o incessante processo de criação. E é justamente a natureza criadora, denominada também “artista universal” (Schlegel, p. 90), que serve ao poeta como singular modelo, um modelo artístico, de acordo com o qual o que é prescrito não é a mera imitação, mas o criar autônomo.” A esse respeito observa Schlegel: “Mas onde deve o poeta encontrar sua sublime mestra, a natureza criadora? Ou irá encontrá-la em seu próprio íntimo, no âmago de seu ser, por meio da intuição espiritual, ou não irá encontrá-la em parte alguma” (SCHLEGEL, p. 92). O poeta não encontra a natureza criadora fora de si, como seu modelo externo, mas em seu interior, ao ser conduzido por sua “intuição espiritual” a formar artisticamente a natureza enfatizando nela o significativo. Trata-se, portanto, de contrapor ao conceito negativo um conceito produtivo de natureza, a partir do qual a expressão imitação, assim como o princípio – “arte deve imitar a natureza” – adquire a sua mais nobre significação. A arte não deve imitar a natureza, mas criar com autonomia como a natureza, enquanto expressão de seu impulso criador.”

conceito de *mimesis* a partir de uma perspectiva romântica, esse tema será abordado em capítulo a seguir.

3. A estética fundada por Alexander Baumgarten,<sup>59</sup> em 1750, enquanto teoria da percepção buscou atribuir uma perfeição à própria percepção (*perfectio cognitionis sensitivae*). Dessa forma, o belo servirá como um momento da justificação da emancipação da perfeição sensível, é uma apologia à percepção que desprezada em relação ao conhecimento atinge nesse caso a autonomia à medida que leva a efeito suas possibilidades inscritas: o belo é a manifestação da perfeição sensível, e é onde o múltiplo se realiza no todo, seja como determinação objetiva do objeto estético, seja como instância subjetiva que permite determinar um objeto estético sem prescindir de regras.

O “todo de Baumgarten” concebe o ato (consciente da recolecção das impressões

---

Hartmann, Ana C. *Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel*. Revista filosófica Aurora, p. 358.

59 Alexander Gottlieb Baumgarten (17 de julho de 1714 – 26 de maio de 1762) estudou na Universidade de Halle. Em 1740, foi nomeado professor de filosofia da Universidade de Frankfurt-an-der-Oder, onde permaneceu por 22 anos, falecendo relativamente cedo. O primeiro curso de estética que ministrou naquela universidade foi em 1742. Baumgarten era adepto de Christian Wolff e de Gottfried Leibniz. Em seu trabalho *Meditações Filosóficas Sobre a Questões da Obra Poética* (1735) introduziu pela primeira vez o termo "estética", com o qual designou a ciência que trata do conhecimento sensorial que chega à apreensão do belo e se expressa nas imagens da arte, em contraposição à lógica como ciência do saber cognitivo. Aos problemas do conhecimento sensorial consagrou seu trabalho inacabado *Estética* (t. I, 1750; t. II, 1758). Baumgarten não é o fundador da estética como ciência, mas o termo por ele introduzido no campo filosófico respondia às necessidades da investigação nesta esfera do saber e alcançou ampla difusão. Enquadrou-se no esquema filosófico de Wolff, o ordenador didático do pensamento de Leibniz. Na divisão dos temas, inicia claramente pela gnosiologia, para depois derivar para a metafísica e física, por último para a ética. Tratando do conhecimento, e apreciando o conhecimento sensível, o interpretou ainda ao modo de Descartes, como um estágio inferior, ao modo de ideia confusa. Neste plano da sensibilidade, como uma gnoseologia inferior (= gnosiologia inferior), tratou do que também denominou estética. Tem Baumgarten o mérito de haver tratado em separado o sentimento da apreciação da arte e do belo em geral, enquadrando-o embora como um conhecimento sensível. Criou o nome da disciplina Estética, usa primeiramente o termo em obra de 1735, fazendo-o título de livro em 1750. Sobre a arte estabeleceu que ela resulta da atividade intelectual e também sensitiva; por isso a noção do belo não é uma ideia simples e distinta, como pode acontecer com as ideias mentais, mas uma ideia confusa. Desde o século XVIII, isto é, desde A. Baumgarten, ganha espaço a concepção subjetiva do belo, como algo resultante da obra do homem, não sendo mais uma propriedade simplesmente objetiva das coisas. Para a ontologia tradicional, o belo é, pelo contrário, uma propriedade objetiva do ente, enquanto visto como perfeição. Kant que inicialmente é também um seguidor da filosofia de Wolff, utilizou livros de Baumgarten como texto de aula. Aproveitou entretanto o termo Estética, como denominação para o estudo gnosiológico da sensação e de suas formas apriorísticas de espaço e tempo, o que tudo denominou Estética transcendental.

individuais), como um ato da consciência: *comparatio*. Essa noção de “todo” como foi observado por Kant, é problemática nos fenômenos acústicos em virtude de sua transitoriedade.

O acesso ao Uno Primordial por meio da música, noção que Nietzsche herda de Schopenhauer, é inapreensível à reflexão, mas antes ele engendra, a partir de sua universalidade, exemplos entre os particulares. Todavia, ainda pode-se referir a concepção nietzschiana à estética de Boumgarten no sentido de que se dá em ambas uma perfeição da percepção não mediada por conceitos. Segundo Kant, a apreensão dos momentos sucessivos de uma obra musical é problemático no que se refere a apreensão do todo. Nietzsche irá buscar uma desacoplagem do conceito de tempo da experiência estética na música, como se no momento estético os pressupostos do entendimento (espaço, tempo e causalidade) fossem suspensos pelo arrebatamento estético, é justamente essa suspensão que possibilita o acesso à Vontade Primordial. Aqui, os fundamentos kantianos da percepção tornam-se intrusos<sup>60</sup>. Nesse sentido, o todo que é acessado pelo transporte estético atuante na música é independente da *comparatio* de Boumgarten.

4. O objeto da estética embora individual visa o universal. No século XVIII, essa noção se coloca como mais um momento do juízo sobre o gosto. Dessa maneira, faz-se necessária a ideia de edificação do espírito por meio de uma educação estética. A exigência de uma educação do gosto para o bom e para o belo irá aparecer colorida pelas tintas moralistas do final do século das luzes, onde se buscará vincular arte e moral. A

---

60 “Schopenhauer encontra na contemplação estética a possibilidade para transcender o modo comum de perceber o mundo, para se libertar do desejo, da vontade e apaziguar temporariamente a dor (...). A perfeição estética é visão imediata e direta, representação intuitiva pura na qual não intervêm nem o entendimento nem a razão, sempre conceituais. O sujeito se perde no objeto da percepção. Torna-se um claro espelho do objeto. Deixa de se preocupar consigo mesmo como um objeto espaço-temporal, deixa de ver os objetos em relação com a vontade individual e se torna repentinamente ‘sujeito puro do conhecimento’, isto é, destituído de vontade. A subjetividade da consciência comum desaparece, a percepção se torna objetiva. A consciência que está inteiramente no objeto da percepção, não se preocupa mais nem com a disjunção entre vontade e o mundo, nem com o fato da vontade estar sem objetos.”

“O sujeito puro do conhecimento o gênio, arranca o objeto de sua contemplação da ‘corrente fugidia dos fenômenos’, contempla-o independentemente do princípio de razão e mergulha no intemporal. O mundo agora é visto por ele do ângulo da eternidade.” Dias, Rosa Maria. *Ressonâncias Schopenhauerianas na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*, p. 17.

contemplação estética, deste modo, irá prescindir da cultura e da educação como fundamentos; o juízo de belo se pretende universal, a própria noção inserida no conceito de belo irá reivindicar sua universalidade que, de outra forma, seria meramente agradável. É na “humanidade potencial” imanente em cada indivíduo que se encontra a consonância com o verdadeiro juízo de gosto, e na sua “conformidade a fins” que está inscrita sua validade universal. Através da educação e da cultura (*Bildung*) é que se lapida a sensibilidade humana para a arte, é sobre o solo movediço do relativismo que se deve assentar o edifício da arte e da moral.

Não seria equivocado dizer que Nietzsche retoma essa ideia de edificação pela arte, porém ele a faz de maneira distinta afastando-se da moral cristã e burguesa e questionando a cultura sobre a qual se devem embasar os pressupostos de humanidade. O seu grande projeto de formação do espectador trágico tem olhos desconfiados para a cultura de seu tempo, e sua postura é muito crítica em relação aos ideais da modernidade. Ele não vê na cultura do entretenimento de seus contemporâneos sinais do potencial emancipatório que acredita poder ser atingido pela arte trágica, essa sim sua verdadeira meta.

### **3.2 Música programática e poema sinfônico**

A música programática é a arte na qual se corporifica discussão em torno da relação entre música e palavra. A ideia de um desenvolvimento da linguagem musical pura e sua realização na poesia foi um dos pressupostos do poema sinfônico e é dependente da estética hegeliana. Segundo Hegel, na essência da música, que se pode determinar filosófico-historicamente, reside o impulso para ir além de si mesma; não persevera, por assim dizer, em si própria na “interioridade abstrata” em que está enredada como “puro soar” e tende a superar-se na unidade “do poeticamente musical” conforme Brendel:

(...) aliás, a nossas sensações, diz-se na *Estética* de Hegel, passam já do seu elemento da interioridade indeterminada num conteúdo e no entretencimento subjetivo com o mesmo para a intuição mais concreta e a representação mais geral deste conteúdo. Ora, tal pode acontecer também

numa obra musical, logo que as sensações que ela em nós desperta, segundo a sua própria natureza e expressão artística, constituem-se em nós como intuições e representações mais pormenorizadas e, deste modo, trazem também à consciência a determinidade das impressões anímica e intuições mais sólidas e em representações mais gerais.<sup>61</sup>

O poema sinfônico e a música programática eram criticadas por formalistas como Edward Hanslick, segundo o autor e crítico musical vienense que combatia a estética do sentimento na música, a fantasia musical do compositor é a origem da ideia musical, que se for boa não deverá se pautar por programas ou poemas. Ele pretende julgar a música por meio de critérios especializados e para tanto vai buscar analisá-la como “música pura”<sup>62</sup> sem adesão da palavra e sem a submissão a um programa:

o modo como se dá o ato de criar no músico que compõe música instrumental permite-nos reconhecer com segurança o caráter específico do princípio da beleza musical. Uma ideia musical tem origem primitivamente na fantasia do compositor; ele continua a tecê-la – cada vez mais e mais cristais vão se formando em torno do núcleo primitivo, até que imperceptivelmente a figura da composição inteira esteja diante dele em suas formas principais, e não resta outra coisa do que apresentá-la artisticamente, provando, mensurando, alternando. Na representação de um determinado conteúdo o compositor instrumental não pensa. Se o faz

---

61 Dahlhaus.C. *Estética musical*, p. 87-88.

62 A “música pura” ou “absoluta” é uma denominação que busca legitimar a música instrumental como o terreno próprio da música enquanto tal, sem a adesão da palavra, embora tenha sido largamente utilizado pelos partidários do “formalismo musical”, tais como Hanslick, seus pressupostos remontam à obra *Vorlesungen über musik* (1826) de Hans Georg Nägeli, que concebeu a música instrumental como jogo de formas: “O ‘jogo de formas’, porém, que Nägeli tem em mente não é abstrato, embora seja desprovido de conteúdo e de conceitos, mas constitui um instrumento para suscitar sensações indeterminadas e inexpressíveis. A alma, “ transportada por esse jogo de formas, flutua em toda região incomensurável dos sentimentos, ora em movimento de fluxo, ora de refluxo para cima e para baixo, mergulha com a delicada e evanescente coloração sonora na mais íntima profundidade do coração, e estende-se novamente com a crescente vibração sonora ao mais elevado estremecimento do deleite” (33). A teoria de Nägeli do “jogo de formas” foi interpretada como antecipação da tese de Hanslick, segundo a qual as “formas sonoras em movimento” é que constituem o conteúdo da música, mas faz recordar mais os ditirambos de Herder ou Wackenroder do que a estética sóbria do “especificamente musical”, a que na linguagem dos compêndios se dá o nome de “formalismo”. Dahlhaus, C. *Estética musical*; p. 44.

coloca sob um falso ponto de vista, mais perto que na música. Sua composição transforma a tradução de poemas em sons, os quais sem aquele programa permanecem incompreensíveis. Não desconhecemos nem depreciamos o presente talento de Berlioz, citando nesse ponto seu nome. Seguiu-se-lhe Liszt, com seus poemas sinfônicos<sup>63</sup>, muito mais frágeis<sup>64</sup>

A crítica de Hanslick se baseia em sua convicção de que uma “ideia musical perfeitamente expressa já é um belo em si mesma e não um meio para representação de sentimentos ou ideias”, seu conteúdo são as formas sonoras em movimento. O autor vê como problemática a dicotomia da qual partem os teóricos da chamada “estética do sentimento” que contrapõe a música às demais artes representativas (que possuem modelo) e derivam dessa distinção a exigência de que a música deva representar sentimentos, esses, por sua vez, são desprovidos de precisão conceitual. Hanslick acredita que as “atividades espirituais são condicionadas por representação e juízos”<sup>65</sup>, os sentimentos suscitados pela música são fruto de uma atividade reflexiva e não um mero domínio do inconsciente e obscuro abismo do ser, o sentimento é para ele inseparável da representação.

O autor vienense acirra a crítica contra pretensões de uma aproximação da linguagem musical com aquela representada pela palavra. A música enquanto linguagem indeterminada não consegue traduzir conceitos, não pode expressar sentimentos determinados embora não possa chegar a uma representação concreta. A arte dos sons tem um certo grau de objetividade em relação a uma determinada gama de ideias, tais como: a

---

63 Por volta de 1848, Liszt criou música para acompanhar o poema dramático *Os quatro elementos*, de um certo Joseph Autran. Mais tarde, em 1854, remanejou a música, aproximando-a não muito concretamente) de um poema de um artista bem mais célebre que Autran, Alphonse De Lamartine. Rebatizada como *Les Prelúdes* a partitura fez sucesso e, ainda hoje, continua sendo o poema sinfônico mais executado de Liszt. A “meditação poética” que, de alguma maneira, sugeriu ao compositor o título da obra — a ponto de colocar uma paráfrase do poema à testa da partitura — fala da existência enquanto uma série de *Prelúdios para a morte*. Assim um desses prelúdios haveria de ser o *Amor*, logo destruído pelas *Tempestades da vida*, e para o qual buscar-se-ia *Consolo na Natureza*. Por certo, *A Luta* e a conseqüente *Vitória* lembradas pelo autor para finalizar seu poema sinfônico estariam relacionadas à transformação da alma pela morte, pois, como perguntava o poema parafraseado, “Que é a vida senão uma série de prelúdios ao canto desconhecido cuja primeira solene nota é a *Morte*?”

64 Hanslick, E. *Do belo musical*; p. 75.

65 Idem; p. 35.

ideia de crescer, diminuir, acelerar, retardar, por exemplo, a isso ele denomina “expressão” estética, que são ideias nas quais se encontram correspondências sensíveis:

É provável que ela possa transformar um poema medíocre numa revelação mais efusiva do coração. Porém, numa composição vocal não são os sons que representam um conteúdo, mas o texto. O desenho e não o colorido, é o que determina o objeto representado. Apelamos para o poder de abstração do ouvinte, para que este imagine de forma puramente musical, uma melodia de efeito dramático, independente de qualquer determinação poética. Por exemplo, numa melodia fortemente dramática, que deva expressar raiva, não se encontrará nenhuma expressão psíquica além de um movimento rápido e apaixonado. Palavras retratando um amor apaixonado, ou seja, exatamente o contrário, poderão talvez ser interpretados de modo semelhante pela mesma melodia.<sup>66</sup>

Dessa forma, Hanslick demonstra que não há nenhuma lógica interna na relação entre som e palavra, pois a mesma melodia poderia ser associada a textos de sentido oposto, obtendo-se um resultado satisfatório nos dois casos.

Uma leitura bastante sugestiva acerca dessa questão é a que nos traz Ana Hartmann, em seu artigo intitulado *Nietzsche e a leitura Do belo musical de Edward Hanslick*, onde a autora investiga as reminiscências do pensamento do crítico musical vienense na elaboração dos escritos juvenis de Nietzsche. De acordo com Hartmann, a concepção estética do filósofo recebeu forte influência de Hanslick e isso fica evidente devido à existência de um exemplar do opúsculo em questão na biblioteca pessoal de Nietzsche em Weimar, no qual constam anotações feitas à margem do texto em algumas passagens da obra. Para nossa análise, no entanto, são valiosos alguns fragmentos póstumos do filósofo no qual se percebem afinidades entre pensamento dos dois autores no que concerne a relação entre música e poesia.

---

66 Hanslick, E. *Do Belo Musical*; p. 44-45.

Nietzsche rejeita que a poesia e o sentimento possam vir a ser a fonte da criação musical. Ele justifica sua posição, tendo como base a consideração de que a música enquanto linguagem universal indeterminada, é expressão da vontade primordial sem possibilidade de ser gerada a partir de particulares determinados, pois os sentimentos enquanto estados afetivos, só se tornam consciência através de representações que são postas perfiladas por nosso entendimento e avaliadas pelo juízo, pertencendo assim ao domínio da vontade individual, um domínio não artístico. A arte, como atividade meramente contemplativa, deve estar liberta da vontade individual, enquanto o sentimento é sempre em relação a algo, figurando do mesmo modo que vontade subjetiva e individual.

A música, segundo o filósofo, é o elemento primeiro, sem imagens e a partir dela é que são engendradas imagens e sentimentos como alegoria e símbolo de uma melodia, dessa forma, a vontade individual pode servir como símbolo e através deste pode-se traduzir em imagens o conteúdo próprio da música, sendo assim, no domínio não-artístico dos sentimentos, obtém-se conceitos para simbolizar uma melodia.

Dessa maneira, o filósofo não só rejeita a chamada “estética dos sentimentos” como inverte as perspectivas, pois enquanto para Hanslick conceito e música apresentam-se como domínios distintos, para Nietzsche existiria uma espécie de transfiguração da linguagem universal em símbolo, que é o conceito através do qual se expressam os sentimentos, como o amor e a melancolia, por exemplo. Admitindo dessa forma a interpretação poética de uma melodia, como faz o lírico.<sup>67</sup>

---

67 Nietzsche propõe, no fragmento VII, 12[1], repensar e tratar com algumas questões polêmicas da estética da época, a saber, as concepções que colocam a poesia e o sentimento como fonte e princípio da composição musical. Estas duas proposições estéticas tratadas por Nietzsche, neste fragmento, correspondem àquelas denominadas por Hanslick como “estética do sentimento”. O filósofo procura colocar em questão a concepção, segundo a qual as imagens poéticas ou o sentimento engendram na composição musical, como se a melodia fosse apenas um meio de ilustrar a poesia ou expressar o sentimento. Em sua refutação da primeira concepção, o filósofo enfatiza a impossibilidade de uma imagem ou ideia poética, constituída por uma forma determinada, engendrar o conteúdo indeterminado e não conceitual da arte musical. Em seguida, é refutada a concepção segundo a qual a música nasce do sentimento ou de um estado afetivo. Nietzsche faz aqui uma diferença entre o domínio da vontade estritamente ligada aos sentimentos e aquele da arte. Enquanto o domínio da arte é caracterizado por um estado liberto da vontade individual, no qual o artista alcança um estado de contemplação desinteressada, o sentimento encontra-se perpassado por representações, expressando uma vontade individual e subjetiva, que pertence a um domínio não-artístico. Um sentimento de amor ou esperança, que expressa um afeto determinado, não pode criar a partir de si uma melodia, pois um conteúdo determinado não pode

No antagonismo entre duas diferentes interpretações do poema sinfônico, os românticos e os neo-classicistas, ambas as frentes contaram com um amplo acervo filosófico literário, que buscou sua justificação teórica. Os defensores da música programática e do poema sinfônico viam como um avanço histórico da música instrumental a sua tendência ao poema. Os partidários de Hanslick não poderiam concordar com essa “associação impura” e reivindicavam uma fundamentação da música como arte autônoma que deve ser julgada através de critérios exclusivos.

