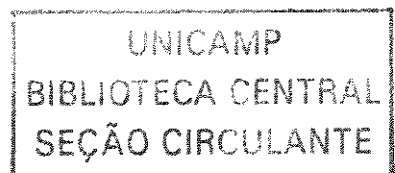


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

A RECRIAÇÃO DO MUNDO
a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche

Orientador: Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior
Aluno: Henry Martin Burnett Junior

2004



Henry Martin Burnett Junior

A RECRIAÇÃO DO MUNDO
a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche

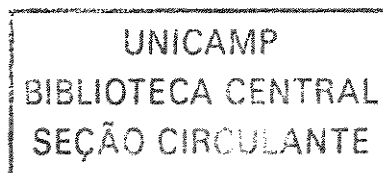
Tese de Doutorado apresentada
ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas
sob orientação do Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida
e aprovada pela Comissão Julgadora em
__/__/__

BANCA:

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior _____
Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves _____
Profa. Dra. Yara Borges Caznok _____
Prof. Dr. Alfredo Naffah Neto _____
Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin _____

NOVEMBRO/2004



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	B934r
V	EX
TOMBO BC/	62665
PROC.	16-86-05
C ☐	D ☒
PREÇO	11,00
DATA	1º/3/05
Nº CPD	

Bibid 343931

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Burnett Junior, Henry Martin

B934r A recriação do mundo: a dimensão redentora da musica na filosofia de Nietzsche / Henry Martin Burnett Junior. - - Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Oswaldo Giacoia Junior.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nietzsche, Friedrich, 1844-1900. 2. Wagner, Richard, 1813-1883. 3. Musica alemã - Filosofia. 4. Filosofia alemã - Séc. XIX. 5. Estetica. 6. Redenção. I. Giacoia Junior, Oswaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Henry Martin Burnett Junior

A RECRIAÇÃO DO MUNDO
a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche

Tese de Doutorado apresentada
ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas
sob orientação do Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida
e aprovada pela Comissão Julgadora em
__/__/__

BANCA:

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

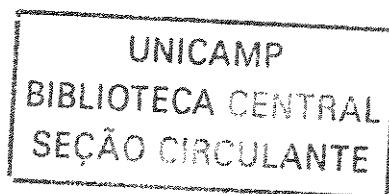
Profa. Dra. Yara Borges Caznok

Prof. Dr. Alfredo Naffah Neto

Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin

Oswaldo Giacoia Junior
Ernani Pinheiro Chaves
Yara Borges Caznok
Alfredo Naffah Neto
Jeanne Marie Gagnebin

Data da Defesa: 19-NOVEMBRO/2004



ÍNDICE

LISTA DE ABREVIATURAS.....	7
DEDICATÓRIA.....	9
AGRADECIMENTOS.....	11
PREFÁCIO.....	13
INTRODUÇÃO.....	17
 CAPÍTULO I - Schopenhauer como precursor.....	 25
1. A recepção da <i>metafísica da música</i> no pensamento do jovem Nietzsche.....	25
1.1 Introdução: <i>o mundo como vontade e representação</i>	25
1.2 O gênio.....	27
1.3 A hierarquia das artes.....	34
1.4 A filosofia da música.....	40
1.5 Os graves: a matéria inorgânica/massa planetária.....	42
1.6 A melodia: o acabamento do homem.....	42
1.7 Música e poesia.....	43
1.8 O espelho do mundo.....	44
 CAPÍTULO II - <i>A primeira fase</i>	 47
1. Por uma música redentora.....	47
1.1 Introdução: as <i>conferências</i> e as primeiras leituras.....	47
1.2 O <i>Beethoven</i> e os escritos teóricos: Wagner filósofo e esteta.....	48
1.3 <i>O Drama Musical Grego</i> : um som que não se ouve.....	65
1.4 <i>Sócrates e a tragédia</i> : um sonho indecifrável?.....	82
1.5 <i>A visão dionisiaca do mundo</i> : a ante-sala do vulcão.....	89
2. Música e poesia na Grécia: uma leitura d' <i>O nascimento da tragédia</i>	105
2.1 Introdução: uma obra aberta.....	105
2.2 A música dionisiaca.....	106
2.3 música popular, poesia, linguagem.....	123
2.4 a ciência e a arte.....	142
2.5 “E as notas dissonantes...”.....	161
3. <i>Richard Wagner em Bayreuth</i>	168
3.1 Introdução: o festival.....	168
3.2 Wagner como redentor.....	172
3.3 “Música para ouvir”.....	184
3.4 “Aquele música se não canta não é popular (?)”.....	190
Excurso I <i>Tentativa de autocrítica</i> : uma autobiografia filosófica.....	204
 CAPÍTULO III - <i>A fase intermediária</i>	 229
1. O silêncio trágico.....	229
1.1 Introdução: <i>Nietzsche contra Wagner</i>	229
1.2 Arte, mãe da ciência.....	234
1.3 O gênio mortal.....	242
Excurso II <i>Povos e Pátrias</i> : Wagner e a política.....	250

CAPÍTULO IV - <i>A terceira fase</i>	269
1. A Estética final	269
1.1 Introdução: fragmentos do espólio	269
1.2 música como <i>vontade de poder</i> : uma estética em pedaços	276
1.3 À guisa de conclusão: Bizet contra Wagner ou latinizar a música.....	292
BIBLIOGRAFIA.....	305
De Nietzsche	305
Sobre Nietzsche	305
De Wagner.....	306
Sobre Wagner.....	307
Sobre Nietzsche e Wagner	307
De Schopenhauer	308
Sobre Schopenhauer	308
Sobre Nietzsche e Schopenhauer.....	308
Geral	308

LISTA DE ABREVIATURAS

As citações seguem o padrão dos Cadernos Nietzsche que, por sua vez, adotam a convenção proposta pela edição Colli/Montinari das Obras Completas do filósofo, acrescentando siglas em português, no intuito de facilitar o trabalho de leitores pouco familiarizados com os textos originais. Nas citações de Nietzsche utilizo, prioritariamente, as traduções brasileiras de Paulo César de Souza, Jacó Guinsburg, Rubens Rodrigues Torres Filho e Flávio Kothe, todas indicadas na bibliografia. Em alguns casos foram feitas modificações nas traduções. Na ausência e sem indicação contrária, as traduções são de minha autoria.

I. Siglas dos textos publicados por Nietzsche:

I. 1. Textos editados pelo próprio Nietzsche:

GT/NT - Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)

DS/Co. Ext. I - Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss: Der Bekenner und der Schriftsteller (Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor)

HL/Co. Ext. II - Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida)

SE/Co. Ext. III - Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher (Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador)

WB/Co. Ext. IV - Unzeitgemässe Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth (Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth)

MA I/HH I - Menschliches allzumenschliches (vol. 1) (Humano, demasiado humano (vol. 1))

MA II/HH II - Menschliches allzumenschliches (vol. 2) (Humano, demasiado humano)

VM/OS - Menschliches allzumenschliches (vol. 2): Vermischte Meinungen (Humano, demasiado humano (vol. 2): Miscelânea de opiniões e sentenças)

WS/AS - Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Der Wanderer und sein Schatten (Humano, demasiado humano (vol. 2): O andarilho e sua sombra)

M/A Morgenröte (Aurora)

IM/IM - Idyllen aus Messina (Idílios de Messina)

FW/GS - Die fröhliche Wissenschaft (A gaia ciência)

Za/ZA - Also sprach Zarathustra (Assim falou Zaratustra)

JGB/BM - Jenseits von Gut und Böse (Para além de bem e mal)

GM/GM - Zur Genealogie der Moral (Genealogia da moral)

WA/CW - Der Fall Wagner (O caso Wagner)

GD/CI - Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos ídolos)

NW/NW - Nietzsche contra Wagner

I. 2. Textos preparados por Nietzsche para edição:

AC/AC - Der Antichrist (O anticristo)

EH/EH - Ecce homo

DD/DD - Dionysos-Dithyramben (Ditirambos de Dioniso)

II. Siglas dos escritos inéditos inacabados:

GMD/DM - Das griechische Musikdrama (O drama musical grego)

ST/ST - Socrates und die Tragoedie (Sócrates e a tragédia)

DW/VD - Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)

GG/NP - Die Geburt des tragischen Gedankens (O nascimento do pensamento trágico)

BA/EE - Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten (Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino)

CV/CP - Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern (Cinco prefácios a cinco livros não escritos)

PHG/FT - Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na época trágica dos gregos)

WL/VM - Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (Sobre verdade e mentira no sentido extramoral)

Edições:

Salvo indicação contrária, as edições utilizadas serão as organizadas por Giorgio Colli e Mazzino Montinari:

Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Berlin/Munique: Walter de Gruyter & Co./DTV, Neuauflage, 1999, 15 vols.

Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Berlin/Munique: Walter de Gruyter & Co./DTV, 2. Auflage, 2003, 8 vols.

DEDICATÓRIA

Em primeiro lugar esse trabalho é dedicado à minha família: dona Zulaide, minha mãe, Helen, minha irmã e a pequena Clarice, minha sobrinha. Tudo o que busco e realizo é feito em função delas.

Ao meu amigo e interlocutor Emani Chaves, que muitas vezes me obriga à própria superação.

Aos meus amigos da Filosofia: Adriano Correia, Adriana Delbó, Eder Santos, Flávio Valentin e Márcio Benchimol.

À música popular brasileira, minha redenção.

AGRADECIMENTOS

A Oswaldo Giacoia, com quem convivi nos quase sete anos de pós-graduação na Unicamp, orientador que a bem da verdade nunca mereci.

À Jeanne Marie Gagnebin, por seu rigor, estilo e leveza, cujos ensaios são sempre uma fonte privilegiada em dias de pouca inspiração.

Aos amigos Flora e Simone, cuja casa e a gentileza sempre me foram ofertadas com muita generosidade durante as minhas temporadas em Berlim, nessa verdadeira residência “mineira” que eles mantêm no coração do bairro de Kreuzberg.

Ao professor Christoph Türcke, pela leitura atenta do texto e pelos encontros agradáveis e inspiradores em Leipzig.

À Tereza de Arruda.

À Ruth Fischer, primeira imagem da Alemanha, sinônimo de acolhimento e abandono.

À Ruth Bohunovsky e Anisha Vetter.

À FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo), pelo financiamento de meu doutorado no Brasil e do estágio de pesquisa na Universidade de Leipzig.

Para Silvia Leão, em memória de sua afirmação da vida pela arte...

PREFÁCIO

Já se passaram mais de sete anos entre o início da lida profissional com Nietzsche e o término deste estudo sobre a música em sua obra. O fim do percurso arrasta uma sensação de incompletude inevitável. As releituras e revisões do texto geravam, a cada nova investida, a impressão de que não era possível concluí-lo e, às vezes, de que ele não deveria ser concluído, pela impossibilidade de encerrar os desígnios da música dentro de uma tese de doutoramento. Minha busca por uma leitura e interpretação minimamente reveladoras do pensamento estético de Nietzsche parece, agora, vazia e ineficaz. A razão é quase banal: nem sempre foi possível escapar à gravidade incontornável de algumas passagens para deixar o texto mais agradável ao leitor e assim tentar fazer jus ao tema em questão, o belo musical, ainda que o conceito de beleza para Nietzsche não esteja de acordo com o que nós podemos imaginar hoje, quer dizer, a beleza não precisa, ou não deve, necessariamente, agradar os olhos e os ouvidos. A arte tem uma função bem mais ampla que o entretenimento fútil que Nietzsche já diagnosticava há mais de 100 anos. Mas não restou de tudo só melancolia, a herança positiva é indelével.

Pensar a música tomando Nietzsche como fonte de interlocução é uma experiência para toda a vida, não será possível ouvir nada daqui a diante sem que esse referencial se imponha, ainda que seja preciso negá-lo muitas vezes. Refletir, para tomar apenas um exemplo, sobre a música popular e poder acompanhar Nietzsche quando imagina a canção nascendo de uma única fonte primordial em todas as épocas e em todos os povos é mais do que uma descoberta e uma concordância, é um alento que ainda permite acreditar na possibilidade de uma música viva, brotada, como dizia Nietzsche, da vida do povo; se quisermos traduzir para uma linguagem mais direta: uma música que possa ser criada fora do interesse comercial gratuito.

O estudo da língua alemã e a possibilidade de acessar os textos de Nietzsche e de Wagner nos originais – desafio que muitas vezes pareceu intransponível – foi uma das conquistas mais importantes e ainda uma tarefa a ser plenamente realizada. As três temporadas na Alemanha – em 2002, 2003 e 2004 – foram decisivas para uma vivência intensa, e muitas vezes dura, da língua e da cultura daquele país. Hoje, estranhamente, Berlim – não a Alemanha! – me causa uma sensação de familiaridade inexplicável, como se eu estivesse voltando para um lugar que conheço e não, como o é de fato, para um

ambiente onde eu jamais poderia viver satisfatoriamente.

Meu estudo sobre a música passou por um período de gestação longo, que vem desde os últimos anos da graduação em Belém, quando já me incomodava a idéia de escrever sobre algo que não estivesse ligado à minha própria vida; em parte, é preciso confessar, essa ânsia continha uma dose perigosa de ingenuidade de minha parte, mas não foi possível escapar dela. Então, na metade desta pesquisa, começou a se tornar patente o vínculo entre o que eu escrevia e minha vivência como compositor, ainda que isso, provavelmente, não possa ser facilmente identificado. A bem da verdade, o projeto da “parceria” com Nietzsche, através das canções que venho compondo sobre seus poemas, traduzidos com tanta beleza e sutileza por Rubens Rodrigues Torres Filho, permanece sendo o que eu considero de mais elevado e significativo. Mas isso também carece de um tempo de maturação que ainda não se pode calcular.

Hoje eu não tenho mais nenhuma dúvida de que estarei sempre dividido entre o exercício intelectual e a composição, dualidade que já me fez pensar muitas vezes na importância de um rumo único, de uma meta bem definida, até perceber que o alvo já existia e que os dois modos de me relacionar com o mundo são complementares e tratam do mesmo objeto, ainda que provenham de regiões bem distintas do corpo. Essa *filosofia da música* resulta numa experiência única, que hora me conduz a regiões profundas do pensamento estético universal, ora me coloca diante dos compositores populares e de suas criações viscerais. Tudo somado, o resultado aponta para o núcleo deste estudo: a redenção pela música. Desde os primeiros esboços, desde as primeiras investidas era de uma única coisa que eu tratava: de buscar uma saída dentro do cenário caótico do mundo contemporâneo, uma saída que eu buscava para mim mesmo, egoísticamente; hoje me rogozijo com o prazer de poder olhar a arte de cima e, principalmente, de dentro, e sinto o poder imenso que o conhecimento e a vida nos oferecem.

Berlim, verão/outono de 2004.

INTRODUÇÃO

A ligação da obra teórica de Nietzsche com a música é um dos únicos elementos irredutíveis de sua produção filosófica. Seu estilo, suas incursões pela poesia e as referências feitas por ele à música não deixam dúvidas quanto à importância de uma vivência musical para o exercício do pensar. Esse viés artístico foi reconhecido muito mais rapidamente que sua própria obra, basta constatar a influência de seu pensamento na literatura e nas artes em geral na primeira metade do séc XX. O aspecto musical e rítmico de seu estilo já é um sinal claro de seu encantamento pela forma, pela beleza. Ninguém nunca negou o poder arrebatador de um texto seu.

Da mesma forma, são inegáveis os laços essenciais de seu pensamento com os processos que envolviam a música na Europa do séc. XIX, principalmente no que toca às transformações pelas quais passava com o advento da concepção de *Obra de arte total*, como idealizou e realizou Richard Wagner em seu drama musical. Nietzsche é um espelho privilegiado onde se refletem essas modificações. Mas ele é também um dos seus mais vigorosos críticos, porque anteviu nesse processo a decadência do modo de criação e produção sentimental e visceral da música – processo que lançou esta arte em uma fase da qual somos hoje o produto mais acabado, onde a música serve, quando muito, como objeto de culto fetichista, não mais como um elo de ligação com o interior do ser do homem e da natureza, como deveria ser aos seus olhos àquela altura.

Uma compreensão ampla da música no conjunto de sua produção filosófica é tarefa árdua, considerando, como pretende este estudo, que é a arte um dos fios-condutores mais evidentes de toda sua obra publicada e póstuma, e que ela está diluída em quase todos os seus livros, direta ou indiretamente. Sendo assim, este estudo não pode almejar ser uma síntese completa do assunto, pela limitação natural de sua extensão. Mas há nele um ponto de ancoragem: mostrar que na arte o homem pode buscar, e quiçá encontrar, a *redenção* (*Erlösung*). Tal ambição repousa no fato de que Nietzsche pensou a música como um fazer humano que está para além da diversão. Isso não significa que a música não serve à embriaguez, à fanfarra, à sensualidade, mas que ela não pode ser reduzida a isso, com o risco de se perder de vista o lugar privilegiado para onde ela pode conduzir: o *inaudito*. Esse lugar só pode ser atingido pela arte, quiçá pela filosofia. Poucos homens o conhecem hoje, poucos homens sabem como ou por quê buscá-lo.

Nietzsche procurou sons inauditos primeiro em si mesmo, mas seu talento para a música nunca foi equiparado com seu talento para a filosofia, daí ele ter abandonado os exercícios de composição muito cedo, dedicando-se com afinho primeiro à filologia e depois à filosofia. A descoberta de Schopenhauer e a amizade com Richard Wagner foram a munição para grande parte dos escritos da juventude e, até o fim, referências indispensáveis, mesmo que os quisesse sempre renegar. Sua erudição muitas vezes o traiu, quando deixou de fazer referência a obras importantes das quais se serviu. Mas Nietzsche sempre pareceu querer ser a fonte de si mesmo.

O caminho escolhido aqui não foi o caminho clássico, quer dizer, tentar fazer uma exegese pura e simples das referências musicais da obra em torno de um tema minimamente original. A opção foi tentar acompanhá-lo nos momentos onde seu pensamento não é defensável; explico: sua interpretação da música e da poesia, por exemplo, quase nunca seguem os ditames dos tratados clássicos de Estética, Nietzsche fundou uma Estética particular, ainda que isso não signifique que ele superou a tradição ou mesmo que seu caminho leve a algum lugar. Tento apontar adiante em que consiste esse pretense ineditismo.

A primeira questão importante para um estudo dessa natureza deveria ser o abandono da divisão da obra de Nietzsche em 3 períodos: o de juventude, o intermediário e o maduro, utilizada por comentadores em todo o mundo. Essa estratégia tem a ver com o tema em questão. Explico. Em primeiro lugar, essa tripartição não se tornou clássica por acaso, existem modificações substanciais entre esses três momentos e o próprio Nietzsche deu testemunho dessa característica de sua obra, como mostra sua autobiografia. No entanto, romper, em parte, com essa convenção é não ceder à linha de interpretação que não raro tende a considerar a publicação de *Humano, demasiado humano* (MA I/HH I nas citações e notas), de 1878, como o início de um período onde Nietzsche teria arrefecido no que toca às suas concepções estéticas juvenis. Sendo assim, apesar de utilizar a divisão, se vai tratar do conjunto dos seus escritos como uma obra única, que sofreu um desenvolvimento progressivo, da juventude até a interrupção de sua produção. Tal viés está amparado teoricamente nos prefácios de 1886, onde esse *desejo de unidade* foi

expressamente manifestado por Nietzsche.¹

Seus pensamentos sobre a música progrediram de forma organizada e metódica com o passar dos anos, porém, nunca necessária e classicamente sistemática, como de resto sua obra inteira. Será preciso buscar as principais referências sobre a música no corpo de uma obra, muitas vezes, multifacetada e fragmentária, analisando sua evolução no quadro não só dos livros que o próprio Nietzsche organizou para publicação, mas também nos *póstumos* e na sua correspondência.

O caminho mais seguro – e também incontornável – para dar cabo das origens de suas preocupações estético-musicais foi começar este estudo pela leitura do livro III de *O mundo como vontade e representação* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*/WWW/MVR nas citações e notas), obra central de Arthur Schopenhauer, onde se encontra o núcleo da chamada *metafísica da música*. Por isso, o capítulo 1 – *Schopenhauer como precursor* – foi todo dedicado a prestar contas da sua herança no pensamento do jovem Nietzsche. No entanto, trata-se apenas de uma síntese, e ainda feita de um modo pouco usual, como se pode notar pela posição um tanto isolada que ele ocupa no conjunto do trabalho, sendo possível lê-lo de forma quase autônoma, como um texto independente. Foi uma forma de reproduzir o núcleo do pensamento estético de Schopenhauer sobre a arte mais ou menos na forma como Nietzsche o encontrou quando leu a obra pela primeira vez. Não se encontrarão nesse primeiro capítulo as relações fundamentais desse texto com a obra de Nietzsche, que começam a ser feitas a partir do segundo capítulo.

Schopenhauer foi o primeiro filósofo a elevar a música ao topo da hierarquia das artes, esse talvez seja o ponto que mais chamou a atenção de Nietzsche. Nessa *metafísica da música*, que é o centro da estética schopenhaueriana, o gênio, a música e a poesia são postas em relação com o mundo material, numa analogia muito reveladora e surpreendente. Ele encontrou para cada fundamento musical um correlato na natureza, como tentei descrever. Essa ligação entre a música e a natureza foi decisiva para Nietzsche, para quem a música deve brotar, antes de tudo, dos instintos primitivos. Mais do que isso, Schopenhauer demonstrou os limites das demais artes em comparação com o a música. Para ele, só a

¹ Minha dissertação de Mestrado tratou desse conjunto de prefácios (*Cinco prefácios para cinco livros escritos. Nietzsche: uma autobiografia filosófica*. Campinas, IFCH/Unicamp, 2000).

música fala a língua universal, mote que Nietzsche utilizará repetidas vezes. Mas um ponto específico impede que Nietzsche tenha permanecido fiel a Schopenhauer: o limite que a música ocupa no interior do seu sistema. Para Nietzsche, o efeito narcótico que a música possui em Schopenhauer vai de encontro com sua concepção extrema: da música como estimulante da vida.

No capítulo 2, sobre a primeira fase de sua obra, inicia-se propriamente a leitura crítica dos primeiros escritos de Nietzsche, mesmo antes da publicação de *O nascimento da tragédia*. Nele, procurei indicar qual o lugar ocupado por suas leituras juvenis, onde, além de Schopenhauer, Wagner aparece com uma das fontes teóricas mais significativas. Nietzsche leu com muito entusiasmo os escritos teóricos do compositor, muito importantes na constituição de sua concepção estética juvenil. É o momento onde se pode notar os entrecruzamentos entre os três autores: Nietzsche, Schopenhauer e Wagner. Foi dedicada toda uma seção aos escritos teóricos de Wagner, com destaque para o *Beethoven*, escrito em homenagem ao compositor e objeto de uma leitura muito atenta de Nietzsche. Wagner foi um escritor prolixo, mas o compositor fenomenal que se tornou acabou ofuscando sua produção teórica. No entanto, seria empobrecedor dispensar seu fôlego, pela riqueza inegável de alguns de seus ensaios e pelo papel que um texto como *Beethoven* exerceu em *O nascimento da tragédia*.

O resultado de sua vivência nesse ambiente lítero-musical pode ser percebida nas conferências da Basileia, onde Nietzsche revê a tragédia grega sob a ótica da filologia clássica e da relação então estreita com Wagner. É um momento de importantes definições, já que esses textos são o embrião do seu livro de estréia. Nietzsche ainda está ligado ao ambiente acadêmico tradicional, aos textos de Wagner, a Schopenhauer. Mas mesmo ali, sob o manto dessas leituras e referências tão marcadas, se reconhece o germe de sua independência em plena formação. A inquietação silenciosa diante das discordâncias com o amigo compositor levou Nietzsche, muitas vezes, a ocultar críticas severas em prol de um projeto que a ele parecia ideal para uma reinvenção da Grécia dentro da Alemanha, projeto ao qual ele dedicou grande fôlego nessa fase inicial; as críticas e o afastamento da universidade já indicavam o caminho posteriormente seguido, o de um escritor errante; o rompimento com Schopenhauer e com toda a tradição romântica fez de Nietzsche um modelo incomum de recepção da tradição, que ora incorpora seus pressupostos com

seriedade, ora se desfaz deles com sarcasmo. Todas essas nuances estão destacadas nesse segundo capítulo.