Segundo Carl Dahlhaus é preciso ter em mente o ambiente histórico no qual se insere a discussão, para o autor trata-se de perceber que o poema sinfônico e a música programática da seguinte forma:

a música de uma época em que a experiência histórica está marcada pela leitura e em que a literatura sobre uma coisa dificilmente é de menor importância que a própria coisa. E o entusiasmo com que no século XIX se tratou de justificá-la ou até declará-la como objetivo da história da música, seria incompreensível, se não tivessem entre si concatenados motivos estéticos e sociais. Os teoremas de Liszt são decifráveis como ideologia, como justificação – de que um interesse apoia uma ideia, não diz todavia, que ela é falsa”<sup>68</sup>

É importante salientar que a censura à música programática se dirige ao poema enquanto fonte ou móbil da criação, a inteligência musical é isenta de toda motivação extrínseca às relações sonoras. Em contraponto, os entusiastas do gênero viam no estilo como uma realização do desígnio próprio da música, como devir, sentido e objetivo da

---

engendrar um universal indeterminado. Para esclarecer a relação entre música e vontade, o filósofo observa que “a vontade é objeto da música, mas não sua origem” (VII, 12[1]). A vontade como um domínio não artístico, não pode engendrar a música, mas pode servir ao poeta como símbolo a partir do qual ele traduz em imagens o conteúdo próprio da música: “Estes sentimentos poderiam servir para simbolizar a música: como faz o lírico, que traduz para si aquele domínio da ‘Vontade’(...) no mundo alegórico do sentimento”(VII,12[1]). O lírico interpreta para si o conteúdo indeterminado da música no mundo alegórico das imagens ou dos sentimentos. Para Nietzsche, a música é o elemento primeiro, sem imagem ou conceito, a partir do qual são engendradas imagens e sentimentos como alegorias ou símbolos de uma música. (Hartmann,A. *cadernos Nietzsche* 16. p. 69-70).

68 Hanslick.E. *Do belo musical*. p. 90-91.

expressão sonora, esse “casamento” com a literatura. Dessa maneira, deveria uma linguagem sem objetividade progredir na direção da palavra, a linguagem determinada e por isso adequada à expressão da racionalidade. Liszt acreditava estar levando adiante o desenvolvimento preconizado por Beethoven de que a música absoluta deveria realizar-se, transpondo a barreira de sua indeterminação<sup>69</sup>. É no mínimo inquietante a observação de Dahlhaus sobre a “época da literatura” e parece razoável admitir a influência das letras na música do século XIX, visto a vasta quantidade de material, tais como libretos, programas e poemas sinfônicos correspondentes ao período do romantismo.

### 3.3 Literatura e música - filosofia como arte

A presença cada vez mais densa de teoremas, abstrações e filosofias ligadas à música, já é um forte indício desse tráfego entre esferas artísticas distintas. A estética musical de Schopenhauer é o cume desse desenvolvimento, pois foi a primeira vez que a música passa a figurar como núcleo das artes, sendo considerada um meio de acesso ao “coração do mundo”, ou como diria Nietzsche, já em tom de crítica, “o telefone de Deus”. Schopenhauer prepara o terreno para uma abordagem radical do papel da música para a história do conhecimento, a qual o jovem Nietzsche ligado ao compositor Richard Wagner buscará levar a cabo, partindo de uma inovadora noção na qual a música pode acessar a essência mais íntima ocultada pela aparência. Nietzsche e Wagner irão buscar identificar e compreender a vontade essencial, comunicada pela música, e a partir dela erguer uma nova estrutura de cultura e de homem, sintonizadas com a natureza própria do universo. Segundo os autores essa relação originária, obscurecida pelas exigências do entretenimento da época, relegaram à música um papel secundário: o de pano de fundo de sua própria

---

<sup>69</sup> É justamente nesse ponto que Wagner enfatiza a obra de Beethoven, e mais do que isso, enaltece a *Nona Sinfonia*. Wagner vê no canto final, onde são entoados os poemas de Schiller, como uma pletora onde os limites das artes se rompem. Da melodia essencial brota o canto como um discurso do amor universal. A voz é tratada como um instrumento, pois antes de ser palavra ela é som. Há uma consonância entre a frase melódica e a frase verbalizada, atingida graças ao sentido e a intensão compostos artisticamente pela mão do mestre. Dessa maneira, acredita Wagner, o compositor teria mudado os rumos da música, apontando para uma nova direção.

inautenticidade.

A concepção nietzschiana de juventude atribui ao espírito da música as origens do canto popular, que se torna ditirambo e, finalmente, tragédia: a arte que simboliza a dor e a contradição inerentes à corrente dos fenômenos. A contradição inerente a natureza é representada pelo sofrimento dos heróis no palco trágico, na verdade arquétipos de Dioniso. Nas figuras dos deuses helênicos, o pensador irá identificar um par de forças antagônicas, aquela que gera e destrói Dioniso/Vontade e outra que mensura e organiza Apolo/Representação.

Pode-se extrair desse esquema resumido, a noção da importância que a questão da *relação entre música e palavra* ocupou a atividade intelectual de Nietzsche, e o quanto foi relevante para o desenvolvimento de seu pensamento. Pois, sendo a palavra o meio de expressão apropriado à delimitação de conceitos, e a música um sugestivo discurso imagístico em forma de sons, linguagem indeterminada e inquinada com a Vontade, ambas, respectivamente, atuam como meios de expressão; a palavra, da tendência à organização, ao *logos*, e a música enquanto expressão da natureza caótica e exuberante em eterno fluxo, sendo simbolizados pelas deidades áticas Apolo e Dioniso. Dessa maneira a música (dionisíaca) e a palavra (apolínea), atuam como momentos constituintes da gênese do canto segundo a abordagem nietzschiana. Essa transfiguração de "linguagem universal indeterminada" em canto com palavras é um dos pontos nevrálgicos da sua teoria sobre a tragédia, a qual determinou sua militância estética-cultural dos anos 1870, e da qual se encontram reminiscências ainda em suas fases posteriores de produção intelectual.

A singular maneira como Nietzsche articulou os conceitos e a forma como os deriva dos mais elementares princípios recolhidos na experiência histórica, afasta-lhe de seus predecessores e o coloca em um território novo, onde os questionamentos emergentes da estética assumem um caráter central e, de certa forma, tornam-se a espinha dorsal de suas reflexões não só sobre arte e cultura. Sua originalidade consiste na maneira como esses domínios poderiam determinar uma nova consciência, obtida através da liberação das potencialidades originárias inerentes à humanidade. Se Kant viu a música instrumental como fruição, sem sequer considerá-la arte, e Hegel entendeu que sua realização se dá a

partir do momento em que torna-se palavra e atinge assim um estágio ulterior do devir musical, Nietzsche irá compreender a música instrumental como a linguagem dionisíaca por excelência e derivar de sua carência (na opinião de Kant<sup>70</sup> e Hegel), ou seja, a falta de objetividade ou indeterminação, justamente sua identidade com o fundo irracional da natureza. Para o pensador, a palavra surge num momento posterior, como apreensão de um particular já expresso na universalidade da música. Essa relação (música e palavra), vista como movimento de uma linguagem inconsciente que busca se tornar linguagem objetiva, estaria nos revelando os arquétipos da vontade, que personificados simbolicamente tornaram-se mito.

O incessante criar e aniquilar, inerente aos fenômenos observáveis, dentre elas a própria existência humana, torna-se aparência e beleza por meio da tragédia. Sob a lente apolínea nos é possível contemplar o aspecto titânico da vida: àquele das dores e injustiças eternas, destino dos personagens de Ésquilo e Sófocles.

O pensador elabora o que chama de “*a doutrina misteriosófica da tragédia*: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida”<sup>71</sup>. O processo de emparelhamento entre o caos e a mensuração, se dá quando Apolo o princípio organizador, lança sua luz sobre o cortejo extático dos faunos. Quando toda exuberância da natureza é apanhada pelo espelhamento onírico, plasmando a arte trágica, teremos então concretizada o destino absoluto da arte.

Uma tentativa de diálogo com a estética de Hegel, sobre os temas até aqui discutidos poderá trazer à tona alguns questionamentos pertinentes. Se, em Hegel a música se realiza na medida em que se torna palavra (essa sim linguagem adequada ao Espírito),

---

70 “No momento, em toda arte bela, o essencial consiste na forma a qual é adequada para observação e o juízo, onde o prazer é ao mesmo tempo cultura e harmoniza o espírito com as ideias...Se é com a estimulação e o movimento do ânimo que se tem a ver, então considerarei a arte dos sons segundo a arte poética. Se ela, de fato, fala mediante puras sensações sem conceito, por conseguinte nada deixa ficar, como a poesia, para a reflexão, então ela move o ânimo de um modo mais variado e, embora só passageiramente, com maior profundidade; mas é decerto mais fruição do que cultura...” Kant. Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*; §52 e §53.

71 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, §10, p.70.

para Nietzsche a música deve tornar-se palavra, mas não para satisfazer as exigências da racionalidade, ou cumprir o dever do espírito. Seu dever é justamente o oposto, destacar o que há de irracional no cerne dos fenômenos, dessa forma, a música não deve se tornar meramente linguagem determinada, mas mito<sup>72</sup> – a quintessência do dever inexorável de todo fenômeno. Sua constatação não o leva no entanto à uma imobilidade e uma negação do querer viver (como acontece em Schopenhauer<sup>73</sup>). Nietzsche deriva dessa visão idealizada pela tragédia o poder acessível ao homem no sentido de um comprazimento com a natureza por meio de um mergulho no destino inevitável. Pois protegido pela lente apolínea é possível ver o fundo do abismo dionisíaco e sentir identificação com ele, porque estão ligados por aliança natural:

A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então como um poderoso titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para a existência e, com mão

---

72 A respeito dessa relação entre música e mito, Rüdger Safranski nos traz uma atual reflexão: “Se o Logos rompe o silêncio das coisas que não falam porém mesmo assim seu ser inesgotável, tem estar ausente do conceito e se o mito quer dizer o que o Logos não pode abranger, então a música deveria preservar a mais íntima relação com o mítico. Talvez ela seja aliás aquele resíduo mítico que se afirmou fortemente até nossos dias, até aquela onipresença da música possibilitada pela evolução tecnológica. Ela penetra em toda parte em todas as relações e todos os nichos ela é tapete de melodias, atmosfera, ambiente. Ela se tornou o rumor básico da nossa existência. Quem está sentado no metrô com o *walkman* no ouvido, ou correndo pelo parque, este vive em dois mundos apolineamente viaja ou corre, dionisiacamente ouve música. A música socializou o transcendente, e o tornou esporte de massas. As discotecas e salas de concerto são as catedrais de hoje. Boa parte da humanidade entre treze e trinta anos vive hoje nos espaços dionisíacos não verbais e pré-lógicos do rock e do pop. Os dilúvios musicais não conhecem fronteiras, solapam os terrenos políticos e as ideologias. A música funda novas comunidades, transfere para outro estado, abre um novo Ser. O espaço de audição consegue encerrar o indivíduo fazendo desaparecer o mundo exterior, mas mesmo assim em outro plano a música reúne os ouvintes. Podem tornar-se mônadas sem janelas, mas não são solitários quando a mesma coisa ressoa em todos eles. A música possibilita uma coerência social de profundezas numa camada da consciência que antigamente se chamava “mítica”. Safranski, Rüdger. *Nietzsche-Biografia de uma Tragédia* p. 90.

73 O pensador classifica a tragédia com “ápice da obra poética (...)”, para ele “o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida” e destaca os aspectos por ela ressaltados: “o inominado sofrimento, a miséria humana, o império cínico do acaso.” Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*, I 298, p. 333.

admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito. Confiando nessa nobre ilusão, ela pode agora agitar seus membros na dança ditirâmbica e entregar-se sem receio a um orgiástico sentimento de liberdade, no qual ela enquanto música em si, não poderia atrever-se sem aquele engano, a regalar-se. O mito nos protege da música, assim como de outro lado lhe dá a suprema liberdade. Por isso a música como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir: e, em especial, por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico justamente aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela derruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente.”<sup>74</sup>

### 3.4 Nietzsche e Wagner: afinidades e perspectivas

O compositor Richard Wagner já gozava de reconhecimento quando em 1868, foi apresentado ao jovem professor de filologia Friedrich Nietzsche, no entanto, a partir desse momento, pode-se dizer que suas trajetórias foram marcadas reciprocamente por essa relação. As discussões sobre música, drama, mitologia dentre outros temas<sup>75</sup> foram intensificadas pela soma de suas experiências que acrescidas por suas ambições artísticas e filosóficas, tomaram uma proporção que marcaria para sempre os desígnios da história da

74 -Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* § 21, p. 124-125.

75 No primeiro encontro entre Wagner e Nietzsche além da leitura de trechos de '*O Mundo como vontade e representação*', ocorreu também uma pequena récita onde foram tocados fragmentos de '*Os Mestres Cantores*' (Dias, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*; p.176).

arte e do pensamento humano. Wagner já havia deixado seu legado na história da música, com seus textos sobre arte e política, e composto alguns de seus mais importantes temas musicais, dentre os quais poderíamos destacar *Os mestres cantores de Nüremberg* e *Tristão e Isolda*, entre outros. O jovem Nietzsche, por sua vez, começava sua atividade acadêmica como professor titular de filologia na Basileia e, como veremos, o caráter polêmico de seus primeiros escritos vai acabar afastando-o do meio filológico, inserindo-lhe mais propriamente no meio filosófico de um modo deveras singular e pouco ortodoxo.

O período de elaboração de *O nascimento da tragédia* coincide com os anos em que Nietzsche e Wagner travaram uma intensa amizade e se compraziam de pontos de vista bastante semelhantes no que se refere a complexa relação entre poesia e música<sup>76</sup>. E tudo indica que a influência Schopenhaueriana constituiu um dos pilares dessa relação. A guinada de Wagner em direção à estética do pessimista está documentada no seu escrito de 1870, *Beethoven*<sup>77</sup>, onde se pode tomar conhecimento do primeiro reconhecimento público de sua dívida para com Schopenhauer e sua radical mudança de posição teórica.

Nos seus escritos anteriores (*A arte e a revolução*, *A obra de arte do futuro* e *Ópera e drama*), o compositor sempre afirmou que na arte que pretendia fazer “a música deveria servir como um meio para expressar um fim (o texto)”. O número de inovações artísticas que essa prática inaugurou constituem, com certeza, a fonte das invenções do compositor (podemos citar: cromatismo, dissonância, sobreposição de acordes, dentre outros recursos dramáticos, além da invenção de instrumentos com fins específicos). Trabalhando com esse novo conceito, Wagner trouxe as mais significativas e radicais mudanças para dentro da ópera, muito embora não gostasse muito dessa denominação, preferindo chamar o que fazia de *drama musical*. Essa é uma questão bastante polêmica, pois o compositor ao mesmo tempo que obteve sua invenção original por meio do desenvolvimento de um novo conceito

---

76 As reflexões sobre música e palavra sempre mereceram uma atenção de pensadores do quilate de Rousseau, Kant e Hegel, atinge em Schopenhauer um papel central e se intensifica ainda mais no ambiente de Bayreuth, repercutindo estrondosamente no pensamento de Nietzsche e de Wagner. No entanto é a primeira vez que tais diretrizes se efetivam (ou se buscam efetivar) através do próprio drama. Em Wagner, a teoria é posta em prática.

77 “Wagner completa *Beethoven* (07/09/1870), acrescentando um prefácio no dia 11. Entrega-o ao editor de Leipzig, E. W. Fritsch(…)” (Hollinrake, R. *Nietzsche/Wagner e a filosofia do pessimismo*. p.242)

de arte (*Gesamtkunstwerk*), em dado momento rejeita essa posição e assume uma postura diversa, bem mais próxima daquela de seus críticos.

Já Nietzsche, elabora *O nascimento da tragédia* sob forte influência wagneriana, e tomado pela filosofia de Schopenhauer. Suas influências óbvias são assumidas em tom entusiástico já no “prefácio para Richard Wagner” da obra citada, no qual confessa abertamente:

(...)conversava convosco como se estivésseis presente e só devesse escrever coisas que correspondessem a essa presença. Haveis de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplêndido *Festschrift* sobre Beethoven (...)<sup>78</sup>

A proximidade entre Wagner e Nietzsche, seus pontos de vista comuns em relação ao drama, e sua afinidade pelo pensamento de Schopenhauer não foram os únicos pontos em comum no período de elaboração de *O nascimento da tragédia* e *Beethoven*. Esses foram apenas os meios através dos quais vislumbraram seu verdadeiro e ambicioso objetivo. Havia mesmo uma pretensão revolucionária, ou reformadora (como preferia Wagner<sup>79</sup>) de caráter estético-existencial, que os unia e que em si aglutinava todas as suas teses e reflexões sobre arte. Mais do que o flagrante diálogo entre os autores nas obras supracitadas, pode-se perceber que seus argumentos convergiam no que diz respeito à uma interpretação *sui generis* da história da moderna música alemã, traçando uma linha evolutiva que começa em Bach, passando por Mozart e Beethoven, a qual os autores acreditavam ser perpassada pelo móbil de uma nova cultura, detectando ali indícios de uma nova aurora das forças artísticas que, outrora, geraram a cultura helênica.

Se Wagner, em *Beethoven*, festeja a nona sinfonia em tom de epifania, vendo nela todo o sentido da arte e do caráter propriamente germânicos, Nietzsche lê no desenvolvimento da música alemã o *dever dionísio* dessa arte e aponta para esse movimento como o próprio desenvolvimento da tragédia ática em seu tempo, inserindo

78 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. p. 25.

79 “Assim, o alemão não é revolucionário mas reformador, e sabe conservar, para exprimir-se, uma riqueza de formas que não possui qualquer outra nação (...) Assim adotamos a forma clássica das culturas romana e grega, imitamos sua linguagem e seus versos, e nos apropriamos das concepções antigas para exprimirmos em suas formas o nosso espírito mais íntimo” Wagner, R. *Beethoven*. p. 42-43.

Wagner dentro dessa linha evolutiva como herdeiro e culminância desse processo.

As aspirações dos autores, agora perfilados no *front* de uma revolução estética-existencial, eram de que a arte recuperando sua força originária, libertada das imposições tirânicas do mercado, da frivolidade dos modismos, da opinião e da exigência fútil do público do entretenimento, viesse a forjar uma nova consciência no público. Eles pretendiam mesmo edificar um conceito de nação alemã e, para tanto, acreditavam que a força dos mitos nórdicos, aliada ao poderoso e universal apelo da música, pudesse incidir sobre a letargia de um povo cuja a identidade e a sensibilidade encontravam-se agora obnubilados pela decadente cultura burguesa.

Cumprir lembrar que esse modelo de edificação espiritual partindo de uma identificação artística já estava presente nas reflexões do revolucionário Wagner de 1849, quando o compositor acreditava que seriam necessárias modificações na própria forma de apresentação da obra de arte. A fim de produzir o efeito desejado junto ao público, o compositor pressupunha ter encontrado seu ideal na tragédia dos antigos, destaca-se no trecho a seguir a menção das deidades Apolo e Dioniso, no primeiro capítulo de *A arte e a revolução*, isso mais de duas décadas antes de *O nascimento da tragédia*:

É impossível dar um passo na reflexão sobre nossa arte sem encontrar de imediato o problema de seu relacionamento com a *arte dos Gregos*, de fato, a nossa arte moderna é apenas um elo na cadeia do desenvolvimento da arte no conjunto da Europa e esse desenvolvimento começou com os Gregos.

O espírito grego, tal como se deu a conhecer no Estado e na Arte do seu período florescente, depois de ultrapassada a rudeza da religião natural herdada da pátria asiática e uma vez colocado o homem livre, Belo e forte no topo da sua consciência religiosa, encontrou a expressão que lhe correspondia em Apolo, que era realmente o deus principal, o deus nacional das tribos helênicas.(...), Ésquilo o grande tragediógrafo conhecia nele (Apolo) a fisionomia da gravidade jovial: belo sim, mas forte.(...) E era assim ainda, que este deus magnífico era visto na perspectiva desse

autor dramático inspirado por Dioniso, quando o poeta trágico repartia pelos diferentes elementos das artes singulares – resultantes de uma necessidade natural interna, nascidas espontânea e portentosamente daquilo que de mais belo havia na vida dos homens – a palavra audaciosa e unificadora, a intenção poética arrebatada, capaz de a todas reunir naquele ponto focal em que ganha existência a mais elevada obra de arte que é possível, o *drama*.<sup>80</sup>

Se os paralelismos entre *O nascimento da tragédia e Beethoven* no tocante aos temas e proposições já são em si flagrantes, esse diálogo se torna ainda mais evidente na *Quarta consideração extemporânea: Wagner em Bayreuth*, de Nietzsche, de 1876, e parece bastante pertinente estabelecer uma analogia na forma das duas obras. Pode-se dizer que Nietzsche a essa altura vislumbrava em Wagner o que o próprio compositor experienciou em Beethoven:

A vida de todo verdadeiro artista, lançado nos tempos modernos segue um curso perigoso e desesperado. De inúmeras formas ele pode alcançar honra e poder, a tranquilidade e a satisfação lhe são oferecidas em diversas oportunidades, mas sempre somente da forma segundo os homens modernos a conhecem, o que acaba gerando para o artista leal uma atmosfera sufocante. O perigo reside nessas tentações, mas também no afastar-se delas, no desgosto diante dos meios modernos de adquirir prazer e prestígio, na repulsa contra todo bem estar egoísta típico do homem moderno<sup>81</sup>

Quando se livrava de uma situação, raramente encontrava algo melhor, caindo por vezes na mais profunda indigência. Assim Wagner mudou de cidades, companheiros, países e dificilmente se compreende em que circunstâncias e em que ambientes ele durante um certo tempo

---

80 Wagner, R. *A arte e a revolução*. § 2; p. 37 – 40.

81 Nietzsche, F. *Richard Wagner em Bayreuth* § 3; p. 50.

suportou viver. Na mais longa metade de sua vida predomina uma atmosfera pesada; em geral ele não tem mais esperança, vive de hoje para amanhã, não se desespera, apesar de não acreditar.<sup>82</sup>

Nos trechos acima Nietzsche relata a situação do artista Wagner, amargurado, na busca por um espaço digno entre a mediocridade reinante em sua época e, ao mesmo tempo, sua persistência obstinada a superar os entraves que lhe separam da realização de seus projetos. Leiamos agora um trecho escrito por Wagner sobre a trajetória de Beethoven:

(...) vemos o jovem Beethoven opor-se logo ao mundo com aquele temperamento altivo que, durante o curso de sua existência, o manteve em estado quase selvagem de independência. Seu orgulho desmedido, que a altivez do caráter reforçava, provocou nele sempre uma atitude de defesa contra as exigências frívolas que o mundo ávido de prazer mantinha em relação à música. Contra a impertinência de um gosto mundano ele queria preservar toda a sua riqueza incomensurável. Nas próprias formas em que a música só deveria aparecer como uma arte agradável, cabia-lhe proclamar profeticamente a intuição de um mundo sonoro ainda irrealizado<sup>83</sup>

O tema da danação do artista, a contradição entre o seu mundo interior e o mundo exterior, é revisitado aqui pelos autores e remete diretamente ao motivo legendário do século XVI, onde o artista tem que fazer um pacto com entidades malignas a fim de obter êxito. Esse tema que se repete na literatura alemã, está presente na obra de Goethe (*O Fausto*) e, no século XX, em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Para Nietzsche e Wagner a figura do mal é simbolizada pela própria decadência da cultura enquanto aspecto demoníaco: o criador que não sucumbe às tentações da perversão, do gosto público, encontra-se apartado e incompreendido em seu tempo, martirizado pela angustiante

---

82 Nietzsche, F. *Richard Wagner em Bayreuth* § 3; p. 51.

83 *Beethoven*; Wagner, R. P. 39.

opressão da indiferença em relação à sua obra.