Momento essencial deste estudo, a leitura de *O nascimento da tragédia* procurou acompanhar o próprio Nietzsche em sua interpretação da arte grega, o que significa que, muitas vezes, foi deixado de lado toda a tensão crítica gerada pela livre interpretação que ele faz da Grécia naquele momento, em prol de uma valorização de sua incomum e polêmica visão dos gregos. De outro modo, seria necessário, muitas vezes, entrar em franca oposição com algumas de suas conclusões. É o momento mais intensamente emocional do percurso de seu pensamento. O que diferencia sua interpretação das leituras clássicas é que um mundo que é, antes de tudo, obra de arte, não é, por isso, um mundo belo, antes deve ser aceito como um mundo trágico, decadente. Nietzsche está recriando a Grécia e, com isso, também o mundo, está refazendo o caminho da geração original tendo a música como inspiração ideal. Nosso estudo acompanha essa licença interpretativa. De muitas formas, também se exerceu certa licenciosidade aqui em relação a Nietzsche, e isso nos deixa exatamente em sua esteira de incerteza e imprecisão, mas talvez isso não seja de todo um problema. As conferências, e mesmo seu primeiro livro, encerram um momento ensaístico de sua produção, mas não põe fim ao modo aventureiro como ele vai continuar explorando a arte e a vida.

No capítulo 3, sobre a fase intermediária, dediquei especial atenção à mudança de perspectiva que se abriu com a publicação de *Humano, demasiado humano*. Como reiteradas vezes mencionei no corpo do texto, era preciso tomar excessivo cuidado ao comentar esse momento, pois se tratava da grande virada teórica da obra. Na medida do possível, busquei apontar os momentos específicos onde Nietzsche deixava transparecer suas preocupações acerca da música e da arte. Tentei realçar o papel de um livro pouco freqüentado pelos comentadores, o *Nietzsche contra Wagner*, para mostrar o que Nietzsche destacava na fase intermediária que estava ligado diretamente à música – o livro, é a única seleção de textos organizada pelo próprio Nietzsche, a partir de obras como *Para além de bem e mal*, *Genealogia da moral*, *Aurora* e *Humano, demasiado humano*, e de onde ele extraiu as passagens consideradas mais importantes para uma compreensão adequada da “questão” Wagner no período. Sempre esteve claro que esse livro não dava conta de sintetizar aquele que talvez seja o período mais problemático do ponto de vista do

pensamento estético de Nietzsche, mas parece satisfatório tê-lo utilizado como um roteiro de leitura.

O que mais chama atenção quando se trata do segundo período é a aproximação estabelecida entre a arte e a ciência. Como se pode notar, foi um momento de profunda desesperança. *Humano, demasiado humano* é a grande síntese desse tempo. A força que gerou, pela arte, o homem e a cultura, é a mesma que nesse momento busca, em domínios inteiramente diversos, um substituto para a música, que Nietzsche parece encontrar imediatamente na ciência. Salvo engano, *Humano, demasiado humano* é o primeiro livro que sugere um esvaziamento dessa figura tão emblemática da história da estética e do pensamento modernos: o gênio. Depois de ter exaltado virtudes geniais em Wagner, Nietzsche põe em cheque seu valor para a produção e a permanência das artes, fruto ainda de um momento de afastamento. Esse significado do gênio esteve ligado à condição sobre-humana que a figura do artista simbolizava e que até hoje pode ser sentida por reflexo, como no culto das personalidades – ainda que talento e aclamação pública quase nunca caminhem mais juntos.

Os dois excursos cumprem papéis diversos. O primeiro, sobre a *Tentativa de autocrítica* – prefácio tardio de *O nascimento da tragédia* publicado junto com a segunda edição de 1886 – funciona como um documento imprescindível para uma devida compreensão do sentido do *dionisíaco* entre o período inicial e os períodos intermediário e tardio. O posicionamento estratégico deste excurso, imediatamente depois da análise do livro de 1871, é um tanto óbvio: quer-se criar uma tensão entre o que ele editou na juventude e seu olhar maduro na metade da década de 1880. Mas há uma outra intenção: ele deve funcionar também como uma preparação aos comentários que virão a seguir sobre a segunda fase da obra de Nietzsche, sem os quais penso não ser possível operar a transição entre os textos de juventude e os escritos de maturidade.² Talvez nenhum outro texto faça a ligação entre esses momentos extremos de forma tão bem acabada. Como se verá,

² O projeto inicial deste estudo previa uma análise dos momentos extremos da obra de Nietzsche, i.e., a primeira estética, que gira em torno de *O nascimento da tragédia*, em confronto com seu pensamento maduro sobre a arte, com os escritos da década de 1880. No entanto, optei por ampliar o foco, introduzindo um esboço do chamado período intermediário, com a intenção de não deixar em aberto esse momento tão importante. Salvaguardando que não se trata de uma análise exaustiva.

Nietzsche mostra nele a importância da música em sua obra de estréia e faz, ele próprio, uma releitura devastadora de parte significativa de suas hipóteses juvenis, para só então apontar para sua estética final, para o seu entendimento derradeiro do significado da arte musical em ligação com sua *transvaloração de todos os valores*.

Já no excurso II, sobre a seção “Povos e pátrias” de *Para além do bem e do mal* (JGB/BM nas citações e notas), a intenção é distinta. Este livro não possui os elementos necessários para ser tratado como um livro que dê continuidade à linha de pensamento estético-musical traçada entre obras como *O nascimento da tragédia* (1871) e *O caso Wagner* (1888), embora já se encontre cronologicamente situado na chamada terceira fase, onde Nietzsche teria desenvolvido sua segunda estética, destilada principalmente nos fragmentos póstumos. Apesar disso, os aforismos sobre música no interior do livro possuem grande importância para a interpretação mais ampla que se propõe aqui, pois condensam as idéias de Nietzsche a respeito da música num momento em que seus esforços estavam voltados para a constituição de sua doutrina da *vontade de poder*, momento extremamente grave de seu percurso, e onde os temas do *niilismo* e do *eterno retorno* são constantemente focados. Por essa razão, esse excurso se constitui numa tentativa de interpretação das relações da música de Wagner com a política alemã, tais como Nietzsche as sugeriu. É, como o capítulo sobre Schopenhauer, um texto que pode ser lido de forma independente.

O capítulo 4, sobre a terceira fase da obra de Nietzsche, tem os fragmentos póstumos como uma das fontes principais. Nessa parte, empreendi a leitura de parte significativa desses textos, com toda a sua, por vezes, caótica estrutura. Mas é com esse espírito fragmentário que Nietzsche vai construir seu pensamento estético final, depois da fase crítica iniciada por *Humano, demasiado humano* e terminada com *A gaia ciência*. Sem dúvida, essa estética tardia está concentrada de uma forma muito intensa nos escritos não publicados, ainda que Nietzsche tenha editado livros fundamentais sobre o tema, como é o caso da terceira dissertação da *Genealogia da moral*, o que nos leva a concluir que seu projeto literário de edição de *A vontade de poder* era, também, um projeto estético, ainda que isso apontasse para todos os temas maduros de seu pensamento: a *grande política*, o *niilismo*, o *eterno retorno* e o projeto de uma *transvaloração de todos os valores*. Tal hipótese está amparada num aspecto comum da recepção de sua obra: a despeito das

tensões interpretativas, todos os domínios da cultura são, para Nietzsche, expressões artísticas, posto que encerram processos de criação. Essa é a razão fundamental para que se considere a estética final de Nietzsche tão importante quanto a inicial, já que se tratava de um projeto dos mais importantes, ainda que não levado a cabo em toda sua extensão, como se sabe. Essa força artística, agora denominada *vontade de poder*, é tão somente um prolongamento daquela imagem trágica do mundo que Nietzsche sempre buscou. A diferença reside no fato de que aquela Vontade única originária, metafísica, cede lugar a uma ligação bem mais fisiológica. É o que mostro quando da análise de *O caso Wagner*.

Por fim, vale ressaltar que a opção feita por um percurso cronológico de análise teve a intenção de mostrar que caminhos tomou a arte no pensamento de Nietzsche desde os primeiros textos até seus últimos livros publicados. Não espero ter escrito aqui nenhum tipo de *tratado* sobre o tema dentro de sua obra, mas acredito que, no cômputo geral, este estudo pode servir de fomento a outras pesquisas dentro do Brasil, que, estranhamente, a despeito de nossas profundas ligações com música, dedicou pouquíssimo fôlego a um tema tão prazeroso.

CAPÍTULO I Schopenhauer como precursor

1. A recepção da *metafísica da música* no pensamento do jovem Nietzsche

1.1 Introdução: *o mundo como vontade e representação*

Nietzsche adquiriu *O mundo como vontade e representação* numa velha livraria, ignorava seu conteúdo em princípio, tomou-o nas mãos e o folheou. Segundo narra Curt Paul Janz, teria dito: *Não sei que demônio me sussurrou: “leve este livro para casa”*. Janz descreve com primor o significado dessa obra para o jovem Nietzsche: “O desprezo pelos homens, o evangelho da negação e da renúncia que predica Schopenhauer, unido a esse outro evangelho da redenção por uma arte ‘livre de todo interesse’, cuja forma mais pura cifra Schopenhauer precisamente na música, nessa música que Nietzsche tanto amava, tinha que encontrar nele um eco poderoso”.³ Schopenhauer é, por essa e por outras razões, uma influência determinante naquele momento, o que obriga a uma investigação sobre o que havia de tão poderosamente arrebatador em seu livro. Transcrevo uma passagem de um texto autobiográfico, possivelmente o primeiro testemunho de Nietzsche após o contato com a obra de Schopenhauer:

Ocorreu, de qualquer forma, contra meu costume usual de não me precipitar na compra de livros. Uma vez em casa, me recolhi com o tesouro recém adquirido em um canto do sofá e comecei a deixar que aquele gênio energético e sombrio influísse sobre mim. Toda linha gritava renúncia, negação, resignação; tinha diante de mim um espelho no qual podia contemplar o mundo, a vida e meu próprio ânimo com uma grandeza deprimente. Um espelho a partir do qual o olho solar da arte me olhava com a sua absoluta falta de interesse. Vi enfermidade e cura; desterro e refúgio; inferno e paraíso. A necessidade de autoconhecimento, inclusive de auto-domesticação, se apoderou de mim com força incontrolável; testemunhas daquela mutação profunda são hoje, todavia, para mim, as páginas desassossegadas e melancólicas do diário que carreguei naquelas datas, com suas auto-acusações inúteis e sua desesperada busca de salvação e re-conformação de um inteiro núcleo humano. Na medida em que procedi a submeter todos os meus riscos e todas as minhas aspirações ao tribunal de um sombrio autodesprezo, meu semblante estava cheio de amargura, possuído de um ódio injusto e desenfreado contra mim mesmo. Nem sequer renunciei às mortificações corporais. Obriguei-me, com efeito, durante quatorze dias seguidos a deitar-me às duas da noite e a levantar exatamente às seis da manhã. Uma

³ “Die Menschenverachtung, das Evangelium der Verneinung und Entsagung, das Schopenhauer predigt, das Evangelium ferner der Erlösung durch die ‚interesselose‘ Kunst, als deren reinste Form Schopenhauer gerade die von Nietzsche geliebte Musik darstellt, hallt mächtig in ihm wider”. [Curt Paul Janz: Biographie: VII. Die beiden ersten Leipziger Jahre, S. 16. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 388 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 180) (c) C. Hanser Verlag]. Curt Paul Janz é um especialista no tema “Nietzsche e a música”, tendo sido responsável pela organização do volume *Der musikalische Nachlaß*. Basel, 1976, e também pela redação de inúmeros artigos sobre as relações de Nietzsche com a música. As citações seguem o padrão Autor, Ano, Página, para consulta direta na bibliografia.

excitação nervosa muito singular se apoderou assim de mim, e quem sabe até que grau de loucura não havia chegado de não poder operar, frente aquele meu estado de ânimo, os atrativos da vida, as sereias da vaidade e o imperativo de voltar aos meus estudos regulares.⁴

Essa euforia não deve servir de motivo para uma interpretação apressada do significado dessa obra para as primeiras intuições de Nietzsche, isto é, não houve uma recepção tão passiva quanto pode parecer. Ao contrário, Nietzsche foi muito crítico, desde o início, pois havia pontos inconciliáveis entre suas idéias sobre a música e as de Schopenhauer, como veremos. No entanto, se os escritos da década de 1860 têm na música um mote recorrente, se é a partir da arte que irradiam outras preocupações, isso se deve, em grande parte, à leitura de Schopenhauer. É possível afirmar que um ponto específico do livro ganhou destaque imediato: a *metafísica da música*. Mas há um elemento determinante para o mencionado distanciamento crítico temporário: Schopenhauer acreditava que a arte era uma via de salvação, uma libertação da servidão do querer-viver, mas essa liberdade era momentânea, frágil, limitada. Nietzsche, por sua vez, via na arte – principalmente na música – a única redenção possível para o homem, ainda que esse ímpeto inicial sofra modificações com o passar do tempo, como tentarei mostrar.

Um outro comentário de Janz trata desse uso das concepções de Schopenhauer nas obras de juventude: “Nietzsche se apropriou com a inteira paixão de sua natureza do pessimismo de Schopenhauer, o qual veio, em seu primeiro encontro com ele, a resumir a revelação filosófica do conteúdo trágico da vida, um conteúdo cuja potência maquinal foi revelando-se cada vez mais intensamente com os meios e pela via da arte, e no coração mesmo de uma tradição, a da tragédia grega, com a qual, por seu trabalho científico, estava

⁴ “Es geschah jedenfalls wider meine sonstige Gewohnheit, Büchereinkäufe nicht zu überschleunigen. Zu Hause warf ich mich mit dem erworbenen Schatze in die Sofaecke und begann jenen energischen düsteren Genius auf mich wirken zu lassen. Hier war jede Zeile, die Entsagung, Verneinung, Resignation schrie, hier sah ich einen Spiegel, in dem ich Welt, Leben und eigen Gemüt in entsetzlicher Großartigkeit erblickte. Hier sah mich das volle interesselose Sonnenauge der Kunst an. Hier sah ich Krankheit und Heilung, Verbannung und Zufluchtsort, Hölle und Himmel. Das Bedürfnis nach Selbsterkenntnis, ja Selbstzernagung packte mich gewaltsam; Zeugen jenes Umschwunges sind mir noch jetzt die unruhigen, schwermütigen Tagebuchblätter jener Zeit mit ihren nutzlosen Selbstanklagen und ihrem verzweifelten Aufschauen zur Heiligung und Umgestaltung des ganzen Menschenkerns. Indem ich alle meine Eigenschaften und Bestrebungen vor das Forum einer düsteren Selbstverachtung zog, war ich bitter, ungerecht und zügellos in dem gegen mich selbst gerichteten Haß. Auch leibliche Peinigungen fehlten nicht. So zwang ich mich vierzehn Tage hintereinander, immer erst um 2 Uhr nachts zu Bett zu gehen und es genau um 6 Uhr wieder zu verlassen. Eine nervöse Aufregtheit bemächtigte sich meiner und wer weiß bis zu welchem Grade von Torheit ich vorgeschritten wäre, wenn nicht die Lockungen des Lebens, der Eitelkeit und der Zwang zu regelmäßigen Studien dagegengewirkt hätten“. [Apud Curt Paul Janz: Biographie: VII. Die beiden ersten Leipziger Jahre, S. 14-5. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 386-7 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 179-180) (c) C. Hanser Verlag)].

em estreito contato”.⁵ Parece, seguindo Janz, que Schopenhauer foi um guia através do qual Nietzsche se voltou para a Grécia munido de uma perspectiva sobre a música distinta da tradição. No livro III de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer irá desenvolver os fundamentos de sua teoria estética. Não é difícil perceber o que moveu o encantamento e também a repulsa inicial de Nietzsche. Sobre essa influência e a posterior ruptura, é possível assegurar que: apesar de Nietzsche ter sido influenciado profundamente e de se perceber um uso recorrente da terminologia de Schopenhauer, é também verdadeiro que ele tomará uma distância crítica muito nítida.

Michel Haar descreve assim Schopenhauer: “Elevando-se acima de suas virtudes e de seus vícios, se forma sozinho, contra sua época, sem a menor concessão nem à filosofia, nem aos padrões estabelecidos sobretudo pela universidade! Todo respeito ao filósofo, à liberdade, à sua coragem e à força de caráter”.⁶ Essa imagem de um homem independente, crítico pode corroborar a hipótese de que Nietzsche depositava grande confiança na pessoa de Schopenhauer, entretanto, isso não era suficiente para referendar de forma irrestrita seu sistema. No §36, Schopenhauer trata da idéia do gênio, faço dele meu ponto de partida.

1.2 O gênio

O conceito de gênio retomado por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* possui precursores ilustres na história da filosofia: a *terceira crítica* de Kant, a *Crítica da faculdade do juízo*, dedicada à estética e à filosofia da arte, é um dos exemplos clássicos. Para Kant, somente a natureza possibilita um juízo estético puro, na medida em que toda a arte carece de seu modelo para gerar suas imagens. Qualquer arte que se afaste demasiado da aparência da natureza não é mais arte. O artista que a natureza escolhe para exprimir-se por seu intermédio é o gênio: “*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte” (§46).⁷ O gênio não sabe de onde lhe vem as idéias, o que mune seu fazer artístico de

⁵ „Nietzsche ergriff mit der ganzen Leidenschaft seines Wesens den Pessimismus Schopenhauers, der ihm zuerst den tragischen Inhalt des Lebens philosophisch offenbarte, einen Inhalt, dessen ganze Gewalt ihm mit den Mitteln der Kunst und tradiert in seiner Wissenschaft, die antike Tragödie immer wieder erschloß, immer wieder und immer weiter“. [Curt Paul Janz: Biographie: VII. Die beiden ersten Leipziger Jahre, S. 20. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 392 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 183) (c) C. Hanser Verlag].

⁶ “[Schopenhauer] S’élevant au-dessus de ses vertus et de ses vices, il s’éduqua lui-même contre son époque, seul, sans la moindre concession ni à la philosophie régnante ni aux pouvoirs établis surtout à l’université! Tout le respect va au philosophe, à sa liberté, à son courage, à sa force de caractère” (HAAR, 1993, p.66). Ver ainda HAAR, 1998.

⁷ Citações da *Crítica da faculdade do juízo* extraídas da tradução da Valério Rohden e Antônio Marques. KANT, 1995.

uma inconsciência perene: “ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra” (§46). A arte é, portanto, um produto da natureza, a “natureza do sujeito”, o jogo harmonioso da imaginação e do entendimento: “o gênio consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar (...)” (§49).⁸

No *Parerga und Paralipomena* – coletânea de ensaios publicada por Schopenhauer em 1851, que retoma e aprofunda temas de *O mundo como vontade e representação* – o homem está isolado em níveis: o selvagem, que estaria preso a uma vida animal; o proletário, ligado às necessidades diárias; o comerciante, preso e ocupado com especulações com vistas à sua preservação por longo prazo; o cientista, um tanto mais livre, estudaria o passado inteiro e o curso durável do universo e, por fim, o filósofo e o artista, os únicos a permanecerem assombrados diante da própria existência.⁹

A história lida com a dedução dos acontecimentos segundo a lei da motivação, lei que determina a Vontade fenomênica quando ela está iluminada pelo conhecimento (§36, p.17);¹⁰ a ciência, à qual a história se vincula, é a mesma através da qual opera a matemática, no âmbito das formas puras, e as ciências de um modo geral, todas operando em conformidade com o princípio de razão em suas diversas configurações; seu objeto é sempre apenas o fenômeno, suas leis, sua conexão e as relações que daí resultam (§36, p.17). Mas, um conhecimento que não fosse filtrado pelo princípio de razão, que fosse liberto de toda mudança, uma verdade igual para todos os tempos, que pudesse reproduzir as idéias eternas por meio da contemplação pura, esse era o conhecimento por excelência para Schopenhauer: a arte, a obra do gênio.¹¹

Uma das razões desse posicionamento reside no fato de que a estética musical de Schopenhauer está ancorada nos escritores do primeiro romantismo, o que fica nítido já nas primeiras passagens do §36. Um bom exemplo encontra-se no papel da *fantasia* na

⁸ Apud HAAR, 2000, pp.37-38.

⁹ Apud BRUM, 1998, p.95.

¹⁰ *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Em: SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. *O mundo como vontade e representação* (livro III), tradução Wolfgang Leo Maar, Col. Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 3ª ed., 1988. A numeração remete à edição brasileira.

¹¹ Sempre que Schopenhauer fala de *idéias*, ele as está tomando em seu sentido platônico, i.e., como essência do mundo, como no trecho: “(...) os objetos verdadeiros quase sempre são apenas exemplares bem lacunosos da idéia que neles se

constituição do gênio: “A fantasia foi reconhecida como um integrante substancial da genialidade, tendo mesmo com ela por vezes sido identificada (...)” (§36, p.18). No escritor romântico onde o desenvolvimento de uma estética musical é mais nítida, W. H. Wackenholder, lê-se: “Nenhuma outra arte [trata-se da música] consegue fundir de modo tão enigmático estas qualidades da profundidade, da força sensível e do significado obscuro e *fantástico* (...). Mas quem consegue contar e nomear todas as *fantasias* etéreas, desencadeadas na nossa imaginação pelos sons, como sombras cambiantes?”¹² Essa aproximação de Schopenhauer com o romantismo já poderia indicar uma primeira divergência basilar com Nietzsche, um declarado anti-romântico.

Desse primeiro movimento salta à vista, imediatamente, a hierarquização das artes proposta por Schopenhauer para esta reprodução das idéias eternas. Dependendo da matéria utilizada poder-se-ia dividi-las em: arquitetura, escultura, pintura, poesia lírica, poesia trágica e, finalmente, pela música. Mas, o que parece ser essencial, por enquanto, é a idéia do permanente inacabamento da ciência, como se a cada descoberta fosse preciso reenviá-la sempre mais longe, não existindo satisfação possível; a arte, por seu termo, estaria no oposto: cada parte torna-se importante e passa a representar o todo, o equivalente dessa pluralidade infinita que enche o tempo e o espaço. Sua origem é o conhecimento das idéias, seu objetivo único é comunicar esse conhecimento (§36, p.17). A definição clássica de Schopenhauer, de que a arte é a contemplação das coisas independente do princípio de razão, é, portanto, uma antítese do conhecimento científico: “O que se dá conforme o princípio de razão, é o procedimento racional, único válido e útil na vida prática, bem como na ciência: o que abstrai do conteúdo daquele princípio, é o procedimento genial, único válido e útil na arte” (§36, pp.17-18). Gostaria de mencionar um outro ponto curioso: Schopenhauer vai identificar o discurso científico com Aristóteles e o artístico com Platão. Tal identificação não está de acordo com o que normalmente se estabeleceu como sendo próprio dessa oposição, como afirma Jeanne Marie Gagnebin: “Contra seu mestre Platão, Aristóteles reabilita a *mimesis*, na *Poética*, como forma humana privilegiada de

apresenta”.

¹² “A essência singular da arte musical e a psicologia da música instrumental contemporânea”. Em: WACKENHODER, W. H. & TIECK, 1987 (grifos meus).

aprendizado (μανηθαιεν). Operando um deslocamento das questões que, várias vezes, foi comparado à revolução kantiana, Aristóteles não pergunta o que deve ser representado/imitado, mas como se imita. Pergunta pela capacidade mimética do homem, pelo *mimeisthai* no qual se enraíza a *poietiké*, entendida como criação de uma obra artística” (GAGNEBIN, 1997, p.84). Já Haar afirma: “É na célebre noção de *mimesis* (“imitação”) que se situa a depreciação ontológica da arte operada por Platão no livro X da *República* (...). Em Aristóteles, a *mimesis* significa a representação obtida segundo a regra de adequação. Um retrato pode ser idêntico ao modelo, portanto é verdadeiro porque é adequado” (HAAR, 2000, p.15). Há a possibilidade de Schopenhauer estar invocando um outro período dos *Diálogos*, onde essa demarcação não fosse tão definida. Na fase inicial, essa hipótese de Schopenhauer tem mais sustentação, o que não pode ser assegurado invocando o período tardio da obra de Platão, onde o afastamento da arte é mais nítido.