### 3.5 Wagner e Schopenhauer

A guinada de Wagner em direção à estética do pessimista está documentada no seu escrito de 1870, *Beethoven*<sup>84</sup>, onde se pode averiguar o primeiro reconhecimento público de sua dívida para com Schopenhauer e sua radical mudança de posição teórica:

Mas foi Schopenhauer o primeiro que reconheceu e definiu com uma clareza filosófica a posição da música em relação às outras artes e lhe atribuiu uma natureza diferente às da pintura e ato da poesia. Partindo do fato admirável de que a música fala uma língua que todos podem compreender imediatamente e sem necessidade de intermediário, mostra como ela se distingue completamente da poesia, que tem necessidade de conceitos para tornar a ideia perceptível. Realmente, de acordo com a definição luminosa do filósofo, as ideias do mundo e de seus fenômenos essenciais, dentro do sentido de Platão, são em geral o objeto das belas-arts. Enquanto o poeta, usando uma particularidade de sua arte, torna as ideias perceptíveis por um emprego de conceitos, a própria música, segundo Schopenhauer, já pode conter em si uma ideia do mundo. Na sua opinião, aquele que pudesse transformar a música em conceitos estaria apto a criar uma filosofia do mundo para uso próprio. Se Schopenhauer apresenta como um paradoxo essa explicação hipotética da música, uma vez que é impossível fazê-la dependente de conceitos, ele nos fornece por um lado os elementos que tornam mais clara sua profunda explicação. E, se ele não insiste nessa explicação, é talvez pelo fato de, sendo leigo em música, não se sentir completamente à vontade dentro do terreno musical. Além disto, o seu conhecimento não lhe permitiria o estudo preciso de uma obra que pela primeira vez transpareceria o profundo mistério da

---

84 “Wagner completa Beethoven (07/09/1870), acrescentando um prefácio no dia 11. Entrega-o ao editor de Leipzig, E. W. Fritsch(...)” (Hollinrake, R. *Nietzsche/Wagner e a filosofia do pessimismo*. p. 242).

música. Pois é realmente impossível tentar um estudo completo da obra criadora de Beethoven sem antes buscar uma explicação ou uma solução filosófica do paradoxo profundo que formulara.<sup>85</sup>

Na passagem citada, Wagner não só admite sua “conversão” à filosofia de Schopenhauer, como deixa implícito que vai levar adiante seu empreendimento de pensar a música e o espírito alemão através dos pressupostos do pessimista. Isto significa um afastamento de sua antiga concepção de drama, tão polemizada pelos partidários do “formalismo”, personificados na figura de Hanslick. A distinção que Wagner faz entre as artes pictóricas e a poesia, utilizando como exemplos respectivamente as obras de Goethe e de Schiller, vai remeter *O nascimento da tragédia* à medida que o compositor aproxima a tendência épica de Goethe da arte do pintor que dá forma consciente à sua obra. O poeta dramático está por sua vez situado à meio caminho, tanto da forma consciente (pictórica), quanto do domínio do inconsciente, representado pela música, desta maneira teríamos aí aquela dicotomia entre essência e aparência, respectivamente o dionisíaco e o apolíneo.

Tal como Nietzsche, Wagner irá contrapor os impulsos artísticos figuradores e afigurais, e verá realizado em sua síntese a poesia dramática. A citação a Schiller existente nas duas obras, usada para exemplificar o mesmo processo, não parece gratuita: “Schiller foi mais ao fundo quando sentiu, com a aprovação de Goethe, que a epopeia tende para a arte pictórica como o drama tende para a música”.<sup>86</sup>

Agora vejamos o que Nietzsche escreve em *O nascimento da tragédia*, elaborado no mesmo período:

Acerca do processo de seu poetar, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes, um *estado de ânimo musical* ( "O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma

---

85 Wagner, Richard: *Beethoven*. p. 18-19.

86 Idem. p. 17

certa disposição musical vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética").<sup>87</sup>

As duas obras *O nascimento da tragédia e Beethoven*<sup>88</sup>, além de serem fruto de um mesmo período, dialogam entre si nos temas abordados: ambas partem da "metafísica da vontade" schopenhaueriana para compreender a essência da música, nos dois casos há uma retomada da tragédia antiga como ideal para as artes. Além de se deterem na figura dos grandes compositores alemães buscando definir a essência e devir do "espírito alemão", que deveria se realizar artisticamente através da música. Há ainda traços fortes de crítica aos "estado-de-coisas" no qual se encontra a arte de seu tempo, uma militância estético-cultural e um olhar reformador sobre esse horizonte. Esses temas, caros aos dois autores, foram o mote das conversas e foco de suas atenções em seus períodos de convivência produtiva.<sup>89</sup>

Orientados pela metafísica da vontade os dois autores irão avançar em suas análises, e cada um à sua maneira irá abordar os temas comuns, numa espécie de diálogo. Por exemplo, Wagner irá tratar de um mundo da luz em oposição à um mundo dos sons, pois, isso não seria o mesmo que dizer o mundo apolíneo e o mundo dionisíaco?<sup>90</sup>

87 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §5. p. 43-44.

88 "Wagner completa Beethoven a 7 de setembro de 1870, acrescentando-lhe o prefácio no dia 11 de mesmo mês (...)" Hollinrake. *Nietzsche-Wagner e a filosofia do pessimismo*. p. 242;

"Nietzsche acusa, em 10 de novembro de 1870, o recebimento do manuscrito de *Beethoven* e expressa algumas reservas: receio que os estetas contemporâneos o olhem como um sonâmbulo a quem seria não só desaconselhável mas positivamente perigoso e até impossível de acompanhar" (...).Idem. p. 243.

"Em 2 de janeiro de 1872 Nietzsche envia *O nascimento da tragédia* como tardio presente de natal e ano novo. O livro apresenta-se no formato *Über die Bestimmung der Oper*; de Wagner; um prefácio destinado a Wagner foi adicionado no final do ano precedente." "Em 3 de janeiro *O nascimento da tragédia* chega a Tribschen". (...) "O diário de Cosima não deixa dúvidas sobre o caloroso acolhimento dispensado ao livro de Nietzsche. Wagner sucintamente responde: 'Nunca li nada melhor'(...)" Hollinrake. *Nietzsche-Wagner e a filosofia do pessimismo*. p. 251.

89 Na de manhã 29 de julho de 1870, Wagner lê para Nietzsche o estudo *Beethoven* em Tribschen. Idem. p. 241.

90 Como aponta o pesquisador Marcio Bechimol: "há uma teoria dos 'dois mundos' subjacente a *O nascimento da tragédia*. Mas esta não cinge a realidade em um mundo da ratio e um mundo da sensibilidade. Antes, divide este último em dois domínios opostos e contraditórios: *o mundo dos olhos e o mundo do ouvido (Welt des Auges e Welt des Ohres)*. Nietzsche, F, 1 [49], KSA, Band 7. (...) Em última análise, porém, o mencionado paralelismo se assenta na oposição entre *espacialidade e temporalidade*, como pressupostos formais comuns, respectivamente, à visão onírica e à percepção visual empírica, de um lado, e aos sentimentos de dor e prazer e à audição de outro. Sob este ponto de vista, a estética nietzschiana se revela tributária de um postulado básico da *Estética Transcendental*, qual seja, o postulado do espaço e tempo como condições formais da sensibilidade. O seguinte trecho de *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* expressa, com efeito, uma adesão absolutamente pacífica a esta tese kantiana: *Mas a*

Ora, uma experiência não menos certa mostra-nos que ao lado do mundo que nós representamos por imagens visuais, tanto em estado de vigília como no sonho, existe um outro para nossa consciência o qual só é perceptível para o ouvido e se manifesta em forma de som. Consequentemente, no sentido próprio dos termos ao lado do mundo da luz há o mundo dos sons, que se comportam em relação ao outro como o sonho em relação à vigília.<sup>91</sup>

A analogia com o sonho para se referir ao mundo da aparência ou da "luz", é outro ponto comum entre as reflexões dos autores, vejamos agora o seguinte trecho de *O nascimento da tragédia*:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia (...) Ele (Apolo), segundo a raiz do nome o resplendente, a divindade da luz, reina também sobre o mundo interior da fantasia<sup>92</sup>

Em contraposição e ao mesmo tempo como complementação, Nietzsche, tal como Wagner, irá recorrer ao "mundo do som" para erigir seus princípios artísticos:

“ (...) a música dionisíaca, em particular, excitava nele (o grego-homérico) espantos e pavores. Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios

---

*representação intuitiva compreende duas espécies: primeiramente, o mundo presente que se impõe a nós em todas as nossas experiências, colorido e mutável; em seguida, as condições pelas quais toda experiência desse mundo se torna possível, o tempo e o espaço. Pois estes, embora não tenham conteúdo determinado, podem, independentemente de toda experiência e puramente em si, ser percebidos intuitivamente, portanto vistos (angeschaut, n.a.). Nietzsche, F. A filosofia na época trágica dos gregos. §5.” Bechimol, M. Apolo e Dioniso: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. §3. p. 71- 72.*

91 Wagner, R. *Beethoven*. p. 21.

92 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* 1. p. 28-29.

da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisiaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisiaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas;”<sup>93</sup>

Nota-se dessa maneira um parentesco entre as concepções de Wagner e Nietzsche, além de sua quase simultaneidade histórica. A originalidade de Nietzsche nesse sentido, foi a de referir esses impulsos artísticos aos deuses do panteão grego, o que talvez se explique em virtude de seus conhecimentos filológicos. No entanto é preciso estar atento às sutilezas históricas, para não incorrer no equívoco de uma conclusão errônea. A pesquisadora Rosa Maria Dias em seu artigo intitulado *Dioniso na Grécia apolínea*, investiga as origens do conceito dionisiaco no pensamento do filósofo, ela atenta ainda para algumas peculiaridades desse período de convívio com Wagner e demonstra que o compositor já tinha mencionado Dioniso em escritos anteriores, porém sem a ênfase dada por Nietzsche:

Em junho de 1870, hospedado na casa de Wagner, Nietzsche lê para ele e sua mulher Cosima e para o amigo Erwin Rhode as duas conferências: "*O drama musical grego*" e "*Sócrates e a tragédia*" no salão onde estava dependurado o quadro "*Bacchus entre as musas*" de Boaventura Genelli, tal como Cosima relata em seu diário. Nessas conferências a antítese entre Dioniso e Apolo ainda não estava explícita. Em 1871, Wagner alude a isso pela primeira vez em seu ensaio "*O destino da Ópera*" - o compromisso do impulso apolíneo e dionisiaco aparece como formativo do drama trágico. Em *A arte e a revolução*, de 1849, Wagner fez um panegírico de Apolo: o espírito grego em sua expressão mais completa, e alude também a Dioniso<sup>94</sup>

A reverência, que os dois autores expressam pela cultura grega é um traço característico de seus pensamentos, perante paralelismos tão evidentes (que resistem até

---

93 Idem. p. 34 -35.

94 Dias, Rosa Maria. *Dioniso na Grécia apolínea*. p. 35.

mesmo a autocrítica nietzschiana)<sup>95</sup> é irresistível não apontar para a intersecção de suas reflexões:

Quem pretenderia ser capaz de fazer uma ideia justa da grandeza e do sublime divino na antiguidade grega? O mais rápido olhar sobre um único fragmento das ruínas que nos foram conservadas provoca em nós um arrepio, por nos sentirmos na presença de uma vida que não podemos julgar, na falta de um termo de comparação. Aquele mundo distante adquiriu privilégio de nos ensinar em todos os tempos, mesmo por meio de suas ruínas, a arte de tornar a vida mais ou menos suportável.<sup>96</sup>

“ (...)houve por ventura, naqueles séculos em que o corpo grego florescia e a alma grega estuava de vida, arrebatamentos endêmicos? Visões e alucinações que se comunicavam a comunidades inteiras? Como? E se os gregos tivessem, precisamente em meio à riqueza de sua juventude, a vontade para o trágico e fossem pessimistas?”<sup>97</sup>

Avançando na localização das conexões textuais entre *Beethoven* e *O nascimento da tragédia*, é perceptível o interesse de seus autores pelo drama musical grego. A questão do nascimento da tragédia a partir do espírito da música é aludido por Wagner, quando se refere à música dos antigos:

Eram as regras das melodias que faziam cantar os poetas, e foi o canto coral que projetou o drama sobre o palco. Vemos em toda parte a lei interna – que só é inteligível pela música - determinar a lei exterior que ordena o mundo dos fenômenos. O verdadeiro estado dórico, cujo conceito Platão tenta explicar partindo da filosofia, e até mesmo a organização guerreira nas batalhas eram guiadas pelas leis da música, com a mesma segurança com que o era a dança. Mas o paraíso foi perdido: a fonte original do movimento de um mundo se esgotou. Este mundo se movia como a esfera que recebeu um impulso, no turbilhão vibratório de seus raios, mas nenhuma alma motora o estimulava. E assim o movimento

95 Faço uso aqui de uma citação tomada da *tentativa de autocrítica*, inserida em *O nascimento da tragédia* anos depois pelo autor, numa segunda edição do opúsculo.

96 Wagner, R. *Beethoven*. p. 83-84.

97 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* § 4, p. 17.

se anulou, até que a alma do mundo novamente despertasse.<sup>98</sup>

Dois pontos se destacam na citação acima, a ideia de que o drama antigo surge do coro, e a noção de que os desígnios essenciais do mundo podem ser identificados com as leis da música. Há também um tom pessimista de perda dessa afinidade, ou decadência, seguido pela perspectiva de reencontro com essa identidade. Vista dessa maneira a abordagem de Wagner tem muito em comum com a de Nietzsche:

Temos agora que recorrer à ajuda de todos os princípios artísticos até aqui discutidos, a fim de nos orientarmos no labirinto, pois é assim que devemos designar a *origem da tragédia grega*. Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado, por mais amiúde que os farrapos dispersos da tradição antiga tenham sido combinatoriamente costurados um no outro e depois de novo dilacerados. Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro;<sup>99</sup>

O estado de identidade com a essência da natureza, vivenciado pelo espectador trágico é referido em citação à Wagner, o jovem Nietzsche recorre ao compositor para ratificar a sua tese de rompimento das barreiras individuais do ser no êxtase dionisíaco:

(...)o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização. A respeito desta última, diz Richard Wagner que ela é suspensa (*aufgehoben*) pela música, tal como o claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia. Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre

---

98 Wagner, R. *Beethoven*. p:89.

99 Nietzsche, F. O nascimento da tragédia § 1. p: 51-52.

um homem e outro, dão lugar a um super potente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza.<sup>100</sup>

Wagner, de igual maneira, acreditava nesse acesso a um "sentimento de unidade" por meio do ato de criação do gênio, ele usa essa teoria para exprimir filosoficamente o processo que levou Beethoven a criar a *Nona Sinfonia*: “Aqui, porém, neste caso extraordinário, prodigioso, que dá forma à vida do gênio da humanidade, a aflição conduz a um mundo de mais claro conhecimento, cujo poder supremo só pode ser revelado no momento de despertar.”<sup>101</sup>

### 3.6 O dever dionisíaco da música e da cultura alemã:

O renascimento de uma cultura ideal, vislumbrada nos gregos do período arcaico foi uma das pretensões que uniu as aspirações de Nietzsche e Wagner. Ambos acreditavam que do solo germânico é que brotaria essa nova cultura sob as diretrizes da nova arte, essa perspectiva originava-se da crença de que através da repatriação do espírito alemão por meio de seus mitos, seria possível conectar as fontes dionisíacas dessa cultura, no início do §23 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche refere-se ao mito como a *imagem concentrada do mundo*.<sup>102</sup> A crítica nietzschiana se endereça a dissolução do mito efetivada pela cultura crítica e histórica, segundo o autor a tendência histórica, que leva os modernos a aproximarem-se dos mitos com uma atitude museológica lhes afasta do verdadeiro significado, da lição oculta inscrita no conhecimento ancestral dessas imagens:

Cumpriria desesperar também dolorosamente de nosso ser alemão se este já estivesse, de igual maneira, tão indissolúvelmente enredado com a sua cultura, sim, unificado, como podemos observar, para nosso espanto na civilizada França; e o que constituiu durante longo tempo a grande vantagem da França e a causa primordial de sua extraordinária

---

100 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §1, p. 55.

101 Wagner, R. *Beethoven*. p:76.

102 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* § 18, p. 110-111.

preponderância, justamente aquela unidade de povo e cultura, deveria obrigar-nos, à vista disso, a louvar que em nossa cultura tão problemática nada tenha em comum até agora com o nobre cerne de nosso caráter de povo. Todas as nossas esperanças tendem, antes, cheias de anseio, àquela percepção de que, sob esta inquieta vida e espasmos culturais a moverem-se convulsivamente para cima e para baixo, jaz uma força antiquíssima, magnífica, interiormente sadia, a qual sem dúvida, a qual, sem dúvida, só em momentos excepcionais se agita alguma vez com violência, e depois volta a entregar-se ao sonho, à espera de um futuro despertar: em seu coral ressoou pela primeira vez a melodia do futuro da música alemã. Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado soou esse coral de Lutero, como primeiro chamariz dionisíaco que, ao aproximar-se a primavera, irrompe de uma espessa moita. A ele respondeu, em eco de competição, aquele cortejo festivo, solenemente exuberante, de entusiastas dionisíacos a quem devemos a música alemã – e aos quais deveremos o *renascimento do mito alemão!*<sup>103</sup>

Havia de fato entusiasmo nas asserções dos dois autores, que viam na recente história da música e da cultura alemã indícios do potencial emancipatório do espírito humano. Wagner traça o percurso desse desenvolvimento em *Beethoven*, tomando os grandes mestres da música alemã como momentos desse movimento, culminado pela obra do compositor da *Nona Sinfonia*. Nietzsche faz o mesmo, mas também insere Kant e Schopenhauer, nessa linha evolutiva, por acreditar que esses dois pensadores personificam o impulso dionisíaco no âmbito filosófico:

A enorme bravura e sabedoria de Kant e Schopenhauer conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* (verdades ternas), para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade de todos os enigmas do

---

103 Idem. § 23. p. 136.

mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo a expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer mais profundamente o sonhador (...). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica (...).<sup>104</sup>

Porém, o Nietzsche vai além, e inserindo Wagner no processo<sup>105</sup>, traz para seu tempo a urgência, a necessidade de uma nova sociedade e assume a responsabilidade por sua arrojada ambição. O biógrafo Rüdiger Safranski, comenta esse processo:

Portanto, Nietzsche tornou-se wagneriano porque sentia seu drama musical como o retorno do dionisíaco, por tanto um meio para abrir um acesso às camadas elementares da vida. A filosofia musical de Nietzsche ligada a Wagner é a tentativa de entender o universo sonoro musical como revelação de uma verdade abissal sobre o ser humano. Aqui Nietzsche começa investigações em que mais tarde Lévi-Strauss lembrará na sua obra principal, “Mytoloques”, ao afirmar que na música, especialmente na natureza da melodia, está a chave do “último mistério do ser humano”. A música seria a mais antiga linguagem universal compreensiva a todo

---

104 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* 18. p. 110-111.