Em Schopenhauer a genialidade é a objetividade mais perfeita, ou seja, a orientação objetiva do espírito, em oposição à subjetiva, dirigida à própria pessoa, à Vontade (§36, p.18). A genialidade só pode se manifestar se nela converge uma soma de poder cognitivo que exceda o que seria necessário para o serviço da Vontade individual, é essa pletora de poder que permite constituir um objeto liberto de Vontade, um “espelho luminoso da essência do mundo” (§36, p.18). O gênio é, ele mesmo, um ser raro, o único que pode ascender às idéias eternas, elas são seu objeto: “as formas essenciais permanentes do mundo e de todos os seus fenômenos” (§36, p.18). O homem vulgar, em oposição ao gênio, é aquele que a natureza produz industrialmente, aos milhares, sem que possa nunca se elevar à contemplação pura das coisas; seu recurso predileto é a ancoragem no conceito, quando uma coisa se lhe oferece, ele imediatamente a circunscreve em seu interior, assim não precisa mais se interessar por ela. Falta-lhe, portanto, o que o gênio possui de sobra, a imaginação, que alarga sua visão, estendendo-a para além dos objetos. Trata-se de uma distinção metaforicamente muito rica: para o homem vulgar a faculdade de conhecer é a lanterna que ilumina o seu caminho, para o gênio, é o sol que revela o mundo (§36, p.20).

Segue-se daí uma distinção que, de formas variadas, remete à crítica elaborada por Nietzsche e que tinha por alvo principal, aparentemente, o mesmo homem comum e inexpressivo que Schopenhauer identifica. Haveria uma distinção natural entre eles, ao se olhar para um gênio se veria imediatamente seu olhar firme e vivo, marca da intuição e da

contemplação; no olhar dos demais, a insignificância, o oposto da curiosidade e da investigação. Na cabeça de um gênio, a preponderância do conhecimento sobre a Vontade seria nítida demais, Schopenhauer fala mesmo em um conhecimento puro. Nos demais, é a Vontade que predomina, e quando o conhecimento se exerce é através de um impulso dela.

O homem de gênio encontra-se ativo no momento em que a extrema tensão do espírito por vezes abrande e se reproduz em longos intervalos: “Sendo o conhecimento genial, ou o conhecimento da idéia, o que não obedece ao princípio de razão, e por outro lado, aquele que lhe obedece outorga esperteza e sagacidade na vida e origina as ciências; os indivíduos geniais serão afetados com as carências provocadas pela negligência do último modo de conhecimento” (§36, p.20). Esses gênios encontram-se numa situação semelhante à dos homens vulgares, assim sua criação é considerada inspiração sobre-humana, o que diferiria do indivíduo que só toma posse dessa condição periodicamente (§36, p.20). A inspiração como elemento sobre-humano é uma expressão típica do romantismo. Mas Benedito Nunes considera a *metafísica da música* desenvolvida na obra de Schopenhauer um tipo de elevação do fazer e do ouvir música, quando passariam à condição de uma atividade filosófica. Para o crítico, poder-se-ia pensar nisso justamente como um diferencial da estética musical schopenhaueriana em relação à posição desse tema no movimento romântico: “(...) Pela música, que determina a paragem da atividade intelectual, desvendamos intuitivamente, para além do nosso Eu, e em atitude estática, a Vontade do inconsciente que constitui a substância universal. Eis a concepção típica do romantismo. O conhecimento absoluto, denegado à filosofia, chega, agora, por intermédio do efeito liberador da contemplação artística. E somente o poder da música seria capaz de, através do êxtase, fundir o sujeito com o objeto. Abstraindo-se esse ideal romântico, que esquecia tudo quanto a música tem de convencional, para considerá-la uma espécie de fluxo cósmico, Schopenhauer abriu caminho à moderna fenomenologia da percepção da obra musical. Entre o plano metafísico, que ele divisava imediatamente, e aquele sensorial, do belo jogo das sensações, em que se deteve Kant, a percepção de uma obra musical, suscetível de aprofundamento, descerramos escalas intermediárias: numa primeira, estariam justamente as sensações e o prazer afeitos à ordem tonal; numa segunda, as diferenças formais, como o motivo, o tema, a frase, as estruturas maiores, que o ouvinte só pode alcançar através daquela; numa terceira, as relações de medida, a lógica da composição

propriamente dita; e finalmente, a quarta, que seria a ressonância última da música, seja a presentificação dos sentimentos em seu fluxo, dos valores dramáticos da existência neles envolvidos, seja a própria intuição da realidade que Schopenhauer destacou, intuição que daria ao ato de fazer e de ouvir música a dignidade de um exercício filosófico” (NUNES, 1975, 62). Gostaria de guardar certa distância dessa aparente separação, considerando que não há exatamente uma negação da inspiração em Schopenhauer, mas uma racionalização da atividade do gênio enquanto homem comum, daí o limite da arte. Mas a música como atividade metafísica não parece afastada do eco romântico, antes soa com uma reinvenção mais esclarecida da música como uma atividade superior.

Essa impossibilidade do homem de gênio em aproximar-se do princípio de razão resulta, entre outras coisas, de sua repulsa pela matemática. Schopenhauer acaba por criticar o cenário da educação alemã, onde as “frivolidades” de Newton eram estudadas com soberania nas escolas, em detrimento da teoria das cores de Goethe; Schopenhauer chega a mencionar que um dia ver-se-á o quanto vale a inteligência dos humanos em geral e dos “alemães em particular”.

O gênio é, fundamentalmente, um homem imprudente: “Por fim, o conhecimento intuitivo, em cuja área se localiza sobretudo a idéia, é diretamente oposto ao conhecimento racional, ou abstrato, orientado pelo princípio de razão do conhecimento. Também raramente se encontra genialidade aliada ao predomínio de racionalidade, pelo contrário, indivíduos geniais são dominados freqüentemente por afecções violentas e paixões irracionais” (§36, p.21); esse trecho nos aproxima do tema da loucura, que em Schopenhauer possui um lugar à parte: “Que a genialidade e a loucura possuem um lado pelo qual se encontram, e até se confundem, já foi observado com freqüência, e mesmo o entusiasmo artístico já foi denominado uma espécie de loucura (...)” (§36, pp.21-22). Para exemplificar a aproximação, Schopenhauer recorre a célebres: Horácio, Goethe, indica as biografias de Rousseau, Byron, Alfieri, menciona visitas a casas de internação, onde diz ter encontrado “sujeitos de um incontestável valor”; simples e óbvio – mas jamais desprezível – é que o número de alienados/loucos é diretamente proporcional ao número de gênios, e que estes, sempre que aparecem, são considerados como fatos excepcionais no seio da natureza: “Para nos convenceremos deste fator, basta tomar os gênios verdadeiramente grandes produzidos pela totalidade da Europa culta durante toda a época antiga e moderna,

incluindo porém unicamente os que produziram obras de valor permanente para a humanidade – contá-los e compará-los em número aos 250 milhões que habitam a Europa, renovando-se a cada 30 anos” (§36, p.22).

Temos então uma primeira conclusão: o conhecimento intuitivo – do qual o gênio faz uso – é diametralmente oposto ao discursivo, guiado pelo princípio de razão, e torna o gênio, segundo a hipótese de Schopenhauer, presa fácil das paixões e das feições arrebatadoras. Essa condição acaba por levá-lo em direção à desmesura, e mesmo à loucura. Quase metade do §36, dedicado ao gênio, é também uma análise da loucura. Por essa razão, transcrevo uma importante passagem: “Uma visão clara e completa da essência da loucura, um conceito preciso e nítido do que diferencia propriamente o louco do homem são, a meu saber ainda não se encontrou. Nem razão nem entendimento podem ser negados aos loucos, pois eles falam e entendem, com freqüência raciocinam com justeza; também, via de regra, encaram o presente corretamente e reconhecem a conexão entre causa e efeito” (§36, p.23). Esta passagem, e todo o período final do §36 – verdadeiro testemunho, por vezes embasado por sua “pesquisa de campo” – não passaram despercebidos aos olhos de Freud.¹³ O ponto de contato entre a loucura e a genialidade reside precisamente na percepção que o alienado tem do presente isolado e de fatos particulares do passado, sem reconhecer a ligação e a relação entre esses fatos, o que o leva a errar e a divagar; também o homem de gênio negligencia o conhecimento baseado no princípio de razão: “(...) pois ele também, abandonando o conhecimento das relações, que é conforme ao princípio de razão, passa a ver nas coisas apenas suas idéias” (§36, p.24). Destaquei de imediato a noção de gênio por uma razão objetiva: Wagner partirá dessa concepção para desenvolver sua própria noção de gênio musical. Toda a argumentação de Schopenhauer deve estar bem situada quando se trata da sua recepção por Nietzsche; embora haja rupturas teóricas, a concepção

¹³ Sobre as aproximações entre Schopenhauer e Freud ver CACCIOLA, 1991, pp.11-25 e s/d, pp.53-64. No primeiro – mais diretamente ligado ao tema –, a autora analisa a noção de inconsciente em Schopenhauer, sem tomar como centro a suposta idéia, difundida de forma bastante intensa em textos do início do século, de que Schopenhauer poderia ser considerado um “precursor de Freud”. A autora prefere abordar alguns tópicos, no interior do pensamento de Schopenhauer, que possam lançar luzes sobre a história do conceito de inconsciente: “As menções a Schopenhauer, na obra de Freud, permitem por si só aproximá-los (...). No texto ‘As referências à psicanálise’, de 1925, Freud chega a reconhecer Schopenhauer como precursor, quando este admite a importância da sexualidade. Freud, no entanto, mesmo reconhecendo concordâncias de idéias entre suas teorias e as de Schopenhauer, destaca sempre a primazia do labor científico e da observação clínica na elaboração de suas descobertas. Na ‘Selbstdarstellung’, de 1925, Freud esclarece ter lido Schopenhauer muito tarde, marcando com isso sua autonomia na conquista de seus conceitos e métodos”.

nietzscheana de gênio tem origem declarada em Schopenhauer, como se lê em carta a Rodhe, de 09.12.1868, acerca desse tema: “esse gênio é Wagner (...) [Wagner] é a ilustração mais corporificada do que Schopenhauer chama de gênio” (*dieser Genie ist Wagner (...) [Wagner] ist die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt*) (KSB 2, 352); e a Gersdorff, em 28.09.1969, numa quase cópia da carta anterior: “Eu já te escrevi de qual valor é esse gênio: como a ilustração corporificada daquilo que Schopenhauer chamou um ‘gênio’” (*Ich habe Dir schon geschriben, von welchen Werthe mir dieser Genius ist: als die leibhafte Illustration, dessen, was Schopenhauer ein „Genie“ nennt*) (KSB 3, 61).¹⁴

1.3 A hierarquia das artes

Como mencionei brevemente, Schopenhauer propôs uma hierarquização nas artes, condicionou a compreensão de suas teses ao conhecimento de diferentes níveis de expressão artística e fez da arquitetura – “somente como arte” – seu ponto de partida. A primeira forma de apreensão de suas propriedades ocorre por via do conhecimento imediato e intuitivo de sua matéria, principalmente levando em consideração sua densidade, resistência e coesão (§43, p.40). Há uma primeira admiração por suas qualidades artísticas, principalmente ligadas à impressão que as obras exercem sobre a percepção humana; Schopenhauer destaca imediatamente duas formas de sensação: uma ligada à estrutura propriamente dita, às edificações tomadas em sua singularidade e, outra, ligada ao desvendamento da luz, próprio da obra arquitetônica. Mas o tipo de percepção gerado pela contemplação das estruturas, imediatamente inibe a individualidade, elevando o homem à uma contemplação submetida ao princípio de razão e à Vontade. A arquitetura não fornece à percepção humana uma cópia, mas a própria coisa, não há reprodução, como nas outras artes, de uma idéia oriunda da visão do seu produtor, o objeto é colocado diante do espectador, exigindo uma apreciação. No entanto, as obras da arquitetura, também em oposição às outras artes, não têm um destino estético – a não ser em ocasiões especiais –,

¹⁴ “A posição de Nietzsche diz respeito menos a uma adesão total à concepção schopenhaueriana de ‘gênio’, mas a algo que nela apontava para uma outra concepção de ‘gênio’, que não diz mais respeito à ‘ingenuidade’ (*Naivität*), como no séc. XVIII, mas a uma ‘consciência desesperada’ que encontrou um solo fecundo no pessimismo schopenhaueriano.” Em: SCHMIDT, J.: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutsche Literatur, Philosophie und Politik*. Band 2, 1750-1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Apud CHAVES, 2000, p.49.

pois normalmente estão submetidas às necessidades utilitárias. Atingir um fim estético é trabalho do artista, que precisa ainda adequar à beleza os usos advindos de sua obra. Na escultura, chama imediatamente atenção a invocação do corpo como o que maior elevação possibilita na contemplação estética. Em presença de um corpo, basta um instante para que se mergulhe em um deleite inefável, para um arrebatamento acima de nós e de toda nossa aflição. A natureza é a fonte das obras de arte, de onde emana a idéia perfeita, a obra de arte apenas faz uso dela. Se a arte imita a natureza e essa é a concepção da maioria, como o artista pode reconhecer o modelo ideal? Como distinguir os seres imperfeitos, se não é possível conceber a beleza antes da experiência? Schopenhauer só concebe uma visão da beleza humana – na sua mais perfeita representação – por meio dos olhos do verdadeiro artista e, mais ainda, acredita que sua criação ultrapassa a natureza em perfeição. Aqui retorna a figura do gênio, nele se manifesta a mais potente criação: “(...) proferindo claramente o que ela apenas balbucia, imprimindo a beleza da forma, mil vezes malograda àquela, ao mármore resistente, e, confrontando-a com a natureza, lhe diz ao mesmo tempo: ‘Eis o que tu querias dizer!’. E retruca o conhecedor: ‘Sim, era isto!’” (§45, p.46). A apreciação empírica, entretanto, não garante grandeza à arte, é preciso que o gênio a represente à sua maneira, por isso não bastou ao grego recolher fragmentos de belas partes, nem a Shakespeare observar o mundo à sua volta. O corpo é a mais perfeita das belezas, a mais clara “objetivação da vontade”, sua expressão máxima. Mais do que isso, o corpo nu é expressão máxima da beleza física; desnudo, o corpo torna sua beleza mais “inteligível e visível”, revestir o corpo com ornamentos pomposos é apenas uma forma de manifestar pequenez e fealdade.