105 “Nietzsche esperava que das ‘fontes primevas do ser alemão’ houvesse um redespertar do espírito trágico-dionisíaco. O fundo dionisíaco do ser alemão mostraria o seu esplendor no curso solar da música alemã, que no seu entender que vai de Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner (cf. Nascimento da Tragédia NT 19). Wagner representaria, desse modo, a manifestação mais recente e mais intensa da aptidão dionisíaca do ser alemão. Nietzsche não só reconhece no prefácio dessa obra que Wagner é o “sublime precursor” da metafísica de artista (da arte como atividade propriamente metafísica dessa vida), mas também se serve de imagens e de passagens de textos e de dramas musicais wagnerianos para expressá-lo. No escrito *Beethoven* Wagner teria imprimido o selo do renascimento da tragédia alemã, em continuidade com a metafísica da música schopenhaueriana. O filósofo se serve também de figuras do drama musical *O anel dos Nibelungos*, como Siegfried, Brunhilde e Wotan, como também do drama *Tristão e Isolda*, para expressar o gradual despertar do espírito dionisíaco alemão (cf. NT, 16,19,21 e 24).” Araldi, Clademir Luis: *Nihilismo, Criação, Aniquilamento* – Nietzsche e a Filosofia dos Extremos. P. 176, 177.

mundo, e mesmo assim intraduzível em qualquer outro idioma. Como podemos nos representar esse “mistério” do qual nos falam Nietzsche e Lévi-Strauss?

A música existe até antes da confusão das línguas em Babel, e como ainda hoje é o único meio de comunicação universal, podemos encará-la como um poder que triunfa sobre a confusão das línguas. A noção a isso ligada, de que a música está mais próxima do Ser do que os outros produtos de nossa consciência, é antiquíssimo. Está na base das doutrinas órficas e pitagóricas. Orientou Kepler no cálculo das rotas dos planetas. Música passava como a linguagem do Cosmos, como sentido figurado, em Schopenhauer como expressão direta da vontade universal.”<sup>106</sup>

O motivo condutor<sup>107</sup> (para usar um conceito da teoria wagneriana), de *O nascimento da tragédia e Beethoven*, é a busca por esse *espírito alemão*, e pelas forças nele latentes. A perspectiva de um renascimento de uma cultura exuberante, com a produção de obras e artistas nos moldes clássicos, constitui a meta de Nietzsche e Wagner nos princípios dos anos 1870. Wagner uma década antes em *Zukunftsmusik* (A música do futuro) de 1860, já enunciara a fórmula, onde atribui à uma "necessidade interna da humanidade", o crescente desenvolvimento da arte musical na modernidade:

A popularidade incomum da música em nosso tempo... é um testemunho... de que o desenvolvimento moderno da música corresponde a uma necessidade interna profunda da humanidade. <sup>108</sup>

Nietzsche anos mais tarde, em *Richard Wagner em Bayreuth*, de 1876, ao comentar o paradoxo entra a decadente cultura moderna, e o surgimento da música alemã, utilizar-se-á de um argumento análogo:

---

<sup>106</sup>Safranski, Rüdiger. *Nietzsche-Biografia de uma Tragédia*. p. 89.

<sup>107</sup> Um drama-musical como uma sinfonia de Beethoven está formado por temas ou motivos. O principal deles (*leitmotiv*) não só une a música com a música, mas também com o drama, pois se relaciona com personagens, coisas, ideias como, por exemplo, Siegfried, ouro, céus etc. Como cada ator de um drama é igual à um amplo movimento sinfônico, os motivos se transformam segundo lhe exijam os diferentes modos e situações.

<sup>108</sup> In *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, op.cit.,vol.7, p.3.

Não seria necessário dizer: nessa época a música não *poderia* nascer? Mas o que significa a sua existência? Um acaso? Um único grande artista poderia certamente ser um acaso, mas o surgimento dessa série de grandes artistas testemunhado pela nova história da música e que possui um único precedente, a época dos gregos, leva a pensar que aqui não é o acaso que domina, mas a necessidade. Essa necessidade é justamente o problema ao qual Wagner dá uma resposta.<sup>109</sup>

### 3.7 O ambiente de Bayreuth

Wagner em 1868, após anos de infortúnio, errando pela Europa em virtude de seus descaminhos políticos e de sua insatisfação de criador, vislumbrava agora um novo horizonte com a proteção do Rei Ludwig II da Baviera, e via sua obra ser reconhecida finalmente, como um titã se erguendo de um sono de milênios, que iria abalar as estruturas da alquebrada cultura alemã. Já o jovem Professor de filologia da Basileia, encontrava-se agora lado a lado com esse artista reformador e inquieto, tinha conquistado a sincera admiração de seu estimado mestre. Nietzsche era um teórico promissor, com conhecimentos e intuições profundas sobre arte e encontrava-se no "olho do furacão" ao lado do artista que buscava pôr em prática àquela arrojada perspectiva filosófica pela qual ansiava. Talvez esse quadro, descrito assim, sinteticamente, possa dar uma noção do entusiasmo que tomou o jovem Nietzsche e o moveu a sua crença expressa no nascimento da tragédia. No entanto, são do filósofo as palavras que melhor expressam seu sentimento de gratidão e honra:

Excelentíssimo senhor:

Há muito tempo que era expressão exprimir-lhe, sem reservas a dívida de gratidão que tenho para consigo. Efetivamente, os momentos mais elevados e mais inspirados da minha vida estão intimamente associados ao seu nome e conheço apenas outro homem, um homem que é intelectualmente seu irmão gêmeo, Artur Schopenhauer, que respeite com

---

109 Nietzsche, F. *Richard Wagner em Bayreuth*. 5. p. 69.

a mesma veneração - sim, ainda mais, como *religione quodam*.

Sinto especial prazer em fazer-lhe esta confissão nesse auspicioso dia e faço-o mesmo com um sentimento de orgulho. Porque se for o destino do gênio pertencer aos "poucos eleitos", pelo menos agora, esses "poucos" tem alguma razão para se sentirem altamente honrados em virtude do fato de lhes ter sido permitido ver a luz e aquecer-se ao seu calor, enquanto o grande público fica tremendo ao frio exterior. Além disso essa capacidade para apreciar o gênio não é uma coisa que caia facilmente no regaço desses poucos, mas é talvez para ser vista como resultado de uma dura luta contra preconceitos e antagonismos poderosos. Tendo disputado essa batalha com sucesso, eles sentem que o direito de conquista lhes deu um privilégio muito especial sobre este gênio em particular. Tomo a liberdade e me contar entre esses poucos eleitos desde que compreendi como o mundo, em geral, é incapaz de compreender a sua personalidade ou de sentir a profunda corrente ética que atravessa sua vida, os seus escritos e a sua música – em suma, de sentir uma atmosfera dessa perspectiva da vida séria e mais espiritual de que nós, pobres alemães, fomos roubados de um dia para o outro, por assim dizer, por toda espécie de miséria política, insensatez filosófica e judaísmo agressivo.

É a si e a Schopenhauer que eu devo a minha capacidade de me agarrar à capacidade vital da raça germânica a de contemplação aprofundada de nossa enigmática complicada existência.

Quantos problemas puramente científicos tenho resolvido situando-me na vossa própria personalidade, singularmente solitária e única! Tudo isto eu gostaria de lhe ter dito diretamente, pois teria preferido não ser obrigado a escrever tudo quanto acabo de redigir(...)

Seu muito dedicado e respeitoso discípulo e admirador,

Dr. Fr. Nietzsche, Prof. em Basileia<sup>110</sup>.

---

| 110 Nietzsche, F. *Correspondência com Wagner- Apresentada por Elizabeth Foerster Nietzsche*, p. 26-28.

A carta acima, uma das primeiras da correspondência entre Nietzsche e Wagner, reforça os pontos já mencionados da admiração e a esperança depositadas pelo pensador no compositor de *Tristão e Isolda*. Em tom de devotada confissão, Nietzsche irá falar dos “momentos mais elevados e mais inspirados da minha vida...”, como tendo sido proporcionados por Wagner. Na carta, refere-se à filosofia schopenhaueriana como *religione quodam*, e coloca Wagner ao lado deste como mestre, em cuja presença pode-se “sentir uma atmosfera dessa perspectiva da vida séria e mais espiritual de que nós, pobres alemães, fomos roubados (...)”. Enfim, o pensador à essa altura vê em Wagner a personificação do gênio, que pode levar a termo os desígnios do *espírito alemão*.

Os dois autores citam os mesmos músicos alemães como indícios da força dionisíaca adormecida no íntimo do povo germânico, do seu devir, seu lugar na história do espírito. Bach é mencionado por ambos, como célula matriz desse desenvolvimento, que é o gradual crescimento da presença do elemento dionisíaco na música alemã. Mozart é visto com reservas por um Wagner altivo em *Beethoven*, e também é preterido ou quase rejeitado por Nietzsche. O *Beethoven de Wagner* é o impetuoso e o tempestuoso, não servil, “aquele que trata como um déspota seus mecenas”. Ao contrário de Mozart, muito mais condescendente que, segundo Wagner, frequentou os salões e fez concessões ao domínio do agradável.

O *Beethoven de Wagner* é o protótipo de um gênio sofocliano idealizado: e a tensão está colocada na dialética entre a audição e a visão, entre a *introvisão* e a *introaudição*. A metáfora do sonhos é usada para representar uma camada inconsciente, na qual se dá a rica vida espiritual do artista. Segundo Wagner, a ética suprema de Beethoven foi a de ter preservado seu tesouro dos desmandos do mercado fútil da arte, mesmo que isso lhe custasse muitas vezes seu conforto e bem-estar. Com ele surge o artista autônomo, que erra por descaminhos miseráveis, persevera mantendo a todo custo sua honestidade artística intacta. Para finalmente, pôr sua obra no mais alto posto da música sinfônica e, por fim, padecer como um Tirésias surdo, ou um Édipo que, não podendo ver o exterior por causa da cegueira, olha pra dentro. O *Beethoven de Wagner* ouve para dentro. E assim como Tirésias, percebe um outro mundo, oculto às aparências.

Nietzsche tal como Wagner, também se utiliza das figuras dos grandes compositores alemães para fundamentar a tese do devir dionisíaco da música. No capítulo 19 de *O nascimento da tragédia*, o filósofo irá anunciar o despertar gradual do espírito dionisíaco em seu tempo. Desta maneira ele apresenta o final do sono dionisíaco:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por essa como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo no seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven de Beethoven a Wagner.<sup>111</sup>

Wagner por sua vez, pouco tempo antes já havia prenunciado o "despertar do espírito alemão", em fórmula semelhante à de Nietzsche, Wagner vai traçar a linha evolutiva desse desenvolvimento, passando pelos grandes escritores alemães e culminado na música de Beethoven:

“ Sabemos que foi o "espírito alemão", tão temido e odiado "além das montanhas", que enfrentou e tentou vencer, mesmo no domínio da arte, essa corrupção artística e espiritual entre os povos da Europa. Se, em outros domínios celebramos nosso Lessing, Goethe, Schiller, etc., como aqueles que nos salvaram de cair na mesma corrupção, devemos mostrar agora que foi por esse músico, Beethoven, na linguagem mais pura que se conhece, que o espírito alemão salvou o espírito humano de seu opróbio. Porque ao elevar a música de sua condição mesquinha de arte agradável à alta missão que por sua própria essência lhe cabia, ele nos revelou essa inteligência da música, pela qual a consciência humana tem noção tão precisa do mundo quanto a que poderá ser encontrada nos conceitos da mais profunda filosofia. É nisto, aliás, que se baseia a relação do grande Beethoven com a nação alemã.”<sup>112</sup>

Nietzsche, vê como infecunda a tarefa dos teóricos que querem que tentam subjugar

---

111 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §19. p. 118.

112 Wagner, R. *Beethoven*. p. 40-41.

o “demônio” nascente da música dionisíaca em suas frágeis redes de conceitos. Os estetas, nesse sentido, são vistos como as autoridades de um mundo que está ruindo. Seus juízos e conceitos são superados pelas exigências dionisíacas, o selo da beleza e do sublime são impotentes perante a música nascente, pois ela é indiferente e independente deles. Nietzsche critica tanto os cultos e bem nascidos, quanto os ignorantes que apelam para o senso comum, a fim de ocultar suas incapacidades. O pensador se refere à música como a chama que arde na pira sacrificial do rito de um novo mundo. A partir da força da *música alemã*, engendraria-se uma nova compreensão da própria vida em todas as esferas:

Mas que o mentiroso e o hipócrita tomem cuidado coma música alemã: pois justamente ela é, em meio a toda nossa cultura, o único espírito de fogo limpo, puro e purificador a partir do qual e para o qual, como na doutrina do grande Heráclito de Éfeso, se movem em dupla órbita circular todas as coisas: tudo o que chamamos agora de cultura, educação, civilização terá algum diade comparecer perante o infalível juiz Dioniso.<sup>113</sup>

Como foi exposto anteriormente, segundo Nietzsche, Kant e Schopenhauer se originaram da mesma fonte dionisíaca da qual brota a música, porém manifesta no terreno da filosofia alemã, uma outra frente por onde avança a *sabedoria dionisíaca* em sua inexorável marcha. A aliança do pensamento e da música, que ocorre cada vez mais intensamente no desenvolvimento da música e das manifestações literárias na Alemanha, leva Nietzsche a crer que uma nova cultura está emergindo. Desta maneira, poderíamos indagar se, Nietzsche ao ver em Wagner a realização do *espírito da música* na música, também não seria ele próprio filósofo a *realização do dionisíaco na filosofia*? Vale lembrar, que esta é a primeira vez que um pensador escreve um livro onde teoriza sobre um fenômeno contemporâneo (anunciado como uma nova aurora da humanidade), e esta ao mesmo tempo tão inserido e comprometido na construção mítica do acontecimento.

O autor de *O nascimento da tragédia*, crê estar vivendo um momento de transição na história do espírito, no qual o modelo alexandrino de civilização estaria sendo

---

113 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §19. p. 119.

substituído pelo impulso helênico trágico. Assim, acreditava Nietzsche, aconteceria um retorno ao originário, com a liberação das descargas dionisíacas que modificariam a estrutura cultural, voltada e devotada aos gregos do arcaico:

contando que saiba aprender firmemente de um povo, do qual o simples fato de poder aprender já é por si uma grande glória e uma rara distinção, dos gregos. E, desses supremos mestres, em que momento precisaríamos mais do que agora, quando nos é dado assistir ao *renascimento da tragédia (...)*<sup>114</sup>

O renascimento da arte e da cultura trágicas, consistem no foco ao qual aspira o pensamento juvenil de Nietzsche. Para o autor, pode-se observar os vigorosos traços da cultura helênica mais ou menos misturados aos ideais cristãos ou alexandrinos ao longo da história ocidental. No entanto ele acredita que seu tempo, (a primeira metade da década de 1870) urge e sinaliza para uma helenização: “A terra já suficientemente orientalizada, aspira de novo por uma helenização”.<sup>115</sup> Faz-se necessário refazer o "nó górdio" da cultura grega, uma tarefa destinada a quem o autor chama de contra-Alexandre, o qual reconhece em Wagner:

ele liga e reúne o que estava isolado, enfraquecido e descuidado; ele tem, se me é permitida uma expressão médica, uma força adstringente: nesse sentido ele pertence às grandes forças da cultura. Ele age sobre as artes, as religiões, as diferentes histórias dos povos e é, entretanto o oposto de um *polysthor* de um espírito que apenas coleciona e ordena: pois plasma o que foi reunido e lhe dá vida, é um simplificador do mundo.<sup>116</sup>

As proposições de Nietzsche na *Quarta consideração extemporânea: Richard Wagner em Bayreuth*, de 1876, marcam sua convicção e entusiasmo wagnerianos, e expõem sua crença de que através de uma mudança nas artes poderia trazer em sua esteira profundas reformulações na sociedade: “Ora, com isso o homem moderno estaria mudado e reformulado, pois, em nosso mundo moderno, uma coisa depende tão necessariamente da

---

114 Idem. § 19, p. 120.

115 Nietzsche, F. *Wagner em Bayreuth*. p. 60.

116 Idem. p. 60-61.

outra, que basta retirar um prego para o edifício inteiro vacilar e ruir”<sup>117</sup>.

A cultura moderna é vista com severas críticas por parte do pensador, ele assevera sua posição quando se refere ao público e aos produtores de arte em geral, e acredita que uma vez postas em marcha, as essenciais e profundas mudanças no terreno da arte desencadeariam, conseqüentemente, por afinidade simpática, um despertar dos potenciais genuínos adormecidos sob os escombros, daquilo que em sua época se chamou cultura:

Não é de forma alguma possível colocar em ação os efeitos mais puros da arte teatral sem inovar todos os domínios, a moral e o Estado, a educação e o comércio. O amor e a justiça tornam-se poderosos precisamente em um ponto, precisamente no domínio da arte, e devem propagar-se segundo a lei de sua necessidade interior, e não retornar à imobilidade de sua primeira crisálida. Para compreender em que medida a situação de nossa arte em relação à vida é um símbolo da degeneração dessa vida, em que medida nosso teatro é uma vergonha para aqueles que o constroem e frequentam, é preciso modificar inteiramente os pontos de vista e saber olhar o habitual e cotidiano como algo insólito e complicado. Uma estranha perturbação do juízo, uma mal dissimulada busca por diversão, por entretenimento à todo custo, considerações pedantes, ares presunçosos e escárnio com a seriedade da arte de parte dos que a realizam, brutal avidez por ganhos monetários de parte dos empresários, o vazio e a ausência de pensamento de uma sociedade que só pensa no povo quando este lhe útil ou perigoso e frequenta teatros e concertos sem jamais lembrar de suas obrigações – esse conjunto forma o ar abafado e ruinoso de nossos meios artísticos atuais: mas quando se está afastado como estão nossos eruditos, então se considera tal atmosfera como indispensável à saúde e se sente mal-estar quando, por alguma circunstância, é necessário se afastar durante um tempo. <sup>118</sup>

A citação acima, demonstra o quanto Nietzsche despreza o mercantilismo artístico de seus contemporâneos. Também revela as esperanças depositadas por ele em um pretenso

---

117 Idem. p. 61.

118 Idem. p. 62.

renascimento da tragédia, que poderia potencializar o amor e a justiça em detrimento da ganância e do diletantismo que dominavam os meios de produção artística. Há uma outra passagem do mesmo texto, extremamente significativa para o objetivo deste estudo, na qual o autor propõe “fundar o Estado a partir da música – algo que os antigos Helenos tinham não apenas compreendido, mas também exigido de si próprios”.<sup>119</sup>

Essa dimensão política do pensamento de Nietzsche, seria o efeito da retomada da cultura trágica, levada às suas últimas consequências. Para o pensador, a consciência mítica traria em sua esteira forças insuspeitas originadas do âmago do "ser alemão". Esta seria a tarefa suprema de Wagner, despertar a essência adormecida no povo germânico, despertar a força do mito através do encantamento de sua música dionisiaca. Segundo o biógrafo Rüdiger Safranski, o que Nietzsche admirava era a “audácia com que Wagner colocara a arte no ápice de todos os objetivos da vida burguesa; a imodéstia com que se recusava ver na arte apenas um belo tema secundário; a Vontade de poder com que Wagner praticamente impunha sua arte à sociedade. Esse napoleonismo, ligado com um encantamento, magia e espírito de sacerdócio, era o que Nietzsche admirava”.<sup>120</sup>

A relação entre o músico e o pensador, permitiu que ambos ampliassem seus horizontes e mobilizassem esforços em prol de uma meta comum. Os escopos de Nietzsche e Wagner convergiam justamente nas noções que compartilhavam de mundo antigo, pessimismo, drama e música. A obra nietzschiana de juventude é iluminada pela chama wagneriana, conforme o próprio autor confessa em *O caso Wagner*, de 1888, suas aspirações a uma cultura trágica começam a ruir durante o primeiro festival de *Bayreuth*, em 1876, e o que deveria ser a pletora de seus desígnios, converte-se em sombria decepção. Nietzsche não vê ali revelada nenhuma epifania, mas uma mera extensão da cultura a qual criticava ao lado de Wagner. O espetáculo deveria continuar, mesmo sem os efeitos e a solenidade idealizados pelos autores. Para a grande decepção de Nietzsche, o êxito de *Bayreuth* não mudaria as condições da sociedade, nem afetaria profundamente suas condições.