Todo o confronto entre os diversos modos de expressão artística conduzem ao objeto da arte, mas, em plano de fundo, trata-se da oposição entre conceito e idéia. Em *O mundo como vontade e representação*, o objeto que o artista busca representar é sempre a idéia: “(...) não uma coisa individual, objeto da concepção comum; nem o conceito, objeto do pensar racional e da ciência” (§49, p.55). O conceito é abstrato, discursivo, limitado por sua especificidade, nosso entendimento dá conta dele, que pode ser expresso por meio de palavras, sua definição é, ao mesmo tempo, seu esgotamento; a idéia, por sua vez, é concreta, mesmo representando um número infinito de coisas particulares, não é menos determinada em seus aspectos: “(...) não é conhecida pelo indivíduo como tal, mas somente

por aquele que se elevou, por sobre todo querer e toda individualidade, a sujeito puro do conhecimento: logo, é acessível apenas ao gênio e àquele que, por elevação de sua faculdade de conhecer, motivada em sua maioria por obras de gênio, se situa numa disposição genial” (§49, p.55). Aqui, Schopenhauer introduz uma das mais esclarecedoras formulações: a idéia, incommunicável, só pode ser revelada a espíritos dotados de valor, por essa razão as obras mais importantes da história, aquelas criadas pelos gênios, são as que permanecem impenetráveis à maioria, inacessíveis. A essa maioria, resta condenar essas obras: “Pois o que é a modéstia, senão humildade fingida, com que, num mundo exuberante de inveja, mendigar o perdão por méritos e perdões àqueles que não os possuem?” (§49, p.55).

Schopenhauer busca ainda uma demarcação dos dois domínios: o conceito pode ser visto como um “recipiente inanimado”, qualquer coisa que nele se coloque deve ficar presa e na mesma ordem, não é possível retirar de lá nada que não se tenha lá depositado; a idéia é justamente o contrário, ela é capaz de produzir, como um organismo vivo, a partir do nada. Por isso qualquer que seja a atribuição do conceito no campo da ciência, por mais importante que ele possa parecer, nada pode contribuir para a arte, diante dela ele permanece estéril. A idéia passa a ser fonte para o gênio, tomada de originalidade, só a partir dela podem nascer as obras de arte verdadeiras. Essa concepção parece uma apologia da inspiração – novamente um aparato genuinamente romântico –, o artista não pode sequer dar conta de sua criação, na medida em que não a concebe com finalidade, trabalha por palpite, inconsciente, instintivamente: “Somente as obras legítimas, sorvidas diretamente da natureza, da vida, como estas permanecem eternamente jovens e originárias. Pois não pertencem a uma época particular, mas à humanidade” (§49, p.57).

Até aqui a arte é aquela que comunica a idéia, após ter passado pelo espírito do artista, já “purificada e isolada” de toda exterioridade, passível de apreensão mesmo para inteligências limitadas. Já estamos lidando com a definição de alegoria, que, para Schopenhauer, representa uma obra de arte que expressa qualquer coisa diferente daquilo que ela mostra à primeira vista, tendo a tarefa de figurar um conceito que, como já vimos, é incompatível com a essência da arte (§50). A idéia prescinde da alegoria, que não passa de um “intermediário estranho” para algo que já possui uma carga de intuição que permite exprimir-se de forma direta e irretocável; a alegoria serve apenas para figurar um conceito,

sendo pois, descartável. A alegoria pode ter diversas formas de apresentação: um objeto que, por exemplo, serve a dois tipos de finalidade, a de exposição e a de utilidade; ou uma pintura alegórica que possa produzir alguma expressão na alma, mas que pudesse ser substituída por uma inscrição qualquer de mesmo efeito, não se pode falar em idéia, em arte portanto: “Se pelo dito a alegoria constitui nas artes uma intuição enganosa, a serviço de um fim inteiramente alheio à arte, esta se torna totalmente inadmissível quando se desvia a ponto de a apresentação de indicações recrutadas à força tombar no ridículo” (§50, p.59). Nota-se que há um nítido privilégio da cultura grega nas formulações de Schopenhauer. A escultura grega, por corresponder à intuição, é estética, porém, a hindu, por ser “conceitual”, é simbólica. Foram desenvolvidas convenções que atribuíram símbolos a significações, a cruz à religião cristã é o mais acabado; seria um tipo de alegoria simbólica, inadmissível para as artes plásticas. Dito isso, interessa analisar um outro lado desta tese, a legitimidade da alegoria no domínio da poesia.

Na poesia, a alegoria não só é permitida, como é imprescindível. Se nas artes plásticas ela conduz “do intuitivo dado, do objeto propriamente de toda arte, a pensamentos abstratos, na poesia porém, a relação é oposta; aqui o que é dado imediatamente por palavras é o conceito (...)” (§50, p.60). O conceito é, pois, o ponto de partida da poesia, dele se pode abstrair em direção à idéia; nas artes plásticas, o dado direto remete a algo distinto, a uma abstração, na poesia o conceito é o dado imediato, é preciso elevar-se acima dele para formar uma representação intuitiva diversa da que é lida, isto posto, atinge-se o objetivo da poesia. É indispensável lidar com conceitos, tramas, pensamentos abstratos, e os instrumentos são bem conhecidos: metáforas, comparações, parábolas, todas distintas porque apresentadas de forma mais ou menos longa, ou explícita: “Por isto, na arte da palavra, comparações e alegorias conduzem a efeitos surpreendentes” (§50, p.60). Cervantes é o primeiro exemplo, seguido de Kleist, Homero e Platão. Na alegoria poética, é o conceito que é dado, e é ele que se procura tornar aparente pelo filtro de uma imagem; ainda é o ouvinte, o espectador, a figura central. A poesia expõe conceitos abstratos, entretanto, ela nos quer elevar à idéia, é preciso que esses conceitos não permaneçam na sua universalidade, na sua abstração, é tarefa do poeta retirar dos conceitos o que há de concreto, sua representação intuitiva: “Assim como o químico, partindo de líquidos completamente claros e transparentes, obtém por sua mistura precipitados compactos, assim

o poeta, partindo da generalidade abstrata e transparente dos conceitos, pelo modo de combiná-los, sabe conduzir ao concreto, ao individual, à representação intuitiva. Pois a idéia é conhecida somente intuitivamente; e o conhecimento da idéia é o objetivo de toda arte” (§51, p.62).

Schopenhauer comenta ainda a função da rima e do ritmo no interior do texto poético, enfatizando suas possibilidades de cativar a atenção do ouvinte de modo a arrebatá-lo para o interior do texto, embora afirme não ter explicações sobre o poder de suas qualidades. A narração ganharia em ênfase e persuasão, independentemente do princípio de razão. A poesia detém ainda a condição intrínseca de poder arrebatá qualquer domínio da natureza para seu interior, narrando, descrevendo ou dramatizando nos textos: “Enquanto na apresentação dos graus inferiores da objetividade da vontade, as artes plásticas superam a poesia, porque a natureza desprovida de conhecimento e mesmo simplesmente animal, revela um único momento apropriado a quase totalidade de sua essência; o homem, não se exprimindo apenas pela simples figura e expressão das feições, mas também por uma cadeia de ações e de pensamentos e afeições que as acompanham, é o objeto principal da poesia, em que nenhuma outra arte se lhe iguala, provida que é do desenvolvimento ausente às artes plásticas” (§51, p.63).

Quando reflete sobre a história e as experiências individuais, Schopenhauer lhes atribui uma importância peculiar, entretanto, nelas, o que mais facilmente é demonstrado é a natureza dos homens e não a idéia de homem, ou seja, as noções empíricas obtidas pelo viés histórico dão cabo da nossa conduta, mas nunca podem expressar a natureza íntima da humanidade; ambas permitem o conhecimento dos fenômenos, mas só a poesia dá acesso à verdade universal: “Porém a história se comporta em relação à poesia, assim como a pintura retratista quanto à pintura histórica: aquela fornece a verdade individual, esta a geral; aquela detém a verdade do fenômeno, que esse se pode verificar, esta detém a verdade da idéia, localizada em nenhum fenômeno individual, mas por todos se exprimindo” (§51, p.63). A distinção é quase didática, o historiador só pode escolher situações segundo a significação exterior e nunca a partir de sua própria experiência, não pode tomar partido em experiências particulares, por mais significativas que elas sejam, já que seu estudo está completamente submetido ao princípio de razão. Ao historiador resta seguir o curso da vida, relatando como se desenrola o tempo através das causas e efeitos

que se entrecruzam, sempre contando com o “apagamento” dos originais de seus quadros, substituído por um falso modelo, o que leva a crer mais num acúmulo de falsidades que de verdades. O poeta apreende a idéia da humanidade objetivando seu próprio eu sobre ela, elaborando, sob os auspícios de Kant, um conhecimento *a priori* do mundo. Nesse ponto, Schopenhauer menciona os historiadores da antigüidade, que na falta dos dados objetivos, da verdade exterior, lançavam mão de recursos próximos ao texto épico, profundamente assentados em suas próprias experiências, de suas verdades exteriores, o que dava unidade às suas descrições. O poeta é comparado ao matemático, que constrói relações *a priori*, na intuição pura, e que as exprime, não tal como elas são na figura desenhada, mas como são na idéia que esse desenho deve representar (§51).

Schopenhauer divide a poesia em dois grupos: a lírica de um lado e todos os demais gêneros do outro. Na lírica, são os sentimentos de cada autor que nos são ofertados, onde o poeta é vivamente responsável por cada assunto tratado; nos demais, o assunto é completamente estranho a ele, que permanece escondido por trás dos temas. O romance ainda carrega algum tipo de subjetividade, mas no drama, por exemplo, tudo é objetivo; esse último é, para Schopenhauer, o mais perfeito e também o mais difícil dos gêneros. É certo que os meandros de cada gênero são repetidos exaustivamente no texto, exemplificados, recorridos diversas vezes, assim Schopenhauer introduz diferentes tipos de nuance poética. Os cantos são fundamentalmente inspirações líricas, neles, o querer é o sujeito da vontade, “(...) que preenche a consciência do cantante, muitas vezes como um querer liberto, satisfeito (alegria), com frequência provavelmente e maior ainda como um querer impedido (luto) e sempre com afeição, paixão, disposição espiritual agitada” (§51, p.68). O canto é muito aproximado da natureza lírica, neles reina primeiramente a Vontade, só em seguida a pura contemplação da natureza.

Gostaria de comentar o último dos gêneros poéticos para Schopenhauer: a tragédia. Era preciso compreender esse gênero como a manifestação mais perfeita do lado terrível da vida, das dores indescritíveis, das angustias, do triunfo do mau, da derrota dos justos: “encontramos nela um símbolo significativo da natureza do mundo e da existência”. Novos exemplos clássicos são convocados – Calderon, Fausto, Hamlet –, o sacrifício de abandonar fins nobres e as alegrias da vida é exaltado: “(...) assim Hamlet, a quem Horácio deseja seguir, mas a quem aquele pede a permanência nesse mundo de sofrimento durante o tempo

requerido para o esclarecimento do destino e a purificação da memória de Hamlet (...). Mas a exigência da assim denominada justiça poética repousa em total desconhecimento da essência da tragédia, até mesmo da essência do mundo” (§51, pp.70-71). Existe uma crítica da crítica literária em *O mundo como vontade e representação*; diante da cobrança de Samuel Johnson para que um poeta não despreze a justiça, respondeu Schopenhauer: “Porém unicamente a visão de mundo obtusa, otimista, racionalista-protestante, ou mais propriamente judaica fará a exigência da justiça poética e na satisfação desta encontrará sua própria” (§51, p.71). Feitas tais considerações, passo ao último dos níveis dessa hierarquização das artes elaborado por Schopenhauer, dentre todos o mais importante para Nietzsche: a música. Uma pequena mostra da influência imediata desse modelo schopenhaueriano pode ser atestado num póstumo do início da década de 1870, onde Nietzsche esboçou um modelo similar de hierarquia artística:

Efeito da arte contra o conhecimento.
 Na arquitetura: a eternidade e grandeza do homem.
 Na pintura: o mundo do olho.
 Na poesia: todo o homem.
 Na música: seu sentimento
 admirado, amado, desejado. (Setembro de 1870-Janeiro de 1871, 5[73])

Wirkung der Kunst gegen die Erkenntniß.
 In der Architektur: die Ewigkeit und Größe des Menschen.
 In der Malerei: die Welt des Auges.
 In der Poesie: der ganze Mensch.
 In der Musik: sein Gefühl
 bewundert, geliebt, begehrt. (KSA 7, 109)

1.4 A filosofia da música

Não é por acaso que a música está quase fora do quadro hierárquico apresentado por Schopenhauer, como se se tratasse de uma representação à parte. Nela, já não é possível encontrar a cópia, a reprodução da idéia do ser, na forma com que ele se manifesta no mundo; ela oferece algo inteiramente novo: uma língua universal tão clara quanto a própria intuição. Não resta dúvida que todas as considerações anteriores são importantes, Nietzsche pensava a arte de um modo amplo, as expressões artísticas o interessavam como um todo, e ele sempre dedicou atenção à poesia, à dança e ao teatro. Mas esse capítulo sobre a música teve um efeito especial sobre ele, pois está ligado às idéias específicas desenvolvidas no interior de *O nascimento da tragédia*, onde a música, sem dúvida, ocupa um espaço privilegiado. Sobre essa importância da música, Schopenhauer afirmara: “Segundo nosso ponto de vista, portanto, em que o efeito estético é nossa referência, devemos lhe atribuir [à

música] um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos (...)” (§52, p.73). A música está fora de qualquer tipo de comparação com as demais artes e chega a ser tomada como uma representação da própria geração do mundo. Sempre se fez música sem que houvesse uma percepção nítida do ato de sua criação, compreendê-la nunca foi uma questão que precisasse ser esclarecida, nunca se interrogou acerca dessa inteligibilidade imediata (§52). A música, diferente das outras artes, não exige nenhum tipo de experiência anterior, de alguma forma de conhecimento prévio; sua manifestação se dá por uma via inexplicável, sua compreensão prescinde de qualquer elemento esclarecedor, ela se dá imediatamente ao homem; esta condição, é absolutamente herdeira do fato de que na representação musical não existe criação ou cópia, sendo ela impossível de representar: “(...) pois supõe uma relação da música, como uma representação, com o que essencialmente nunca pode ser representação, e pretende apresentar a música como reprodução de um modelo, ele próprio jamais passível de representação” (§52, p.73).

Aqui, aparece de forma literal o *principium individuationis*, central em *O nascimento da tragédia*.¹⁵ Segundo Schopenhauer, o mundo não é nada mais que o fenômeno das idéias indefinidamente multiplicado, e o *principium individuationis* é a única forma de conhecimento do mundo possível ao indivíduo: “(...) a música, seguindo além das idéias, também é inteiramente independente do mundo aparente, que ignora, e sua existência seria possível mesmo com a inexistência do mundo, o que não se pode afirmar das outras artes” (§52, p.74). Reside aqui, pelo menos no âmbito estético, a tese nuclear de *O mundo como vontade e representação*, a expressão da *metafísica da música* em sua formulação mais acabada: a música como criação anterior e independente do mundo. Mas a explicitação desta tese não é simples, Schopenhauer recorre a uma analogia entre a música e as idéias para dar cabo desta formulação.

¹⁵ HAAR, 1993, considera que a construção metafísica de *O mundo como vontade e representação* serviu de apoio conceitual e inspiração para as idéias contidas em *O nascimento da tragédia*, entretanto, servindo-se do livro de Charles Andler, vol. I, *Les précurseurs de Nietzsche*, Gallimard, 1958, p.394-428, também afirma que são fundamentais nesse papel os nomes dos românticos Friedrich e Wilhelm Schlegel, os goetheanos Anselm Feuerbach e Otfried Müller, os historiadores e sociólogos da religião grega Welcker e Bachofen e, por fim, as idéias de Wagner e Liszt sobre a tragédia.

1.5 Os graves: a matéria inorgânica/massa planetária

Os sons graves da escala musical funcionam como mecanismo de apreensão da objetivação da Vontade em graus inferiores, daí representarem a matéria inorgânica. Basta pensar em uma representação disso na natureza: os corpos e organismos saíram, todos, de diferentes graus de evolução do que Schopenhauer chama de “massa planetária”, ou seja, do todo da criação: “Há um limite para a gravidade dos tons, além do qual nenhum mais é audível; isto corresponde a que matéria alguma é perceptível sem forma e qualidade (...)” (§52, p.74), quer dizer, só é possível percebê-la como expressão de força irredutível, como manifestação da idéia. Se toda matéria possui Vontade, e o som possui alturas determinadas, a matéria representa graus da vontade: “O baixo fundamental, portanto, é para nós, na harmonia, o que no mundo da natureza inorgânica forma a massa mais bruta, em que tudo repousa, e de que tudo se origina e desenvolve” (§52, p.74-75).

Isso significa que, no todo da harmonia, “desde o baixo até à voz que dirige o conjunto e canta a melodia”, temos a representação análoga da idéia, do todo do mundo. Se as notas graves representam a matéria inferior, inorgânica, é também correto que esta matéria possui propriedades bem definidas, daí as notas superiores servirem de representação de animais e vegetais, como veremos em seguida. Então, os intervalos musicais não seriam casuais: neles residem as variações do modo de cada indivíduo, de suas naturezas interiores, e a dissonância não representa outra coisa senão os “monstros naturais”, os indefinidos, mescla de homem e animal. O baixo tem a função de assegurar a gravidade do mundo, sua lentidão, a matéria inanimada, seus intervalos não podem ser desmedidos, devem obedecer às terças, quartas e quintas, dentro de um ordem nunca rompida, jamais saltarem um tom: “Esse movimento lento lhe é essencial também fisicamente, uma veloz gama ou trinado com notas baixas não pode mesmo ser imaginado” (§52, p.75), da mesma forma que os períodos intermediários são o espelhamento da irracionalidade, do cristal ao animal mais apto, não há acabamento idêntico ao homem, tudo é sempre invariável, conforme as leis de cada espécie.

1.6 A melodia: o acabamento do homem

A melodia é a Vontade em seu mais alto grau de objetivação, assim Schopenhauer define a voz alta, a que canta, que dirige o conjunto, cujo movimento é contínuo, reflexo de um pensamento único: “(...) a vida e os desejos plenamente conscientes do homem”. A

melodia expressa o sentimento, ela foge do controle dos princípios racionais, nada a obriga, não há a rigidez do *logos*, ela vai além de qualquer princípio formal. O fundamento dessa vitalidade é vinculado aos gregos, de Platão a Aristóteles. O primeiro atribuindo ao movimento das árias de música a imitação da alma; o segundo interrogando sobre o ritmo – das mesmas árias –, os sons mais simples, de como eles podem representar os sentimentos.

A permanente inconstância do homem é reproduzida pela melodia, os desvios e seu retorno à tônica representam sua realização. Ainda uma vez a figura do gênio serve de parâmetro: a melodia reflete os desvios próprios do homem, seu afastamento do tom fundamental, tais desvios não são outra coisa que não os desejos do próprio homem representados; o gênio, inventor da melodia, ilumina o fundo secreto da Vontade e do sentimento, e aqui o romantismo schopenhaueriano, mais tarde tão combatido por Nietzsche, tem sua expressão máxima: o gênio não se serve da reflexão, da intenção voluntária, sua mola é a inspiração absoluta; por isso o conceito é absolutamente descartável, pois não pode dar cabo da melodia: “Por isso, em um compositor, mais do que em qualquer outro artista, o homem é inteiramente separado e diferenciado do artista” (§52, p.76). As variações de andamento – *allegro maestoso*, *adágio* – servem para uma nova série de analogias entre a música e a idéia. O primeiro dotado de longos temas e períodos bem pode ser visto como aspiração por um fim afastado, até a satisfação final; o segundo como narrativa de um sofrimento de corações bem nascidos; é preciso aproveitar tais analogias para destacar a inesgotabilidade da melodia, que corresponde à inumerável variedade de indivíduos, existências e fisionomias produzidas pela natureza.

1.7 Música e poesia

Na música não há representação de fenômenos, sua relação com eles é indireta, é a própria Vontade que se expressa através dela, por isso ela não representa diretamente os sentimentos, ela os pinta de forma abstrata: “Por isto, ela não exprime esta ou aquela alegria individual e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor, a serenidade ela *própria*, por assim dizer *in abstracto*, o que neles há de essencial, sem

¹⁶ Adiante faço as distinções básicas entre melodia, ritmo e harmonia

qualquer acessório, portanto também sem os seus motivos” (§52, p.77). Essa apreensão da música de forma imediata e sem intermediários, comprova que sua inserção se dá diretamente na imaginação, pois é precisamente aqui que a linguagem passa a ter uma relação direta com o mundo da abstração musical. Como não se pode explicar as manifestações da música, é preciso atribuir-lhe carne e osso, dando-lhe representação empírica: “Eis a origem do canto falado, e finalmente, da ópera – que precisamente e por isto nunca deveriam abandonar esta posição subordinada, tornando-se o principal, e a música simples meio de sua expressão, o que constitui crasso engano e conclusão improcedente” (§52, p.77). A música exprime a quintessência da vida, e isto é uma propriedade exclusivamente sua, ela não depende da explicação formal dos seus movimentos: “Assim, quando a música procura se apegar demais às palavras, e se acomodar aos acontecimentos, ela se esforça em falar uma linguagem que não é a sua” (§52, p.77).

A linguagem que Schopenhauer quer assegurar como própria da música não é expressa por signos, ela está fora do mundo da representação, na verdade a natureza e a música são representações diferenciadas de uma mesma coisa, por isso a música tem uma linguagem universal que está para a universalidade dos conceitos quase como os conceitos estão para as coisas particulares; sua universalidade está munida de uma clareza e uma precisão absolutamente incomparáveis, por isso, ao mesmo tempo em que se pode exprimir o que há de mais profundo nos espetáculos em geral, não se pode explicar a analogia entre a música – as árias no exemplo do texto – e as visões pessoais de mundo: “(...) a música, como já dito, se diferencia de todas as outras artes, por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da vontade própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, para todo fenômeno, a coisa em si” (§52, p.78).

1.8 O espelho do mundo

Gostaria de remeter às últimas considerações do livro III de *O mundo como vontade e representação*, que deixam entrever o que essencialmente Schopenhauer pretendia ao desenvolver uma analogia do mundo em forma de música. A música não pode lidar com a representação, ela é a própria expressão da Vontade, dela tudo depende, daí a necessidade dos sinais de repetição e dos *da capo*: “Até que ponto é rica de conteúdo e significativa a

linguagem da música, testemunham mesmo os sinais de repetição, ao lado do *Da capo*, que seriam insuportáveis em obras escritas em palavras, mas que naquela são úteis e convenientes: pois a apreensão completa exige uma audição repetida” (§52, p.79). O desfecho é, em certa medida, previsível, já que não será analisado o livro IV, onde a questão ética é o tema; embora essência do mundo e expressão máxima do ser, a música não pode dar cabo do livramento total do homem, ela é apenas um paliativo, uma cura temporária – aqui reside um dos pontos nítidos de separação entre as estéticas de Schopenhauer e Nietzsche, como veremos adiante.