---

119 Idem p.74.

120 Safranski, Rüdiger. *Nietzsche-Biografia de uma Tragédia* p. 94.

Ao contrário: Nietzsche, que em fim de julho de 1876 viaja para Bayreuth e vivencia toda aquela confusão – a chegada do Kaiser, a postura cortês de Richard Wagner na colina do festival e na casa Wahnfried, a involuntária comicidade de encenação, o estalar dos aparelhos dos mitos, a vida social bem humorada, saturada e nada desejosa de redenção que se desenrolava em torno daquele fato artístico, o tumulto quando assaltavam o restaurante depois das apresentações - horrorizado, ofendido e até doente, poucos dias depois partirá de novo de Bayreuth.”<sup>121</sup>

Os pensamentos do jovem Nietzsche sobre arte, e sobretudo sobre música até aqui expostos em sua articulação com o pensamento de Schopenhauer e Wagner, não passaram despercebidos aos seus contemporâneos. O quanto Nietzsche foi relevante como o "principal teórico wagneriano" nessa primeira fase de sua produção, evidencia-se e constitui-se um raro momento na história do conhecimento humano onde um pensador, alinhou-se com tanta devoção à um movimento artístico. Suas asserções, vigorosas e muitas vezes entusiásticas, geraram polêmicas que lhe afastaram do meio filológico por tratar a antiguidade com demasiada "licença poética". Mas cabe refletir se implicitamente ao seu discurso carregado de mitologia e símbolo já não haveria uma centelha daquele *Zaratustra*<sup>122</sup> de sua maturidade. Até aqui se buscou destacar investigar as raízes de sua estética e sua forma de pensar artisticamente como um contraponto ao utilitarismo que ele próprio criticava e que levou a arte para o plano do entretenimento, afastando-a de seu solo pátrio, o mítico.

De qualquer maneira, é inegável que essa "obsessão pelo estético" atravessa todas as fases do pensamento nietzschiano, o capítulo seguinte procurará destacar alguns pontos problemáticos de sua primeira fase, mas também identificar os fundamentos que permitem para Nietzsche, acessar através de um pensar artístico a esfera da política. Aprofundando tal

---

121 Idem. p. 94.

122 Roberto Machado menciona, que “Charles Andler vê o *Zaratustra* como sinfonia e poema (C.f. *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, II, p.12). Em um livro recente (*Nietzsche, le rire et le tragique*), Alexis Philonenko considera Nietzsche um poeta maior (p.5) e o *Zaratustra* além de um poema (p.118), uma “grande ópera”, fazendo a conjectura de que ele “obedece a uma *música interior* que apenas seu autor podia exteriorizar ao piano” (p.120). Cf. *Zaratustra tragédia nietzschiana*, p. 25.

questão, demonstrando de que maneira o jovem Nietzsche articula sua estética e deriva delas implicações políticas.



### **CAPÍTULO III: *A dimensão política do pensamento do jovem Nietzsche***

E um povo – como de resto também um homem – vale precisamente tanto quanto é capaz de imprimir em suas vivências o selo do eterno: pois com isso fica como que desmundanizado e mostra sua convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é metafísico, da vida.<sup>123</sup>

O caráter mais problemático do pensamento de Nietzsche à época em que elaborou *O nascimento da tragédia*, talvez sejam suas asserções no âmbito da ética e política. Isto se dá devido ao anacronismo de suas reflexões e a tentativa de adequação de uma perspectiva histórica incongruente com o contexto da modernidade. No entanto, para que a nossa investigação ganhe a amplitude necessária, é preciso acercarmo-nos de tal tema e discuti-lo apresentando seus pontos problemáticos e seus pontos críticos pertinentes, articulando-os dentro do contexto proposto por este estudo: música e palavra.

Mas então, o que música e palavra tem a ver com política, estado e sociedade? Pois bem, se quisermos apanhar organicamente o pensamento do jovem Nietzsche poderíamos afirmar que há muito. Isto se dá porque cultura para esse pensador é diagnóstico da sociedade e a arte uma finalidade teleológica da natureza.

Deve-se ter claro inicialmente os princípios sobre os quais se apoiam as reflexões nietzschianas. O esquema abstratamente reduzido figuraria da seguinte maneira:

---

123 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* §23; p. 135.

1. Nietzsche herda a metafísica da vontade de Schopenhauer, considerando a vontade como a força cega geradora dos fenômenos do mundo, esses fenômenos postos no mundo em forma de individuações diversas tem uma finitude imanente. A tensão entre finitude do fenômeno e a eternidade do devir é espelhada pela consciência humana, a constatação da finitude em um indivíduo caracterizado pelo desejo seria a fonte do sofrimento essencial.
2. Para o jovem Nietzsche, os gregos do período arcaico aplacaram essa constatação, tornando o sofrimento obra de arte (tragédia), nessa forma de arte a ação é o princípio delimitador, organizador da arte (apolíneo) que captura o mito trágico, repleto de significação do fundo dionisíaco, sem no entanto sacrificar seu conteúdo, no final há preponderância do sentido dionisíaco do mito: o sofrimento e a injustiça eternas.
3. Como já foi exposto, é da união entre Dionísio (*vontade*) e Apolo (*representação*) que se plasma a tragédia. Nesse sentido, a música representa a vontade, pois expressa indeterminação, enquanto linguagem universal e um sentido amplo de sugestões. A palavra por sua vez, está vinculada ao sentido lógico-organizador-delimitador, com suas representações imagéticas determinadas.
4. Para Nietzsche, o contexto político da Grécia Arcaica foi fecundo para o florescimento da tragédia, e essa seria como um espelhamento da vontade desse povo. O que Nietzsche denomina cultura trágica é produto da necessidade, bem como a filosofia pré-socrática, especialmente o pensamento de Heráclito, como reflexo de um modo de pensar vinculado à natureza, fortemente ligado às intuições e ainda sem preponderância do *logos* como escreve em *A filosofia na época trágica dos gregos*.

Retomando os passos de nossa investigação teremos os pressupostos do pensamento do jovem Nietzsche, ancorados em uma metafísica da vontade, herdada de Schopenhauer e reformulada sob as vestes míticas (Apolo e Dioniso) de figuras do panteão grego. Essa maneira de expressar os conceitos mais elementares de seu pensamento, sob forma de imagens altamente simbólicas da antiguidade já aponta para os desígnios últimos pretendidos por Nietzsche em sua proposição filosófica mais ampla. O pensador buscava nessa época rearticular de maneira artística os fundamentos abstratos da filosofia, para isso

identificou nos mitos o caráter intrínseco das forças originárias da arte. Mas seria muito pouco dizer que Nietzsche atribuía aos princípios artísticos da natureza, Apolo e Dioniso, um mero papel de configuradores das energias criativas da humanidade, embora isso não seja pouco dentro do pensamento nietzschiano. Sua pretensão era muito maior, tais princípios seriam a base de toda estrutura orgânica e lógica, sobre as quais se assentam a existência do homem enquanto natureza, e conseqüentemente enquanto sociedade.

É necessário ter em mente a maneira como Nietzsche concebe a natureza, pois, é através de uma noção organicista romântica, que insere o homem no processo de criação como uma extensão das forças volitivas que movem a vida. Somente através desse prisma é possível perceber com clareza as perspectivas políticas no pensamento nietzschiano de juventude.

Partindo da premissa de que o *caos* (vontade cega e indeterminada schopenhaueriana) é a base de onde emana toda diversidade de fenômenos. Nietzsche identifica esse Uno-primordial como um proto-artista que gera individualidades através do *principium individuationis*, lançando no mundo dos fenômenos uma imensa diversidade de vontades cindidas, que anseiam por um retorno ao Todo. Tal como o mito do Dioniso dilacerado que renasce a partir de seus pedaços, a multiplicidade tende a reunificar-se para celebrar sua totalidade.

Segundo o jovem Nietzsche, o homem à medida que cria, cumpre sua natureza mais profunda, pois se coloca em afinidade com a própria força originária da qual foi criado, essa consonância gera um apaziguamento da vontade dilacerada, ou como escreve Schopenhauer, um quietivo da Vontade. No entanto, se a arte é uma via de redenção dos sofrimentos, ela deve expressar o substrato do processo cósmico que gera o ciclo da vida. A impermanência dos fenômenos, a transitoriedade dos acontecimentos, tudo isso revela a tal fluidez, e remonta ao pensamento de Heráclito,<sup>124</sup> Nietzsche o considerava como o filósofo trágico por excelência.

---

124 “Não vejo nada além do *vir a ser (Werden)*. Não vos deixeis enganar! É vossa curta visão, não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme onde quer que seja o mar do vir a ser e perecer” *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, 5, in *Os Pensadores*, volume *Os Pré-Socráticos*, São Paulo, Ed.Abril S.A., 1973, p.109. Original: PhZG,5,KSA, Band 1, p. 823.

#### 4.1 Heráclito: modelo para a filosofia trágica

(...) nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los.<sup>125</sup>

Nietzsche busca desvincular a ideia de moralidade da noção de natureza, pois para ele o caráter dinâmico do fluxo fenomenal não condiz com as exigências de uma fixidez conceitual, pelo contrário, há no pensamento de Nietzsche um esforço para salvar a contradição, como característica essencial do processo vital. O pensador, ao mesmo tempo, aponta para a transitoriedade do *vir a ser*, destacando a crueldade do destino, identificada com a inocência infantil do proto-artista universal em seu jogo lúdico, tal como faz Heráclito. A noção heraclitiana de Uno, carregado de contradição é expressa no fragmento 32: “O Uno, o único sábio, recusa e aceita ser chamado pelo nome de Zeus”,<sup>126</sup> tal noção é útil a Nietzsche na medida em que o Uno encerra em si os paradoxos de todos os fenômenos e também da linguagem enquanto expressão da diversidade.

Heráclito distingue-se dos demais pensadores antigos por não compreender o mundo através de uma ótica moral ou teleológica. Sua premissa básica já parte de uma negação da bipartição metafísica. A solução encontrada pelo filósofo de Éfeso para o problema da origem do devir é singular e, ao que tudo indica, influenciou o jovem Nietzsche em sua concepção de *justificação estética da existência*: tal percepção heraclitiana é aquela que Nietzsche denomina de “percepção estética fundamental do jogo do mundo” ( *ästhetische grundperception vom Spiel der Welt* ).<sup>127</sup> Na metáfora teológica utilizada por Heráclito, identificamos o fundamento primordial da estética nietzschiana de

125 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. §24, p. 142.

126 Bornheim, Gerd. *Os filósofos pré-socráticos*. Fragmento 32 de Heráclito, p. 24.

127 Cf. *A Razão na Filosofia*, 6, in *O Crepúsculo dos Ídolos*.

juventude, Heráclito diz: “O mundo é o jogo (artístico) de Zeus (*Die Welt is das (künstlerische) Spiel des Zeus*)”.<sup>128</sup>

A noção de vontade expressa por Nietzsche em seus escritos de juventude, que serve como base de sua concepção de natureza, pode ser associada ao pensamento de Heráclito. Se estivermos atentos à maneira como Nietzsche concebe a dinâmica dos fenômenos a partir de configurações anárquicas do mesmo substrato universal (vontade), ao qual não se pode atribuir uma finalidade moral, tal como é expressa em seu escrito *A filosofia na época trágica dos gregos*, perceberemos uma grande afinidade com aquele Zeus artista de Heráclito:

Um vir a ser e perecer, um construir e destruir (*ein Bauen und Zerstoren*), sem nenhum discernimento moral, eternamente na mesma inocência, têm, neste mundo, somente o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo (*das ewig lebendige Feuer*), constrói e destrói, em inocência - e esse jogo joga o Aion consigo mesmo.<sup>129</sup>

Nietzsche toma como modelo o Zeus criador de Heráclito, assim como sua noção de “devir como essência última da realidade”, tal concepção dinâmica do mundo se adequa às ideias da *metafísica de artista*, de Schopenhauer, à medida que o Uno-vivente se manifesta por meio da diversidade dos fenômenos. Desta forma, o homem compartilha da perspectiva do "criador" na medida em que assume a vida como um fenômeno estético. Em suma, para que haja uma afinidade autêntica com a origem do mundo, o indivíduo deveria aliar-se ao fluxo criativo do universo, atuando como um prolongamento da atividade mais essencial da existência: a arte.

A imagem do *véu de maya*, extraída da mitologia védica indiana, é utilizada por Schopenhauer para simbolizar o caráter ilusório das individualidades, que embora impermanentes possuem a capacidade de ocultar o fluxo total de onde surgiram e para onde deverão retornar. O véu da ilusão schopenhaueriano nada mais é do que a noção de que

---

<sup>128</sup> PhZG, 6, KSA, Band 1, p. 828.

<sup>129</sup> Nietzsche, F. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, 7, in *Os Pensadores*, volume *Os Pré-Socráticos*, São Paulo, Ed. Abril S.A., 1973, p.113. Original: PhZG, 7, KSA, Band 1, p.830.

cada ser individual seja constituído por aquilo que lhe delimita e o distingue dos demais, com essa concepção o mundo só pode ser concebido como uma multiplicidade de indivíduos, e não como unidade.

Nietzsche, em *A filosofia na época trágica dos gregos*, caracterizou a filosofia pré-socrática como uma síntese entre os elementos “científico-conceitual” e a “força da representação intuitiva”, a busca de analogias nos elementos e fenômenos da natureza é, segundo o autor, um dado que dá a alguns filósofos pré-socráticos, a possibilidade de aceitação do elemento impermanente do mundo sensível. A tendência ao afastamento desse modo de pensar fortemente intuitivo e o avanço do pensamento lógico-conceitual, representa na filosofia o mesmo impulso, que levou, segundo o autor, à decadência da tragédia. O surgimento da ótica moral e logocêntrica teriam aos poucos superado a compreensão trágica do mundo, tornando dessa forma a crítica de arte mais importante que a própria arte.

Podemos, nessa altura da investigação, estabelecer uma dicotomia básica presente no pensamento do jovem Nietzsche: aquela existente entre a fixidez conceitual *versus* a fluidez fenomênica. Esse paradoxo entre uma lógica que exige fixidez e regularidade em contraponto ao mundo fenomênico com sua fluidez e impermanência, gera a necessidade de um Ser cuja essência seja caracterizada pela fixidez e imobilidade, estabelecendo dessa maneira um limite ao devir, pois torna-se necessário que haja algo que não devém, o Ser: esse recurso é, segundo Nietzsche, o que seduziu Tales e Anaximandro, e o que caracterizou propriamente o pensamento de Parmênides.

A percepção fundamentalmente trágica do mundo, e que ancora o pensamento do jovem Nietzsche, só viria com Heráclito, na afirmação do devir como essência última do existente: “Heráclito tem, como sua régia propriedade, a suprema força da representação intuitiva” (*die höchste Kraft der intuitiven Vorstellung*).<sup>130</sup>

No entanto, essa noção de todo-vivente expressa por Nietzsche, quando revelada à consciência humana traz em si uma tensão que revela uma questão ainda mais aguda: a questão do sentido da vida. Pois, uma vez adquirida a consciência (trágica) da finitude dos

---

130 Nietzsche, F. *A filosofia na Época Trágica dos Gregos*, 5. Original: PhZG, 5, KSA, Band 1, p. 823.

fenômenos (dentre eles a própria existência humana), e sendo essa vida caracterizada basicamente pelo desejo, como se resolveria o contraste entre o finito e o desejante, já que o principal desejo seria continuar a desejar? Desse questionamento emerge um problema que pode se revelar radicalmente pessimista e para o qual Nietzsche recorre à autoridade da arte trágica, como a via de solução que teria supostamente sido utilizada pelos gregos.

A hipótese principal de *O nascimento da tragédia* é de que os gregos do arcaico teriam sido pessimistas, mas que teriam superado essa condição através de uma consciência trágica do mundo. Nietzsche lança a seguinte questão em sua *obra das primícias*: como poderiam os gregos da melhor época, afeitos às artes e às sutilezas filosóficas terem criado uma arte como a tragédia? A resposta é que talvez esse povo tenha tocado o fundo da existência, que os gregos do período em questão tenham percebido a impermanência, a dor, a finitude e a fim de poder olhar para esse abismo sem desespero, utilizaram-se do poder onírico das visões apolíneas: criando a grande arte - a tragédia grega.

A tragédia, segundo o pensador, nasce de um alinhamento entre as duas pulsões artísticas antagonicas e complementares, apolínea e dionisíaca, desta forma teríamos toda profunda significação dionisíaca (dor e prazer oscilando em um compasso ilógico), apanhadas sob a bela aparência, um manto onírico de Apolo. A orgia, o êxtase, o rompimento das barreiras da individuação, possibilitam a identificação com o Uno, através do poder configurador do apolíneo os aspectos tenebrosos da vida seriam idealizados, perdendo seu caráter titânico e aterrorizante.

O movimento, o vir a ser, é o fluxo dos fenômenos em sua transitoriedade, a percepção da fatalidade iminente em contraste com o desejo (eternamente injustiçado pelo perecimento e pela morte), resulta na angústia e na insatisfação que perfazem a tragédia universal. A questão que se coloca a seguir é: dada tal finitude em contraste com o desejo, como poderia ser aplacado tão inexorável destino?

Pois bem, como já foi exposto anteriormente é na tragédia ática que o jovem Nietzsche detectou o mais alto simbolismo da condição humana, é no sofrimento dos heróis trágicos, nas injustiças e desenganos sofridos por eles que estão inscritas as mais sutis e eloquentes verdades acerca da vida. Esse é o poder de síntese da arte dos gregos do arcaico,

que ao revelarem tanta dor e sofrimento, através do destino dos heróis, ainda assim gerando a beleza, o encantamento. Para Nietzsche, a suprema tarefa do artista é revelar o fundo ilógico das coisas e, no entanto, levar luz à esse abismo, tornando suportável e até mesmo admirável a condição miserável do homem nesse mundo:

Aquí o supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico* enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega;(…) <sup>131</sup>

\* \* \*

Até aqui falamos de arte, de transfiguração de dor em beleza, de mitos que simbolizam o dilaceramento do deus Dioniso, como símbolo da vontade-primordial cindida e espalhada em forma de inúmeras vontades individualizadas. Mas como isso se reflete na esfera do pensamento social? Quais seriam as consequências dessa concepção sobre a vida e a cultura? A resposta soa extravagante, mas dentro do esquema até aqui apresentado, pertinente. Uma *cultura trágica* é o anseio do jovem Nietzsche. Essa é a única forma pela qual o autor acredita poder ser recuperado o anelo com a natureza. A maneira como uma humanidade criativa poderia recuperar o vínculo fundamental com a proto-artista fundamental (a vontade). Agindo dessa forma, acreditava o filósofo, o homem seguiria os desígnios inerentes à sua matriz, a natureza. O raciocínio é simples: a natureza cria incessantemente e o homem enquanto rebento dela deve igualmente criar. O conteúdo dessa criação deve expressar a natureza íntima da dinâmica do mundo: nascer e morrer. Como nas tragédias, é preciso observar a impermanência e o conteúdo ilógico da vida, pois só assim educados para o terrível e para o belo poderia o homem realizar a tarefa suprema da arte.

---

131 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, § 7, p. 56.

## 4.2 Cultura, natureza e vida em Nietzsche

Para Nietzsche os fenômenos culturais são compreendidos além da contingência e da circunstancialidade, o pensador preocupa-se com o aspecto necessário, ou seja, os aspectos nos quais a cultura pode ser compreendida como parte de um processo vital (sob a ótica da vida), vista dessa maneira a cultura não se opõe à natureza, não é resultante da convenção do arbítrio ou da vontade autônoma dos seres racionais, mas se enraíza na própria ordem natural do processo orgânico. Assim, a cultura é o reflexo e móbil do desenvolvimento de um povo. É interessante termos em mente que, para o Nietzsche da primeira fase, o povo é considerado como organismo, sendo uma unidade constituída por partes individuais que concorrem a uma finalidade única, e sua eficiência está ligada a coordenação entre as partes na busca pela forma unitária. Nesse contexto, a influência do social sobre o indivíduo é tanto determinante quanto determinada, pois, de certa maneira, influencia seu papel social e é influenciada pelo bom cumprimento deste pelo indivíduo. Nesse sentido, teríamos a finalidade como meta do povo enquanto organismo, de onde se deriva a ideia de uma cultura guiada pela necessidade, resultando dessa maneira, em uma concepção que poderíamos associar a uma teleologia histórica, presente na primeira fase do filósofo.

Para fins de objetividade, seria interessante ressaltarmos o que Nietzsche compreende por Vontade (*Wille*) de um povo. Nesse sentido teremos Vontade expressa como aquilo que dá unidade e identidade aos hábitos e costumes, ou seja, o sentido próprio da finalidade do desenvolvimento da cultura é a Vontade do povo que vai determinar a preservação de seus traços essenciais e forjar seu caráter próprio (*Volkscharacter*). Em *O nascimento da tragédia* temos presente a ideia de *específico* do povo, ou seja, aquilo que os distingue dos demais. É no fortalecimento do conjunto dos instintos do povo que a Vontade atua a fim de preservar a essência deste e, dessa forma, revigorar cada parte de seu organismo (indivíduo). Esse movimento e *telos* irão gerar o desenvolvimento histórico de um povo.

Para Nietzsche, a finalidade da existência individual seria a colaboração para o

pleno desenvolvimento das potências criativas intrínsecas presentes na essência do povo, gerando, assim, a obra de arte como quintessência da Vontade desse povo:

O problema da cultura raramente é apreendido corretamente. Sua finalidade não é a maior felicidade possível de um povo, tampouco o livre desenvolvimento de suas vocações: antes mostra a si mesma na proporção direta desses desenvolvimentos. Sua finalidade jaz para além de toda finalidade terrena: a produção de grandes obras é sua finalidade<sup>132</sup>

A maneira como Nietzsche concebe (a grande obra) é um dos pontos fundamentais para que compreendamos o seu conceito de cultura. No fragmento póstumo o filósofo escreve: “a cultura depende da forma como se define o que é grande”.<sup>133</sup>

Os conceitos estéticos do grande e do sublime são para Nietzsche os critérios para avaliar a dispersão ou concentração dos instintos de um povo. É a partir disso (do que é grande e do que é sublime) que se pode avaliar a cultura e mobilizar o organismo social. O organismo social deveria, tendo em vista sua finalidade – encontrar sua própria transfiguração e redenção na criação artística pelo mito, pela religião, pela arte ou pela filosofia – erguer a cultura que contará a história desse povo, ou seja, sua Vontade projetada e divinizada. Como já foi dito em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche busca avaliar a cultura grega sob o prisma dos dois princípios antagônicos, Apolíneo e Dionisíaco; esse contraste, e mais especificamente a preponderância de um desses princípios, é o que vai caracterizar as peculiaridades culturais do povo. Em sua *Consideração Extemporânea: A visão de mundo Dionisíaca*, teremos expressa de maneira bastante clara a forma pela qual o pensador acredita ter-se plasmado a tragédia grega:

Agora não mais parecerá incompreensível que a mesma vontade, que, enquanto apolínea, ordenou o mundo helênico tenha comportado em si outra forma fenomênica (*Erscheinungsform*), a Vontade Dionisíaca. A contenda entre as duas formas fenomênicas da Vontade teve uma

---

132 Nietzsche, F. *Fragmentos Póstumos*. 19 [41], KSA, Band 7.

133 “Die Kultur eines Volkes offenbart sich in der einheitlichen Bändigung der Triebe dieses Volkes.” N.F., 19 [41], KSA, Band 7.

finalidade extraordinária: criar uma mais elevada possibilidade de existência, e, no interior desta, chegar (através da arte) a uma ainda mais alta glorificação.<sup>134</sup>

Vemos assim que, para Nietzsche, os instintos artísticos da natureza são atribuídos ao povo como unidade intermediária entre a máxima generalidade do Uno Primordial e a máxima singularidade do indivíduo. As noções de Apolíneo e Dionisíaco, embora tenham sido derivadas de um período específico (Grécia Arcaica), servirão como o instrumental básico para as análises históricas de *O nascimento da tragédia*, a partir do par conceitual Apolo e Dioniso. Nietzsche vai investigar culturas diversas, tais como: budista, romana e alexandrina ocidental. Avançando em sua análise das culturas, a partir desse mesmo par de princípios opostos, irá também explicar o período renascentista, além do próprio desenvolvimento da música e da filosofia alemãs do período barroco até Wagner. De fato, é a proporção com a qual esses instintos atuam em cada cultura que irá determinar sua forma de justificar a existência, e pode-se dizer que poucos temas foram tão caros a Nietzsche como a maneira com que cada cultura se relacionou com tal questão.

### **4.3 A justificação da existência como identidade cultural**

O tom pessimista da primeira filosofia de Nietzsche é abrandado à medida que nos aproximamos da questão da justificação da existência; como já foi exposto, Nietzsche diverge de Schopenhauer no tocante à compreensão da tragédia, e isso é determinante para que sua abordagem se torne singular. Segundo George Simmel, em seu escrito *Schopenhauer und Nietzsche*, essa divergência se dá mais por uma “absolutização poético-filosófica da ideia darwiniana de evolução”. Segundo Simmel, trata-se da ideia de que a vida é “em seu ser mais íntimo, aumento, concentração cada vez maior das forças ambientes no sujeito”<sup>135</sup>. Para o autor, trata-se de uma questão de percepção da vida, onde Nietzsche, diversamente de Schopenhauer, buscou salvaguardar o sentimento de solenidade

---

134 DW, KSA, Band I, p. 570-751.

135 Simmel, G. *Schopenhauer y Nietzsche*, Editorial Schapire, Buenos Aires, s.d., p.19.

da vida:

Para Schopenhauer, a vida está condenada, em última instância, à carência de valor e de sentido, por ser em si mesma vontade; por isso é o que em absoluto não deveria ser. No desprazer ante a vida se expressa aí aquele terror que certas naturezas sentem diante do fato do ser, ao contrário de outras que o ser (...) enche com a felicidade de um êxtase sensual ou religioso. Schopenhauer carece da compreensão para o sentimento que penetra plenamente a Nietzsche, para o sentimento da solenidade da vida<sup>136</sup>

A concepção metafísica da vida, vista como dinâmica da Vontade em sua eterna geração e destruição das formas particulares, manifesta-se como o tal *aumento, concentração cada vez maior das forças ambientes no sujeito*, e, à medida que se manifesta, ou busca se manifestar plenamente na cultura, como cristalização dos ideais por ela perseguidos. Para Nietzsche, trata-se de dizer que a possibilidade da vida de assumir um caráter solene e sublime ocorre através da cultura e pode ser apanhado através de seus exemplos.

Vista dessa maneira, a cultura consistiria em uma autoglorificação da Vontade, o que derramaria sobre a existência um sentimento de solenidade, sublime e grandiosa, presente justamente na eternidade das grandes obras artísticas. A perseguição desse objetivo metafísico é o que o jovem Nietzsche identifica como a tarefa suprema da cultura e o que, segundo o autor, acaba por converter-se na própria *justificação da existência (Rechtfertigung des Daseins)*.

O conceito, tido por muitos pesquisadores como foco central da filosofia de Nietzsche, é justamente o de *justificação de existência como fenômeno estético*, e tal concepção é dependente das noções de aparência e ilusão. Nietzsche toma emprestado de Schopenhauer a ideia de *maya* universal, antigo conceito hindu que significa véu da ilusão, ou seja, as formas e configurações adotadas temporariamente pela vontade ao individualizarem-se. Ora, na arte a ilusão é a lei soberana, e, especificamente na tragédia, ela é essencial por desviar o olhar do indivíduo dos aspectos sombrios da vida, trazidos à

---

136 Idem.

tona pela sabedoria dionisíaca revelada pelo mito.

Nesse jogo vivo entre princípios artísticos inerentes à natureza é que, segundo Nietzsche, pode a vida se justificar como um fenômeno estético. A descoberta do solo movediço do trágico, não leva, como em Schopenhauer, à uma compreensão niilista, mas leva Nietzsche ao oposto do niilismo. Teremos a ilusão constantemente gerando formas que seduzem para a vida e, nesse sentido, a aparência consta como uma função primordial da vontade no processo de sua própria perpetuação: “É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida suas criaturas, e de obrigá-las a seguir vivendo”<sup>137</sup>

Tais afirmações conduzem a uma identificação do fenômeno da justificação da existência com o princípio da representação, ou nietzschianamente falando, do impulso apolíneo. Dessa forma, abre-se uma via de investigação, que pode conduzir a ideia de conexão entre a representação e o *principium individuationis*.

#### **4.4 O impulso apolíneo e a justificação:**

Para examinarmos tal tema devemos levar em consideração o fato de que Nietzsche toma o conceito de *representação* schopenhaueriano e o rearticula, identificando-o com os atributos configuradores do deus grego Apolo; surge dessa forma o princípio organizador e delimitador denominado apolíneo. Se ponderarmos sobre as origens do pensamento de Schopenhauer, veremos que este, por sua vez, também elabora seus conceitos de *Vontade e Representação*, ancorado na distinção kantiana entre *fenômeno e coisa em si*.

Pois bem, vamos analisar agora a apropriação nietzschiana da filosofia transcendental. A ideia de Nietzsche é a de que a experiência não consta como uma realidade em si, mas apenas ocorre devido à sua capacidade representativa. A diferença em relação a Kant é a de que para Nietzsche a apreensão da realidade não está condicionada por faculdades de caráter lógico-cognitivo, mas sim, pela ação intrínseca do próprio processo da vida, o qual tem como uma das características fundamentais o princípio de

---

137 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*; §18, p. 108.

individuação.

A representação, dessa maneira, converte-se em um processo artístico inerente à natureza e pré-condição para a existência empírica do sujeito. Através das representações é que o sujeito projeta no mundo sua própria noção de sentido da vida: seja ela religiosa, mítica, política ou tudo mais que se denomina cultura em um sentido geral. Em *O nascimento da tragédia* §4, Nietzsche descreve Apolo como o endeusamento da aparência e comenta sua reciprocidade necessária com a sabedoria trágica dionisíaca:

Apolo, porém, mais uma vez se apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-Primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante em meio ao mar.<sup>138</sup>

Nietzsche irá identificar a expressão máxima do fenômeno apolíneo no espelhamento transfigurador da vontade no mundo da aparência, que é expresso na cultura de um povo. A cultura, dessa forma, reflete a totalidade das forças imanentes à Vontade de determinado povo, resultando em uma espécie de impressão digital histórica. Dessa forma, teremos expressas as características peculiares de identidade, que revelam a unidade de uma totalidade cultural determinada. Para o filósofo, a consonância entre a origem (*arché*) e as determinações de sua cultura é aquilo que vai constituir o substrato cultural necessário à realização de uma arte genuína.

A relação entre cultura e justificação da existência é um dos pontos-chave de *O nascimento da tragédia*. É a partir dessa relação que o autor irá ler as diferentes formas de justificação criadas ao longo da história humana. Essa análise se dará sempre tendo em vista o grau de afinidade dessas culturas com o fundamento trágico da existência: sendo

---

138 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, § 4, p. 40.

isso que expressa o *característico* de um povo e onde se percebe a essência deste.

#### 4.5 O Impulso Apolíneo e a fragmentação da cultura

O impulso apolíneo,<sup>139</sup> no entanto, sendo responsável pela delimitação, identidade e individualização dos fenômenos de uma maneira geral, pode atuar como um elemento pernicioso à cultura à medida que promove a independência dos indivíduos, pois atuará dessa maneira como um agente de desequilíbrio da totalidade orgânica.

Por meio desse prisma, o jovem Nietzsche vê na tendência à autodeterminação dos indivíduos e na crescente valorização das individualidades um sintoma da decadência da cultura, assim como um rompimento com a noção de expressão total do povo na cultura. Essa tendência à atomização da sociedade é para o autor a origem da relação utilitária do indivíduo com o Estado, na medida em que este último converte-se em um meio para a manutenção dos escopos egoísticos do indivíduo, tendo como consequência a fragmentação da unidade orgânica e a descaracterização de sua cultura.

Em a *A Visão de Mundo Dionisíaca*, Nietzsche exprime essa ideia em uma analogia fisiológica: “quanto mais autônoma e arbitrariamente está o indivíduo desenvolvido, tanto mais fraco está o organismo ao qual ele serve”<sup>140</sup>

O desequilíbrio entre os princípios apolíneo e dionisíaco é, segundo o autor, a origem do enfraquecimento da cultura em todos os seus âmbitos, pois se por um lado, com a predominância do elemento apolíneo – configurador –, teríamos a crescente tendência ao egoísmo privado, por outro, o dionisíaco operando desproporcionalmente poderia levar à

139 Segundo Roberto Machado, em Nietzsche teremos uma compreensão singular da Epopeia como um recurso apolíneo que busca velar, iludir, proteger contra o caótico e informe. Essa tendência, derivar-se-ia do mesmo impulso que engendra as individualidades, o impulso apolíneo: “O indivíduo, essa criação luminosa e aparente de Homero, da qual decorrem o Estado, a pátria e a família, é um modo de aliviar a atmosfera opressora da existência, o modo de triunfar do sofrimento apagando dele seus traços ou dele se esquecendo. Esse mundo apolíneo, criador do indivíduo como luminosidade e aparência, possui solidamente unidas, uma dimensão estética e uma dimensão ética, a que se tem acesso pela noção de medida. Beleza, no sentido propriamente estético, é medida, harmonia, equilíbrio, simetria, ordem, proporção, delimitação” Machado, R. *O nascimento do trágico - Capítulo 6: Nietzsche e a representação do dionisíaco*; p. 208.

140 “(...) je selbstischer willkürlicher das Individuum entwickelt ist, um so schwächer ist Der Organismus, dem es dient” DW,KSA, Band I, p.557-8.

barbárie. O que Nietzsche traz de original nesse sentido é uma valorização do aspecto dionisíaco como item fundamental para revigorar a cultura. Assim, o pensador busca o equilíbrio dos princípios, que em recíproca atuação podem gerar uma expressão cultural plena e afinada com a dinâmica da vida:

“Titânico” e “bárbaro” pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o *dionisíaco* provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo era aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O “titânico” e o “bárbaro” eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!<sup>141</sup>

O conhecimento dionisíaco puro, sem a mediação do princípio configurador apolíneo, traz consigo um elemento igualmente pernicioso à cultura: a torrente da natureza expressa cruamente em forma de dor, prazer e *conhecimento trágico* – esse último entendido como falta de sentido da existência – acabariam por revelar o aspecto absurdo e terrível da existência. O apolíneo, dessa forma, torna-se indispensável para conter a maré dionisíaca; sua atuação é necessária para que ocorra uma “idealização da orgia dionisíaca”, e, sob seu elemento configurador, o terrível conhecimento dionisíaco é traduzido em representações, que sublimam e justificam através da arte os aspectos tenebrosos da existência.

A percepção do fundamento dionisíaco, e sua existência em consórcio com o impulso apolíneo, seria, para Nietzsche, o ato de redenção da Vontade Grega, e isso se dá porque não há negação de nenhuma das partes do ser total. O labor artístico sobre determinados temas fundamentais no curso da vida, tais como o horror e o absurdo, seria segundo o filósofo a essência de dois gêneros consagrados do palco grego:

Aqui, nesse supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles

---

141 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* § 4, p.41.

pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea e do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega;<sup>142</sup>

O sublime e o cômico aparecem como traduções apolíneas do horrível e do absurdo, respectivamente. Para o autor, é através do conhecimento da essência trágica em toda sua profundidade, aliada ao impulso apolíneo proporcional, e portanto vigoroso, que a visão trágica do mundo se manifesta. Nietzsche viu nos gregos do período arcaico a capacidade para engendrar uma cultura trágica, e acreditava que, justamente por isso, as obras de arte daquele período se perpetuaram. Essa cristalização do espírito grego em sua arte deveria servir como um modelo para as novas gerações que pretendessem levar adiante a nobre tarefa humana da criação.

#### **4.6 A relação entre Estado e cultura**

A pretensão filosófica de *O nascimento da tragédia* engloba uma gama de reflexões bem mais ampla do que a de um mero pensar estético. O jovem Nietzsche, enquanto pensador da cultura, teve como foco a unidade de estilo artística, entendendo essa como sinônimo da Vontade de um povo.

Em sua análise sobre a tragédia Nietzsche percebe um entrelaçamento entre o Estado e a tragédia. Pois, é na unidade cultural que o jovem pensador vê a possibilidade de surgimento de tal arte, em uma relação recíproca, ao mesmo tempo determinada e determinante. No capítulo 23 de *O nascimento da tragédia* o autor expressa sua reflexão de maneira bastante clara, pensando em como os gregos “nos convidam a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente entrelaçadas estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado”.<sup>143</sup>

No período de elaboração de sua primeira obra Nietzsche escreve *Cinco prefácios*

---

142 Idem. §7, p. 56.

143 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, § 23, p.137.

*para cinco livros não escritos*. Em um desses prefácios o autor examina o vínculo entre a tragédia e o Estado grego; essa relação é sinalizada pela percepção de uma misteriosa conexão entre Estado e arte, cobiça política e geração artística, campo de batalha e obra de arte. Nessas passagens teremos expressa a relação entre a arte e o Estado no primeiro período de produção filosófica de Nietzsche.

A cultura, tal como é pensada pelo autor, é constituída pela constelação das diversas manifestações de um povo e se reflete em sua unidade artística; essa concepção também é expressa nas duas *Considerações extemporâneas: Contra David Strauss* (1873) e *Sobre o proveito e a desvantagem da história para a vida* (1874). A suprema tarefa dos gregos no período helênico foi para o filósofo a cristalização de sua Vontade em arte, em todas as camadas daquilo que denominamos cultura. Dessa maneira, Estado, religião, ciência e filosofia seriam todos a expressão de forças criadoras presentes e atuantes naquele povo e período, e que tenderiam para um mesmo fim: uma vontade artística – expressa em uma abordagem estética da existência, em consonância com a natureza. A cultura, vista como unidade dessas atividades, expressaria assim a Vontade, configurando a expressão artística total de um determinado povo.

Dessa maneira, segundo o jovem Nietzsche, a estética torna-se um critério para compreendermos o Estado grego, que deve ser julgado a partir da unidade de sua herança cultural, a qual serve até os dias atuais de modelo para as mais diversas esferas do conhecimento humano. Quando o autor proclama que os gregos do período helênico foram “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para viver”<sup>144</sup>, certamente não tem em mente a arte como um ato de entretenimento isolado, mas a totalidade cultural que possibilitou o florescimento de tal arte. O rompimento dos limites entre cultura e natureza, bem como a rearticulação do conceito de *mimesis* à maneira dos românticos, é o que possibilita o entrelaçamento de esferas tradicionalmente pensadas distintamente.

Um dos pontos mais polêmicos do pensamento de Nietzsche é a sua posição em relação ao Estado moderno. Por meio de sua interpretação de entrelaçamento entre cultura e

---

144 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia* § 2; p: 12

vida, o pensador irá erguer críticas ao estado burguês que se funda no direito natural individual e legitima o seu poder dessa maneira. Tal fundamentação é vista pelo filósofo como um obstáculo à tarefa mais alta de um povo: gerar alta cultura. O Estado moderno ocupa-se com a proteção da vida individual, do processo de acumulação e satisfação de metas egoístas, e, dessa maneira, se constitui como um obstáculo à gerar grandes indivíduos, opondo-se assim ao fortalecimento da cultura.

Portanto, teremos expresso em Nietzsche uma concepção *organicista-aristocrática* de Estado e, de maneira alguma, consonante com o contexto republicano nascente e vigente em seu tempo; sua postura não se harmoniza à convenção do politicamente correto, mas profundamente intempestiva e reformadora. Tal perspectiva que o filósofo assume, ao lado de Wagner, pode ser sim alvo de críticas, mas ao mesmo tempo sugere uma alternativa e profere um diagnóstico para algumas questões de seu tempo.

Segundo Nietzsche, trata-se de detectar os entraves que, em seu tempo, impedem a geração de uma cultura tão admirável como foi a dos gregos antigos. Nesse sentido, ele busca vincular o móbil político-cultural ao móbil inerente à natureza, apoiado na sentença de Schlegel de que “o homem deve criar como a natureza cria” e na noção heraclitiana de “Ser como devir”. Nietzsche crê em um sentido estético amplo, que perpassaria todas as camadas da criação humana, abrangendo inclusive Estado, mito e religião, tendo em vista um único objeto, a criação de uma grande cultura como expressão da finalidade das capacidades humanas, tal como a que nos foi legada pelos gregos.

A crítica nietzschiana é contra a concepção utilitária que o Estado assumiu em seu tempo, onde o caráter social e econômico é a principal característica das instituições políticas, das quais são exigidas meramente a manutenção e a proteção da vida e do patrimônio do indivíduo. Dessa forma, o Estado moderno converte-se em um instrumento de manutenção da segurança, da comodidade e do bem-estar, baseados nos interesses privados e atuando como um mecanismo regulador dos egoísmos individuais.

Há de se pensar nesse sentido, no caráter expansionista do Estado grego, em contraste com a tendência nacionalista do tempo em que Nietzsche viveu, e a qual critica. Dentro do ponto de vista do filósofo, a unidade cultural é tida como um produto

determinado pela relação que o povo estabelece com a vontade. Nesse sentido, teria sido o mesmo impulso que ao gerar a arte grega no período trágico, também deu origem à uma organização política afinada com tal expressão artística. Na modernidade, portanto, os escopos egoísticos aos quais serve o Estado, constituir-se-iam em um entrave à edificação coletiva de uma expressão artística plena.

Na concepção do filósofo, houve uma troca da noção de grande pela noção de útil como finalidade do Estado. Portanto, a arte fica em prejuízo, pois passa de personificação do brilho de uma sociedade à categoria de entretenimento – acomodando-se numa posição subalterna e se desvinculando de seu *telos* originário. A finalidade da arte, e sobretudo do mito, seria a de cristalizar todo contexto mítico, religioso, social e político de um povo através da unidade cultural:

Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural.<sup>145</sup>

O estado moderno rompe o elo entre estado e cultura à medida que julga a partir de uma moral condenatória os impulsos não-rationais, tal como faz Platão em seu veredito contra os poetas. Segundo Nietzsche, há um progressivo avanço da *compreensão teórica* do mundo, que acabou por obscurecer a *compreensão trágica*; com isso perde-se a conexão com o aspecto irracional do destino e seu respectivo escudamento na beleza e, como consequência disso, deteriora-se a essência do trágico. O emparelhamento dos aspectos racionais e irracionais é, segundo Nietzsche, o sintoma de saúde da cultura e, nesse sentido, é na ação combinada que os dois impulsos obtêm o máximo de suas potencialidades. É interessante observar como Nietzsche opera sempre com dois polos opostos e complementares na análise das mais diversas manifestações da atividade humana, há sempre uma tensão entre princípios geradores/destruidores, e os lógicos-organizadores, ou, falando na terminologia do filósofo, do apolíneo e dionisíaco; isso não poderia se dar de outra maneira em sua análise sobre o Estado.

Nietzsche participa da noção de que o Estado age como um regulador das vontades

---

145 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*, § 23, p. 135.

individuais, a fim de evitar uma guerra de todos contra todos. Porém, o pensador percebe nessa origem pré-racionalista do próprio Estado uma correspondência com o fundamento irracional, que na sua concepção é a essência da vontade, o conflito. O Estado, ao isolar o indivíduo da guerra, garantindo-lhe bem-estar e comodidade, atuando como garantia de seus ganhos financeiros, também o afasta de suas potencialidades (virtudes) heroicas, tão apreciadas no período ático:

No que concerne à altura solar de sua arte, temos que definir os gregos a priori como “homens políticos em si”; e realmente a história não conhece nenhum outro exemplo de um desencadeamento tão medonho do impulso político, de um sacrifício tão incondicional de todos os outros interesses a serviço desse impulso de estado (...). Entre os gregos, esse impulso é tão carregado que sempre volta a se enfurecer contra si mesmo a fincar dentes na própria carne. Essa rivalidade sangrenta de uma cidade contra a outra, de uma facção contra a outra, essa cobiça mortífera das pequenas guerras, o triunfo de tigre sobre o cadáver inimigo abatido, em poucas palavras a renovação ininterrupta daquelas cenas de batalha e horror em Troia, em cuja contemplação vemos Homero mergulhar cheio de entusiasmo, como autêntico heleno – em que sentido interpretar tal barbárie inocente do estado grego? De onde ele retira sua desculpa diante da cadeira do juiz do direito eterno? Orgulhoso e quieto o estado avança: quem o conduz pela mão é a magnífica mulher que floresce, a sociedade grega. Por essa Helena ele faz aquela guerra – que juiz de barba grisalha poderia condená-lo? -<sup>146</sup>

O fundamento da vida é para o jovem Nietzsche resultante dos movimentos de geração e destruição, e nesse sentido é conflito. Quando o Estado isola o conflito, e rejeita a contradição, ele deixa de operar no registro natural da vida; a consequência é o alheamento perante seu próprio fundamento, a perda de seu sentido artístico e natural. Dessa forma, o Estado deixa de lado o sentido do engrandecimento cultural e converte-se em um meio do

---

146 Nietzsche, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos. O Estado grego*, p. 18-19.

utilitarismo a serviço do lucro e do acúmulo privados, o fortalecimento das individualidades, vinculada ao *principium individuationis* apolíneo. Com o rebaixamento dos papéis da grandiosidade e da beleza, a arte perde seu lugar central de manifestação espiritual de um povo e fica relegada à uma posição inferior perante a razão calculadora, de régua moral e subserviente aos escopos individualistas:

No meio dessa misteriosa conexão que pressentimos entre o estado e a arte, cobiça política e geração artística, campo de batalha e obra de arte, entendemos por estado, como já foi dito, a mola de ferro que impele o processo social. Sem estado, no natural *bellum ominium contra omnes*, a sociedade não pode de modo algum lançar raízes em uma escala maior e além do âmbito familiar. Agora após a formação do estado por toda parte, o impulso do *bellum omnium contra omnes*, de tempos em tempos dos povos, descarregando-se como que em trovões e relâmpagos mais raros, mas também muito mais fortes. Nos intervalos, contudo, sobra tempo para a sociedade germinar e verdejar, sob o efeito daquele *bellum* concentrado e dirigido para dentro, a fim de deixar a flor luminosa do gênio brotar assim que surjam alguns dias mais quentes.<sup>147</sup>

O que há de provocativo nessa abordagem nietzschiana, é a consideração de que o Estado não deve operar meramente no âmbito político, mas sua tarefa superior e originária seria promover cultura. Para o pensador, essa tarefa só pode ser efetivada se não houver rompimento no elo entre Estado e cultura, cultura e natureza.

A decadência da cultura de um povo está para Nietzsche, assim como para Wagner, relacionada à crescente valorização do egoísmo individualista, o que corresponde a um desequilíbrio naquele par conceitual, apolíneo e dionisíaco. O moderno modelo acumulador-individualista é a expressão do princípio apolíneo na esfera do social, com esse impulso operando de forma desequilibrada, o seu oposto, o modelo coletivista, dionisíaco, que pressupõe o rompimento das individualidades é marginalizado. Para Nietzsche, o Estado moderno tem como pilar essa supervalorização do individual, o que leva ao apequenamento da cultura, enquanto produto da coletividade. Essa é a crítica fundamental

---

147 Nietzsche, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos. O Estado grego*, p. 19.

do pensamento político do jovem Nietzsche, e é nesses termos que ele analisa a arte de seu tempo com olhar reformador e vislumbra nela uma via de acesso à uma nova cultura, engendrada a partir das *mães do ser*; a contradição e a dor.

Uma sociedade que aceite a contradição identifica-se com o conteúdo da tragédia, e tal arte, segundo Nietzsche, é a expressão da própria dinâmica da vida, que é a expressão da vontade. Por outro lado, uma sociedade pautada meramente na racionalidade irá buscar extinguir os conflitos e a contradição, caminhando para a delimitação dos direitos individuais, tais como bem-estar, baseando-se no cálculo entre custo e benefício para um fim de utilidade do estado para o bem individual. Segundo Nietzsche, essa noção de Estado agiria como fragmentador da cultura, pois não haveria um engajamento cultural como *telos*, mas meramente um rebaixamento da arte à mercadoria ou à ferramenta estatal.



## 5. CONCLUSÃO

O mapeamento historiográfico de alguns dos principais temas abordados pelo jovem Nietzsche representa o fio condutor do trabalho presente, dada a amplitude dos tópicos foi necessário algumas vezes negligenciar ou passar superficialmente sobre alguns pontos, uma vez que esses não convergiam diretamente ao foco do estudo: *Música e Palavra na Obra do jovem Nietzsche*. Dessa maneira, o que se buscou foi articular as diferentes questões emergentes da perspectiva nietzschiana ao escopo da pesquisa, estabelecendo conexões entre o fundamento romântico pessimista da primeira fase do filósofo e sua relação com a estética, sobretudo musical, bem como suas reformulações e inovações sobre a herança schopenhaueriana.

A partir desse contexto buscou-se avançar na investigação das origens da própria estética musical e discutir sua marcante presença no pensamento dos séculos XVIII e XIX, o que nos conduz ao apogeu desta discussão: alinhamento dos pensamentos de Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, sendo que esses dois últimos derivaram dessa fonte uma reforma radical na compreensão de arte e almejavam, através de um novo conceito de cultura vinculada à natureza, obter uma ressignificação da ideia de sociedade, questionando os fundamentos da política e do estado moderno.

Portanto, o pilar central do estudo não é a política, e sim a estética. Soaria desarmonioso com a obra nietzschiana querer aqui fazer uma apologia através de uma argumentação puramente racional, já que o próprio Nietzsche se situa em um ponto intermediário entre a filosofia e a poesia. O terreno ao qual essa investigação nos conduziu é muito mais um lugar de “alternativa ao discurso político lógico”, através de um discurso artístico que radicaliza a questão da criação e põe em xeque a própria noção de verdade, aceitando e redimindo o que na vida se apresenta como ilógico e irracional. Trata-se de pensar se a ineficiência dos sistemas políticos não reside, em parte, em sua consideração de

que deva se relacionar mais com as certezas da argumentação e menos com base orgânica e dinâmica sobre a qual atuam. Há por certo um tom de radicalismo na perspectiva do jovem Nietzsche, em sua incongruência com os tempos modernos, mas há também a inquietante questão sobre o lugar da arte dentro da sociedade capitalista, onde, evocando Fernando Pessoa *as musas são convertidas em prostitutas*. Trata-se, portanto, de buscar salvar na perspectiva nietzschiana o que ela traz enquanto alternativa ao obscurantismo pragmático, que converte a arte em *business*: a arte, por ser o lugar da ilusão, não deveria estar submetida aos ditames da razão calculadora, pois dessa forma compromete sua capacidade de expressar o imensurável.

Como base de tal via de compreensão, encontra-se a metafísica da música de Schopenhauer, que vincula a mesma arte ao caos originário, pelo fato de que a arte dos sons expressa uma gama diversa de sentimentos e fenômenos e mobiliza a imaginação a encontrar exemplos análogos: correspondentes imagéticos para determinada impressão sonora. Por isso, é importante, a partir dessa perspectiva, digamos musical, elucidar a tese nietzschiana de *O nascimento da tragédia no espírito da música*, e uma das chaves de interpretação para entender a gênese dos princípios apolíneo e dionisíaco é justamente esse jogo entre palavra e música. O que é instigante na teoria do jovem Nietzsche é o fato de que em uma simples canção popular esteja cifrado o próprio movimento do vir-a-ser, tanto no movimento da totalidade para a individualização, quanto na apreensão e significação do diverso da melodia sob a forma das palavras do verso.

A significação profunda que tanto Schopenhauer quanto Nietzsche atribuem à tragédia reside no fato de que esta destaca em seu conteúdo a iminência da finitude em contraste com os limites do desejo: esse paradoxo perfaz, segundo os autores, a essência da tragédia e também seu ensinamento mais valioso. Como foi exposto, a divergência de Nietzsche em relação a seu mestre Schopenhauer é a percepção de que os gregos do período arcaico teriam superado a constatação trágica da vida através de seu espelhamento na bela aparência, ou seja, colocando em cena o sofrimento e a injustiça, mas transformando os bramidos de horror em música extática e dionisíaca, em cenas e imagens apolíneas. Schopenhauer acredita que a tragédia expressa a dor, a miséria e a finitude como

exemplos infalíveis do destino; já Nietzsche acredita que a tragédia redime o homem de tais sofrimentos, na medida em que converte a fatalidade em arte e através da operação do princípio apolíneo que idealiza a torrente dionisíaca.

Dessa maneira, teremos a tragédia como uma arte surgida da colaboração entre as artes figurativas (palavra-cena-ação) e as artes não figurativas (música), e jamais completa sem a participação de qualquer um dos dois polos. Nesse sentido é que Nietzsche critica a compreensão moderna de tragédia, pois esta se detém na análise de apenas uma das partes: o texto. Obviamente, pode-se criticar o autor porque pouco se sabe sobre a música das tragédias, mas sua intuição é de que: como a tragédia surgiu do coro, a música não pode ser considerada uma parte desprezível no gênero, mas antes, a verdadeira ponte, entre a expressão metafísica da vontade desaguando no mundo fenomênico, como a interlocução entre a essência e a aparência dos acontecimentos.

Na oposição e complementaridade dos impulsos apolíneos e dionisíacos é que se plasma, segundo Nietzsche, a arte trágica. A busca do autor por uma correspondência entre o par conceitual *vontade e representação* de Schopenhauer e as figuras do panteão grego Dioniso e Apolo pode ser lida como coerência de seu projeto de leitura dos antigos: isso porque, ao identificar os conceitos abstratamente apresentados por Schopenhauer sob as vestes míticas de deidades gregas, já está inaugurando sua reflexão poética que marca toda sua obra e atinge o clímax em *Zaratustra*: trata-se de ler no simbolismo dos mitos constatações filosóficas mediadas por iluminações artísticas. Portanto, a leitura que o jovem filósofo faz dos antigos já aponta para uma tentativa de revalorização da arte como atividade libertadora, exatamente por colocar o homem em afinidade tanto com o princípio gerador-destruidor da natureza quanto com a força que molda e delimita as formas emergentes do caos originário.

Dessa maneira, rearticulando os conceitos schopenhauerianos de *vontade e reapresentação*, Nietzsche elabora sua teoria da tragédia, ancorada em uma busca de resolução ao niilismo, a arte dessa forma constitui último refúgio do “sentido da existência”, o templo onde se cultua a vida e sua solenidade. Apolo e Dioniso serão apresentados, dessa maneira, como um par de opostos que, quando emparelhados, podem

trazer à luz uma justificação para a existência, a preponderância de qualquer um dos dois impulsos levaria ao enfraquecimento e decadência tanto da sociedade quanto das potencialidades artísticas: a preponderância do Apolíneo levaria ao otimismo lógico e à negação do fundo irracional da vida, por outro lado, a preponderância do dionisíaco geraria o horror e a barbárie, uma vez que ressalta os aspectos irascíveis da existência.

Em *O nascimento da tragédia*, teremos o jovem filólogo empenhado em apresentar através da história da arte e da filosofia a maneira como esses dois impulsos se relacionaram ao longo dos tempos e identifica essas oscilações na obra de insignes pensadores e artistas.

Na parte final do livro Nietzsche apresenta sua tese mais ousada: o ressurgimento do trágico na modernidade, mapeando sinais de retorno de uma *compreensão trágica do mundo*. Na limitação do alcance da razão feita por Kant e na metafísica da vontade de Schopenhauer, o autor identifica os traços desse processo na esfera filosófica, porém, o precursor da presença do elemento dionisíaco na cultura alemã é Lutero, à proporção que o protestantismo representa um primeiro rompimento com a cultura cristã. Na música alemã, Nietzsche traça o percurso das forças dionisíacas imanentes na obra de Bach e Beethoven, tendência que atingiria seu apogeu no *drama wagneriano*. Tratava-se, para o autor, do florescimento de uma nova cultura, fortemente artística e mais propriamente musical: é nesse sentido que a relação entre música e palavra, ou Dioniso e Apolo, ou ainda *vontade e representação*, serve como um apanágio valioso para o esclarecimento de algumas questões nietzschianas de sua primeira fase.

\* \* \*

O ponto de partida para a elaboração de uma tese sobre a origem da tragédia é a gênese da poesia lírica em contraponto à poesia épica. Na arte lírica Nietzsche já vê indícios daquele jogo entre música e palavra, que caracteriza também o drama grego. O lírico é apresentado aqui como o *sujeito do querer*, que fala da Vontade-Primordial – não da vontade individual – ele expressa o desejo que caracteriza todos seres humanos, nesse

sentido a lírica já traz em si os elementos que mais tarde virão a forjar a tragédia:

O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua subjetividade, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão. Quando Arquíloco o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em um torvelinho orgiástico: vemos Dioniso e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia - : e então Apolo se aproxima dele e o toca com seu laurel. O encantamento dionísíaco-musical do dormente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos.<sup>148</sup>

O trecho acima, no qual o autor descreve alegoricamente a manifestação do “eu lírico” em Arquíloco, apresenta a maneira pela qual Nietzsche irá operar na compreensão do surgimento da tragédia. Segundo o autor, não há subjetividade no processo, e sim reflexo do cerne do ser, um momento de suspensão da individualidade onde quem fala é o gênio universal:

Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco( ...)<sup>149</sup>

O que se apresenta então na gênese da lírica, desde seus primórdios, é um movimento análogo ao engendramento dos fenômenos a partir de sua origem indeterminada. O que ocorre, segundo Nietzsche, no processo de composição lítero-musical, ilustra a dinâmica própria da natureza em um movimento do indeterminado e múltiplo para o determinado-individual. A letra (ou poesia) emerge das sugestões harmônicas e melódicas onde já se encontrava subentendida, mas exige delimitação; para o

---

148 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. § 5.p. 44.

149 Idem. §5.p. 45.

filósofo esse processo atinge seu ápice quando o canto reverbera a significação da impermanência dos fenômenos, simbolizadas humanamente pela dor e a contradição.

Talvez pelos dados expostos acima é que o jovem Nietzsche tenha demonstrado tanta afeição pela música de *Tristão e Isolda* de Wagner. Essa música, considerada por muitos estudiosos o marco inicial da música moderna, expressa através de suas tensões uma dramaticidade profunda. O “acorde Tristão” mereceu estudos e análises nunca antes dispensados a um simples encadeamento harmônico, com ele temos inaugurada a dissonância em um tema musical, que desencadearia mudanças irreversíveis como a quebra da consonância e o subsequente desenvolvimento do atonalismo no século seguinte. Parece oportuno destacar a maneira como Nietzsche aborda *Tristão e Isolda*; em tom de devoção o pensador destaca na obra de Wagner o que ela tem de convergência com sua perspectiva filosófica:

A esses músicos autênticos endereço a pergunta se podem imaginar um homem que seja capaz de aperceber o terceiro ato de *Tristão e Isolda* sem o auxílio da palavra e da imagem, apenas como um prodigioso momento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar? Um homem que, como aqui nesse caso, haja por assim dizer aplicado o ouvido ao ventríloquo cardíaco da vontade universal, que sinta como o furioso desejo da existência se derrama a partir daí em todas as veias do mundo, como torrente atoadora ou como mansíssimo arroio em gotas pulverizado, tal homem não se destruirá de repente?<sup>150</sup>

A força dionisíaca contida na música é, segundo o autor, capaz de “aniquilar o indivíduo”, dessa forma o dionisíaco se apresenta como um elemento originário e bárbaro, orgiástico e extático. Quando tal força se reveste da aparência, ela necessita do simbolismo mais alto que possa trazer ao mundo das imagens essa força descomunal, “entra em cena”, então, o mito e o herói trágico, como símbolos da sabedoria mais antiga inscrita no fluxo fenomênico, a sabedoria trágica, aquela que sabe da impermanência:

Aqui se infiltram, entre nossa mais alta excitação musical e aquela música,

---

150 Idem. §21. p.126.

o mito e o herói trágico, no fundo apenas como símiles dos fatos mais universais, de que só a música pode falar por via direta.<sup>151</sup>

Esse é o pressuposto da teoria Nietzscheana sobre a tragédia, e que marcaria de certa forma toda sua produção filosófica posterior: a ideia de distinção entre dois mundos da experiência, o mundo dos sons e o mundo das imagens, e a colaboração entre essas duas esferas de percepção gerando um terceiro significado. O apolíneo enquanto princípio organizador redime a significação dionisíaca: esse, segundo Nietzsche, é o supremo movimento da arte, que ao expressar na tragédia a miséria da existência, ainda assim é capaz de convertê-la em solenidade. Ainda sobre *Tristão e Isolda*, Nietzsche escreve:

Por mais violenta que seja a compaixão que nos invade, em certo sentido, no entanto, o compadecer-se ante o sofrimento primordial do mundo, como imagem similiforme, nos salva da contemplação imediata da suprema ideia do universo, assim como o pensamento e a palavra nos salvam da efusão irrepresada do querer inconsciente. Graças a essa esplêndida ilusão apolínea se nos afigura como se o próprio reino dos sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico, como se também nele somente o destino de Tristão e Isolda, feito a mais delicada e expressiva matéria, fosse cunhado e enformado.

A herança schopenhaueriana foi abordada aqui em dois sentidos, dentro de seus aspectos críticos e produtivos. A metafísica da música de Schopenhauer foi apresentada e discutida logo no início do estudo, uma vez que é a base sobre a qual se assenta o pensamento do jovem Nietzsche, e também o elo que o liga primeiramente a Wagner. Sobre as premissas pessimistas de Schopenhauer é que avançam as investigações nietzschianas de juventude. Devedoras das categorias kantianas de *fenômeno* e *coisa em si*, nas quais se baseiam, as noções de *representação* e *vontade* em Schopenhauer fornecem ao jovem Nietzsche os pressupostos sob os quais estrutura sua argumentação e elabora seus princípios artísticos: apolíneo e dionisíaco. Buscou-se destacar aqui a identificação entre as noções de Schopenhauer e Nietzsche, vinculando a estrutura de *O mundo como Vontade e Representação* a *O nascimento da tragédia*, ressaltando a importância da música e da palavra dentro da discussão, tanto em suas implicações mais genéricas como também

---

151 Idem. §21. p.126

específicas.

Um dos resultados da pesquisa, e que emergiu durante o processo, foi a percepção de que as filosofias de Schopenhauer e do jovem Nietzsche podem ser acessadas através da reflexão sobre o simples ato da composição musical. Tanto no alto grau de simbolismo da música como linguagem da vontade quanto na associação das individuações fenomenais ao caráter delimitador da palavra. Assim, música e palavra atuam como chaves de interpretação para o pensamento dos dois autores, o que sugere um pensar estético e aponta para uma afinidade não só com o pensamento do jovem Nietzsche, mas que reverbera em todo seu projeto filosófico.<sup>152</sup>

Dentro desse quadro, inevitavelmente, surge a figura de Richard Wagner, trazendo à efetividade muitas das asserções teóricas de Schopenhauer e das esperanças de Nietzsche. Como culminância de uma obsessão alemã (e que atravessa o pensamento germânico de Schiller a Nietzsche) pela Grécia Antiga, Wagner irá pôr em cena as teses pessimistas do romantismo tardio. Teremos, dessa maneira, fechada a tríade Schopenhauer-Nietzsche-Wagner, vozes que compõem um acorde dissonante na modernidade, e que, em contraponto ao utilitarismo e pragmatismo crescentes, buscarão um novo arranjo para o pálido contexto cultural de seu tempo.

Associados no período pós 1868 até 1876, Wagner e Nietzsche, vinculados pelo interesse comum no modelo da Grécia Arcaica, na filosofia de Schopenhauer e pela ambição de forjar uma unidade ao espírito alemão edificado a partir da música e do mito, escreverão uma das páginas mais ricas da cultura ocidental. Através de uma militância cultural enraizada em uma singular e polêmica leitura dos antigos, o músico e o escritor

---

152 Nesse sentido, é importante ressaltar a forma e a natureza poética-musical do Zaratustra, considerada por muitos a principal obra do pensamento maduro de Nietzsche, onde, no final do livro III, no ápice dramático, o personagem entoava uma ode ao canto: “Se alguma vez desdobrei por sobre a minha cabeça calmos céus, e se, elevando-me nas minhas próprias asas, ergui voo para os meus próprios céus, se nadei brincando em infinitos de luz e se minha liberdade conquistou uma sabedoria de ave,(mas a sabedoria de ave é aquela que diz: Vede, não há alto nem baixo! Lança-te em todos os sentidos, para a frente, para trás, leve criatura! Canta, não fales! Pois não foram todas as palavras feitas para os que são pesados? Pois não mentem todas as palavras àqueles que são leves? Canta! Não fales!) oh! Como não arderia eu no desejo da Eternidade, no desejo do anel dos anéis, da nupcial aliança do Regresso? Nunca até hoje encontrei mulher com quem teria desejado filhos, a não ser esta mulher que amo, pois te amo, ó Eternidade! Pois te amo, ó Eternidade!” Nietzsche, F: *Assim falava Zaratustra*, III.p:337.

redespertam mitos ancestrais na busca pelas fontes do ser.

No presente trabalho se buscou destacar na aliança Nietzsche-Wagner aquilo que foi determinante para os caminhos dos dois autores, através de conexões textuais, afinidades filosóficas e estilos literários. O que fica evidente é que os dois autores carregam um traço romântico que, em meio ao avanço material da modernidade e as eventuais consequências da radicalidade da ideia de esclarecimento, buscaram salvar um sentimento de solenidade pela vida através de uma última trincheira do sagrado: a arte. O decadentismo *fin de siècle*, preconizado pelo pessimismo Schopenhaueriano e seu niilismo, é combatido pela postura de uma estética afirmativa em Nietzsche. Schopenhauer é aceito, pelo menos no caso de Nietzsche, até onde o drama (uma releitura da tragédia) começa a atuar como uma redenção da aparência contra a injustiça eterna da essência.

Na correspondência entre Nietzsche e Wagner encontram-se os documentos mais genuínos daquilo que foi o móbil e cerne desse relacionamento, cito a seguir trechos de cartas reveladoras que ilustram o ambiente que cercou o lançamento de *O nascimento da tragédia*:

“ Muito venerado mestre!

Finalmente, envio-lhe o meu presente de Natal e cumprimentos de ano novo ao mesmo tempo. (...) Possa essa obra, mesmo que em pequeno grau, recompensar o extraordinário interesse que demonstrou em relação à sua gênese e se eu acredito que no essencial tenho razão, isso só significa que você na sua arte deve ter razão para toda a eternidade. Em cada página encontrará a evidência da minha gratidão por tudo o que me tem dado, mas sou perseguido pela terrível dúvida de ter-me ou não sempre mostrado devidamente receptível às suas dádivas. Talvez mais tarde eu possa fazer melhor muitas coisas e por “mais tarde” entendo a época que preceda o período da arte de Bayreuth. Entretanto sinto-me orgulhoso ao pensar que sou estigmatizado, por assim dizer, e que de hoje em diante o meu nome estará sempre associado ao seu. (...)

Basileia, 2 de janeiro de 1872

Seu dedicado

A carta acima acompanhou o exemplar de *O nascimento da tragédia* enviado por Nietzsche a Wagner no dia seguinte do recebimento de sua primeira edição pelo autor. Esses trechos só reforçam a ideia de aliança entre o escritor e o músico. Destaca-se aí a esperança do jovem Nietzsche de ser associado ao nome de Wagner através dos tempos, assim como a perspectiva de que seu primeiro escrito possa profetizar uma nova aurora para a cultura humana, e que também retrate dignamente na posteridade o caráter do artista Wagner.

A resposta de Wagner foi mais sucinta, porém não menos entusiástica, e julgo pertinente citá-la aqui para que tenhamos uma noção do quadro geral, e daí possamos avançar em nossa conclusão:

“ Caro amigo,

Nunca li nada tão belo como seu livro!

É simplesmente glorioso! Estou a escrever-lhe à pressa, pois minha excitação é tão grande nesse momento, que aguardo o regresso da razão para poder ler cuidadosamente. Acabei de dizer a Cosima que você está em segundo lugar, depois dela, pois durante muito tempo não há ninguém até chegarmos a *Lenbach* que pintou um tão espantoso retrato meu! Aprecie bem o que ela escreveu, mas cultive a indiferença no que diz respeito ao resto do mundo!

*Adieu!* Apareça na primeira oportunidade e teremos uma verdadeira festa dionisíaca!

Seu,

Richard Wagner<sup>154</sup>

A existência das cartas supracitadas não deixa dúvidas quanto à reciprocidade da relação entre Nietzsche e Wagner, e *O nascimento da tragédia* documenta este período

---

153 Nietzsche, F. *Correspondência com Wagner- Apresentada por Elizabeth Foerster Nietzsche*. p. 110-111.

154 Nietzsche, F. *Correspondência com Wagner- Apresentada por Elizabeth Foerster Nietzsche*. p. 112.

como um manifesto filosófico das aspirações de ambos autores. A obra inaugura uma perspectiva da antiguidade nunca antes expressa por outro autor; sua ousadia marcou e marca a trajetória da história da filosofia, e deixou atrás de si um rastro de polêmica, principalmente nos meios filológicos. Mas é na sua radicalidade romântica, que, acredito, reside sua principal provocação, pois querer erguer um modelo de sociedade a partir de uma hipótese extraída da arte dos antigos demonstra um anacronismo e até mesmo uma ingenuidade histórica. Mas talvez deva-se ponderar se *O nascimento da tragédia* também não é profético no que diz respeito à questão da degeneração da arte quando submetida às exigências do mercado. Por certo há um elemento delirante no livro, mas é justamente o que ele nos traz de provocativo e instigante o que lhe faz primeiramente filosófico, e definitivamente artístico, e talvez nisso Nietzsche tenha logrado êxito.

A primeira obra de Nietzsche é um catalisador das grandes questões românticas condensadas e artisticamente elaboradas: antiguidade, nacionalismo, pessimismo, música, interesse por culturas orientais, poesia e demais artes. Há de se atentar para a forma original que o autor trata de questões como essência e aparência, estruturando sua argumentação nessa distinção platônica, mas trazendo o foco para o mundo sensível, valorizando a expressão fenomênica da *vontade* schopenhaueriana (coisa em si kantiana), perceptível na música. Essa valorização do sensível e da subjetividade é um passo adiante na história do pensamento e das artes, e que posteriormente caracterizará as vanguardas do século XX. Quando o jovem Nietzsche toma a herança de Schopenhauer, de *música como expressão da vontade*, ele está erguendo um elogio à sensibilidade, uma vez que coloca essa em um posto mais elevado que o *logos*, em sua capacidade de revelar o mundo, começa aí uma filosofia do corpo inteiro, e não somente da mente. Não é um fato desprezível que Wagner, o inaugurador da música moderna, a essa altura se encontrasse alinhado a Nietzsche, um dos mais influentes pensadores do século XX, pois seus argumentos e atos convergiam em um sentido de rompimento e busca por novos horizontes para a experiência humana.

Como foi exposto, é no romantismo tardio que a discussão em torno da estética musical atinge sua culminância. Podemos extrair daí duas conclusões: “de que em uma

época fortemente marcada pela literatura, o que se diz sobre a coisa dificilmente é menos importante do que a coisa”, parafraseando o historiador Carl Dalhaus, mas também de que essa discussão foi tão aprofundada que acabou ganhando *tonus* na obra de Wagner, propagador das ideias de Schopenhauer e aliado de Nietzsche. O certo é que nunca antes uma discussão estética havia extrapolado seus limites e repercutido na esfera da ética e da política, e a busca pela resposta para a questão “o que é acessado pela melodia?” moveu grandes esforços intelectuais e pareceu por um instante ser capaz de mudar a noção de organização social e os desígnios da cultura. Por essa razão, foram apresentados os desdobramentos desse pensamento, como um mapeamento que permite observar seu desenvolvimento até sua plenitude nas obras de Nietzsche e Wagner.

A estética como via de compreensão da relação do homem com a natureza representa uma das singularidades do pensamento de Nietzsche; para tanto o pensador buscou fundamentar uma nova noção de *mimesis*, herdada dos August Schlegel. Para Schlegel, a natureza não constitui um modelo externo fixo, como foi interpretado a partir da noção aristotélica pelos classicistas, mas, antes, é uma potencialidade dinâmica e imanente ao próprio artista, que “deve criar como a natureza cria”, como um apêndice dela, e não como um sujeito alheio e independente.

Uma das principais características da estética romântica, e que lhe distingue da estética clássica, é a mudança de foco em relação ao objeto do estudo. Se na estética clássica as atenções se dirigiam à obra de arte, no romantismo o interesse vai recair sobre o criador. Essa mudança se deu, em parte, devido a uma reinterpretação do conceito de *mimesis* aristotélico. Em um artigo intitulado *Arte e Natureza em Nietzsche e August Schlegel*, que foi apresentado nesse estudo, a pesquisadora Anna Hartmann analisa a leitura feita pelo jovem Nietzsche a partir do confronto entre o ensaio *A visão dionisíaca de mundo* e as lições de Schlegel a fim de elucidar alguns aspectos da interpretação nietzschiana.

A.W. Schlegel, em suas *Lições sobre belas-letas e arte* (1802), irá expor os aspectos principais da teoria estética do romantismo, além de erguer uma crítica às concepções de uma estética clássica. O conceito de *mimesis* como cópia de um modelo

externo era caro aos estetas do classicismo. Schlegel aponta para uma má interpretação desse conceito e busca reformulá-lo: ao invés de imitar a natureza, o artista deveria criar como a natureza. Esse é um ponto que marca a virada das concepções tradicionais na estética da época, colocando-a sob uma nova abordagem:

A obra de arte é pensada na doutrina clássica como uma imitação da natureza, ou seja, como imitação de um modelo exterior ao artista. Para as teorias estéticas nascentes trata-se, ao contrário, de expor os princípios de autonomia da criação artística, de acordo com o qual o elo que liga arte e natureza não é um elo de imitação, mas de construção, e a faculdade característica do artista passa a ser a faculdade de formação, a de criar como a natureza.<sup>155</sup>

Segundo Hartmann, no texto de Schlegel, lido por Nietzsche em 1863, já existe a noção de um modelo artístico inerente à natureza; o essencial nessa mudança de concepção é que com ela se muda também a concepção de natureza. Com a arte liberta da obrigação de imitar um modelo prévio, é possível distinguir a esfera do belo e da natureza, e isso tornará possível o surgimento de um princípio fundamental do romantismo, a autonomia da arte: “Enquanto na doutrina da imitação a arte está submetida a um objetivo que lhe é exterior, no romantismo ela forma um domínio autônomo.”<sup>156</sup>

Nietzsche, quando elabora os princípios artísticos inerentes à natureza, não os estabelece como modelos externos, mas antes, como pré-condições para a própria criação. Dioniso e Apolo, vinculados respectivamente à vontade e à consciência, formam o par de pulsões que irá engendrar a verdadeira obra de arte: que possuem afinidade com a expressão dionisíaca do fluxo do vir a ser e com sua entrada na individuação a partir do princípio apolíneo. É nesse sentido, segundo Nietzsche, que se dará a imitação da natureza, como criadora, e não como modelo, tal como pensou Schlegel.

Significativo é o que Schlegel denominou “visão filosófica das coisas”, através da qual o autor compreende a natureza como “eterno devir em incessante criação”, e o fato de que há uma transcrição dessa passagem feita por Nietzsche na época de sua leitura:

---

155 Hartmann, Ana C. *Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel*. Revista filosófica Aurora. p. 352.

156 Idem. p. 355.

A natureza representada pelo espírito filosófico como a eterna força do devir. Se a natureza é então compreendida nesse mais digno significado, não como massa de produções, mas como o próprio produzir, e a expressão imitação no sentido mais nobre, o que certamente não significa imitar a exterioridade de um homem, mas fazer sua a forma de seu agir, então nada mais há a objetar contra esse princípio, antes há o que acrescentar: a arte deve imitar a natureza, criar autonomamente organizada e organizando, formar obras vivas as quais não através de um estranho mecanismo, mas de uma força própria como o sistema solar, estão em movimento e retornam a si. “ Assim Prometeu imitou a natureza, ao plasmar homens a partir da argila e dar-lhes vida através do furto das centelhas do sol.<sup>157</sup>

A natureza, entendida dessa forma, como eterno devir, ou força ativa de produção, remete ao conceito de vontade schopenhaueriano e forma os pressupostos essenciais para o pensamento do jovem Nietzsche. Dessa maneira, é possível relacionar ainda o artista fundamental de Schlegel e o Uno-primordial de Schopenhauer ao Zeus-criador de Heráclito, entendendo que, norteador por essas concepções, Nietzsche irá fundamentar o seu princípio dionisíaco, relacionado ao caráter indeterminado da vontade-una, expressa e identificada na linguagem universal e indeterminada da música, em contraste com a especificidade da imagem/palavra apolínea e determinada.

\* \* \*

A filosofia do jovem Nietzsche, como foi visto, é perpassada por questões que remetem à estética musical, sua relação com Wagner é um fato que reforça a tese. Torna-se difícil penetrar plenamente na discussão de *O nascimento da tragédia* sem um prévio conhecimento das questões que envolvem palavra e música e suas relações tanto na tragédia dos antigos quanto no pensamento dos modernos. Devido a esse fato, no presente

---

157 Nietzsche, F. *Sämtliche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (KSA).I,p.104.

estudo se buscou realçar essas relações em temas pertinentes ao primeiro livro de Nietzsche, apontando para seus desdobramentos nos âmbitos estético e epistemológico e no pensamento ético-político do autor.

Muitas vezes essas dimensões aparecem fundidas na primeira fase do autor, de forma que algumas questões se entrelaçam em outras, o que torna difícil isolar os temas e tratá-los sistematicamente; o mosaico nietzschiano é complexo, e muito rico, e amplia os horizontes do pensar filosófico com o sopro da arte. Dessa maneira, concluímos a discussão como ela começou, através de um pensamento de Schopenhauer, mestre do jovem Nietzsche e também de Wagner, no qual se encerra o principal foco da filosofia de Nietzsche, e também do presente estudo: “Minha filosofia deve-se distinguir de todas as precedentes, excetuando a de Platão, pelo fato de não ser uma ciência, mas uma arte”<sup>158</sup>

---

158 Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação*, §41, p: 223.



## 6. Bibliografia:

### Obras de Nietzsche:

COLLI, Giorgio; Montinari,azzino ( Org.). **Samtliche Briefe: Kritische Studienausgabe (SB)**. Berlin: Walter de Gruyter, 1986. 8v.

\_\_\_\_\_. **Sämliche Werke: Kritische Studienausgabe ( KSA)**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1967-2001. 36v.

\_\_\_\_\_. **Werke:Kritische Geamtausgabe (KGW)**. Berlin:Walter de Gruyter, 1967-2001. 36v.

No que se refere às traduções dos textos de Nietzsche neste trabalho, recorreremos, sempre que possível, à tradução de Jacó Guinsburg de *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992 ), e à tradução de Anna Hartmann Cavalcanti de *Wagner em Bayreuth*. As demais traduções são de nossa responsabilidade, ou encontram-se devidamente creditadas aos autores/comentadores citados.

**BIBLIOGRAFIA:**

ADORNO, Theodor W. **Os pensadores: O fetichismo na música e a regressão da audição**, Editora Nova Cultural, São Paulo, 1996.

ARALDI, Clademir Luis. **Nilismo, criação e aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos**. Editora Unijuí, São Paulo, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e 'Tannhauser' em Paris**, Edusp, São Paulo, 1990.

BERTRAM, Ernst. *Nietzsche: essais de mythologie*. Trad. Robert Pitrou. Paris: Éditions du Félin, 1990.

BOULEZ, Pierre. **Debates: A música hoje**, Trad, Geraldo Gerson de Souza, Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.

DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. Trad: Artur Morão. Edições 70. Lisboa, 1992.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. Discurso Editorial, Editora Unijuí, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. **A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia**. *Cadernos Nietzsche, Cadernos Nietzsche*, Departamento

de filosofia/ USP, 1997.

\_\_\_\_\_. **Amizade Estelar:** Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 2009.

HANSLIK, Eduard. **Do belo musical.** Trad. Nicolino Simone Neto, Editora UNICAMP, 1992.

HARTMANN, Anna. **Nietzsche e a leitura de *Do belo musical*** de Eduard Hanslik, cadernos Nietzsche 16, Editora UNIJUÍ, 2004.

HAREWOOD, Conde. **Kobbé, o livro completo da ópera,** Editora Jorge Zahar, 1994.

HOLLINRAKE, Roger. **Nietzsche e Wagner e a filosofia do pessimismo,** Trad. Álvaro Cabral, Jorge Zahar ed, 1986.

JÖEL, Karl. ***Nietzsche und die Romantik. Jena und Leipzig:*** Jena und Leipzig: Eugen Diederichs, 1905.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LEBRUN, Gerard. **Quem era Dioniso?** *Kriterion*, Belo Horizonte: Departamento de Filosofia/ UFMG, v.26,n.74-75, p. 39-66, 1985.

LÖWITH, Karl. **Nietzsche et sa tentative de récupération du monde.** *Cahiers de Royaumont*, Paris: Les éditions du minuit, n.VI, p. 45-76, 1964. ( Philosophie ).

MARTOON, Scarlet. **Por uma filosofia dionisíaca.** *Kriterion, Belo Horizonte*, n.89, p 9-20, jul.1994.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico/de Schiller a Nietzsche**, Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed.2006.

\_\_\_\_\_, Roberto. **Zaratustra tragédia nietzschiana**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.1997.

\_\_\_\_\_, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**, Jorge Zahar ed. 2005.

MANN, Thomas. **Doutor fausto.** Trad. Herbert Caro. Ed.NovaFronteira, Rio de Janeiro, 1979.

**MESTRES DA MÚSICA, Guia do ouvinte:** Liszt, Editora Abril S.A, São Paulo, 1979.

LIÉBERT. G. **Nietzsche et la musique.** Presses Universitaires de France, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich, **O nascimento da tragédia**, Trad. J. Guinsburg, Editora Companhia das letras, São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia na Época Trágica dos Gregos**, in Os Pensadores, *Os Pré- Socráticos*, São Paulo, Ed.Abril S.A.,1973.

\_\_\_\_\_. **F. A gaia ciência.** Ed. Hemus Ltda São Paulo; 1981.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal.** Ed. Sargitário São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_ **Assim Falava Zaratustra** Ed. Presença Lisboa, 1972.

\_\_\_\_\_ **Ecce homo.** Guimarães e Cia Ed, 1984. Trad. José Marinho.

\_\_\_\_\_ **Correspondência com Wagner.** Guimarães e Cia Ed. 1990.

\_\_\_\_\_. **O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner:** dossiê de um psicólogo/ Trad. Notas e Posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Wagner em Bayreuth.** Quarta consideração extemporânea.  
**Introdução, tradução e notas:** Anna Hartmann Cavalcanti. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 2009.

PLATÃO. **A República.** Ed Fund. C. Gilbekian. 6ª Edição; Int. Trad. e Notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, 1949.

ROBERTSON, A. STEVENS, D. **História General de la musica des de el classicismo hasta el siglo XX.** Ed. Istmo /Espanha – 1972.

SAFRANSKI, RÜDIGER. **Nietzsche** -Biografia de uma tragédia. trad: Lya Luft. São Paulo, 2001.Geração Editorial

SCHLEGEL. **Athenäumsfragmente, Über das Studium der griechischen Poesie.**

In \_\_\_\_\_. **Studienausgabe. Munique: Ferdinand Schöningh Paderborn, 1988.**

SCHOPENHAUER, **Arthur. O mundo como vontade e representação;**

Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SIMMEL, GEORGE. **Schopenhauer y Nietzsche.** Editorial Kier. Buenos Aires.

1944.

WAGNER, Richard. **A arte e a revolução.** Tradução: José M. Justo. Edições

Antígona, Lisboa, 2000.

\_\_\_\_\_. **Beethoven.** Tradução de Theodomiro Tostes. L& PM, Porto

Alegre, . 1987.