Se a música é a expressão fiel do mundo, a filosofia – e enquanto o representa através de conceitos gerais que podem abarcá-lo na sua totalidade – pode explicar a música em toda sua abrangência; teríamos, portanto, uma representação fiel expressa por ela, que passaria a constituir-se então na verdadeira filosofia. Para ele, a música é uma espécie de exercício metafísico oculto, que pode prender as coisas, no máximo, em noções abstratas. Se filosofia e música estão interligadas de forma tão inseparável, é justamente porque as duas são incompletas, ou seja, não é possível nem uma filosofia dos números, nem uma música perfeita. Com isso, Schopenhauer quer assegurar que a música, para ser perfeita, exigiria uma harmonia completa. Apesar da Vontade conter em si todas as manifestações do mundo, não é possível harmonizá-las, há sempre um antagonismo da Vontade consigo mesma, na música da mesma forma. Seria impossível construir um sistema de sons absolutamente puro, matemático, isso porque “os próprios números, pelos quais os tons permitem expressão, ostentam irracionalidades insolúveis” (§52, p.81). Temos portanto um quadro final: o prazer estético elimina as penas da vida, tornando-as palatáveis, as dores mais profundas são amenizadas pelo poder da representação pura: “Por isto, com ele este não se torna, como ocorrerá com o santo dotado de resignação, como veremos no próximo livro quietivo da vontade, salvação eterna, mas apenas por momentos da vida, e ainda não se constitui na via para além desta, mas apenas um consolo em seu bojo” (§52, p.82).

CAPÍTULO II *A primeira fase*

1. Por uma música redentora

1.1 Introdução: as *conferências* e as primeiras leituras

Compreender a intensidade com que essa *metafísica da música* schopenhaueriana influenciou Wagner na elaboração de seus textos teóricos é fundamental para entender os primeiros escritos de Nietzsche. Toda a importância que *O mundo como vontade e representação* teve naquele momento, não pode ocultar o já mencionado distanciamento crítico que, desde o início, vai ser imposto por Nietzsche. Mas não se pode dizer o mesmo de Nietzsche em relação a Wagner, ele foi bem mais passivo na leitura dos textos deste. Em mesma medida, a recepção da obra de Schopenhauer foi distinta em Nietzsche e em Wagner. Para que possamos operar esse confronto de forma adequada, é preciso refazer o caminho da elaboração teórica dos textos preparatórios de *O nascimento da tragédia* (GT/NT nas citações e notas). Sabe-se que esse primeiro livro publicado não é o primeiro escrito de fôlego de Nietzsche. Em 1870, quando ainda era professor, deu início à redação e posterior comunicação de três conferências, pronunciadas na Basileia. São esses primeiros textos que ele vai aprofundar meses depois dando origem ao livro de estréia, sob o peso da influência e mesmo da ação de Richard Wagner. São eles: *O drama musical grego, Sócrates e a tragédia* e *A visão dionisíaca do mundo* (respectivamente DMG/DM, ST/ST e DW/VD nas citações e notas), que podem ser tomados em conjunto, pois estão intimamente ligados.¹⁷ Há uma dupla intenção em abordá-los em primeiro plano: a) mostrar como, desde os primeiros movimentos, a música será central para o seu projeto posterior de uma *transvaloração de todos os valores*; b) apontar neles as influências e o distanciamento crítico temporário em relação a Schopenhauer e a Richard Wagner; c) tentar mostrar como Nietzsche utilizou as muitas referências que estão, muitas vezes, ocultas nos textos desse período – o que, constantemente, obrigou a um rastreamento das fontes, trabalho que, ademais de ter sido realizado de forma muito competente por diversos outros comentadores, também será, em parte, referido aqui.¹⁸

¹⁷ *O drama musical grego* foi pronunciada em 18 de janeiro de 1870 e publicada em 1926 numa edição limitada, como presente anual para os amigos do *Arquivo Nietzsche*; *Sócrates e a tragédia* apresentada em 1 de fevereiro de 1870, foi publicada em 1927 nas mesmas condições; *A visão dionisíaca do mundo*, em 1928, foi o terceiro presente.

¹⁸ Destaque para o livro de Héctor Julio Pérez López, publicado em 2001, em Milão, pela editora Res Publica, sob o título

Suas primeiras intuições sobre a música são um misto de elementos diversos: o pensamento estético de Schopenhauer, o encantamento pela Grécia, a filologia clássica e os textos teóricos de Richard Wagner. De Schopenhauer, basta lembrar que a essência da música é como uma descoberta sua, a posição superior que ela ocupa funciona em Nietzsche como um primeiro e fundamental impulso teórico; sua visão mítica da Grécia, como o povo que mais se encantou com a vida, e diante do qual qualquer outro povo não passa de cópia decadente é, da mesma forma, um deslumbramento; a filologia, como o primeiro acesso aos níveis profundos da cultura por meio da linguagem é o aparato científico que ele, com muita propriedade, traz consigo; e, por fim, não resta dúvida, os “escritos de Zürich” e o ensaio *Beethoven* de Wagner foram leituras decisivas para as formulações não só das conferências da Basileia, mas também de *O nascimento da tragédia*.¹⁹ Um pouco na contramão do percurso mais simples – que seria o de confrontar os escritos de Zürich com os primeiros textos de Nietzsche – gostaria de tomar o *Beethoven* como ponto de partida.

1.2 O *Beethoven* e os escritos teóricos: Wagner filósofo e esteta

Para além do seu caráter festivo, esse texto revela com clareza as idéias estéticas de Wagner sobre a música, com indicações precisas sobre a influência de Schopenhauer. Essa última informação o torna imprescindível no confronto dos protagonistas deste estudo, essa é a razão pela qual ele será analisado em primeiro lugar. No prefácio da primeira edição de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche o destaca de forma muito marcada: “Haveis [Wagner] de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplêndido escrito comemorativo sobre Beethoven, isto é, em meio aos

Hacia el nacimiento de la tragédia: um ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche, estudo filologicamente muito cuidadoso sobre o pensamento do jovem Nietzsche.

¹⁹ *Die Kunst und die Revolution (Arte e revolução)*, *Das Kunstwerk der Zukunft (A obra de arte do futuro)* e *Oper und Drama (Ópera e drama)* formam os assim chamados “escritos de Zürich”. Quanto ao *Beethoven*, concluído em 1870, Wagner o escreveu em comemoração ao centenário do compositor. Importante mencionar que, nesse momento, ele e Nietzsche já mantinham relações estreitas, conheceram-se em 8 de novembro de 1868; um ano depois, no natal de 1869, Wagner leu para Nietzsche o esboço do *Parsifal*. Informações colhidas em *The Wagner Compendium (A Guide to Wagner's Life and Music)*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1992 (tradução brasileira Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995). Para as citações de Wagner utilizarei a mais recente edição de suas obras na Alemanha, publicada em 1983 pela Insel Verlag. *Richard Wagner: Dichtungen und Schriften* (10 Bänden), Frankfurt am Main, organizada por Dieter Borchmayer, além de algumas edições esparsas. No Brasil, existe uma tradução do *Beethoven* por Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM editores, 1987 (as citações remetem à edição alemã, a partir da qual fiz algumas modificações na tradução brasileira). As demais citações,

terrores e sublimidades da guerra que acabava de irromper” (*Sie werden dabei sich erinnern, dass ich zu gleicher Zeit, als Ihre herrliche Festschrift über Beethoven entstand, das heisst in den Schrecken und Erhabenheiten des eben ausgebrochnen Krieges mich zu diesen Gedanken sammelte*). (GT/NT, prefácio - KSA 1, 23)²⁰ López destaca a importância e as implicações mais explícitas do *Beethoven*: “(...) o aspecto mais conhecido da recepção wagneriana de Schopenhauer é o valor da filosofia pessimista como refúgio para o artista, consequência de ter sofrido o desencanto de seu período revolucionário, o *Beethoven-Schrift* não trata explicitamente do pessimismo, mas sim de apresentar outra face da recepção da filosofia de Schopenhauer: a da filosofia da música” (LÓPEZ, 2001, 116). Essa indicação remete imediatamente a Nietzsche, não é outro o ímpeto que o move na década de 1860. A bem da verdade, é a importância da música o ponto mais importante do livro de Schopenhauer para ele, e de onde ele parte para formular sua própria estética.

Para Wagner, ao que tudo indica, a leitura de *O mundo como vontade e representação* foi também de grande importância para as concepções musicais do *Beethoven*, prova disso é a importância da universalidade da música, destacada nos primeiros parágrafos do texto: “Admite-se que a linguagem dos sons pertence, de modo uniforme, a toda a humanidade e que a melodia é a língua absoluta através da qual o músico fala aos corações”.²¹ Wagner acredita que nem a língua nem qualquer traço nacional do músico permite identificá-lo com o pintor e o poeta, que criam limitados pela linguagem e pelas imagens pátrias, o que soa imediatamente conflituoso, considerando que, por suas mãos, a música passou a ser criada e executada em função da palavra e das formas. O que existe como criação absoluta, i.e., para além do caráter nacional, é a melodia, que ele chama de “língua absoluta” (*absolute Sprache*). Como veremos, Nietzsche vai repetir Wagner quando tratar da melodia em *O nascimento da tragédia*, ela também será lembrada como um fundamento musical anterior à linguagem, como um elemento universal, atestando um dos pontos da forte influência que esse texto exerceu sobre ele.

salvo indicação contrária, foram traduzidas por mim. As citações de Wagner vem acompanhadas do original.

²⁰ Para as citações de *O nascimento da tragédia*, utilizarei principalmente a tradução de Jacó Guinsburg, 1993; eventualmente citarei pela tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho.

²¹ „Man nimmt daher an, die Tonsprache gehöre der ganzen Menschheit gleichmäßig zu, und die Melodie sei die absolute Sprache, durch welche der Musiker zu jedem Herzen rede“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.39.

Wagner declara livremente que o lugar que a música ocupa em sua obra é uma herança: “Pois foi *Schopenhauer* o primeiro que reconheceu e designou, com uma claridade filosófica, a posição da música em relação às outras belas artes e lhe atribuiu uma natureza diferente às da arte pictórica e poética”.²² Essa distinção da pintura e da poesia é menos depreciativa que em seu antecessor, pois *Schopenhauer* parece distinguir as artes a partir de uma hierarquia natural, enquanto Wagner acredita que um *Schiller* e um *Goethe* são mais facilmente capturáveis, pois deixaram “informações conscientes” (*bewußten Mitteilungen*) de si mesmos, o que não acontece no caso de *Beethoven*, que permanecia insondável; parece então que não se trata de uma diferenciação natural, pois se *Beethoven* tivesse escrito sobre si, sua natureza estaria revelada! Supondo que Wagner não tenha sido tão teórico, melhor pensar que se trata da natureza das artes, i.e., a música se diferencia da pintura e da poesia por uma condição que lhe é intrínseca: ela não pode ser compreendida pela via racional, pois não se expressa pela linguagem. Se, para o poeta, a linguagem seria o ponto referencial, para o pintor, de forma análoga, o ambiente serviria como inspiração; entretanto, o objeto do músico não se apresentava nítido. Encontrando a essência de sua linguagem e de sua expressão, Wagner acreditava atingir a essência da própria música, caminho que, de certa forma, também foi perseguido por *Schopenhauer*. O que ambos concordam é que a diferença entre os exercícios artísticos reside na intuição da idéia – tomada em Wagner também em seu sentido platônico –, é ela que pode diferenciar as artes. Ponto importante do argumento de Wagner, o inconsciente é a única fonte para se chegar à essência do fazer musical, pois o músico é o único que cria a partir da intuição, diferente de um *Goethe* e de um *Schiller*. O músico cria a partir de uma ausência de consciência, enquanto o poeta e o pintor criam, necessariamente, amparados por ela.

Por quê analisar a obra de *Beethoven* exigiria uma solução filosófica? Talvez porque só a filosofia seria capaz de penetrar nas camadas mais profundas da música. Por isso, a concepção schopenhaueriana, de que a música teria origem no inconsciente, e que só penetraria no pensamento na forma de uma atividade onírica, parece ser a primeira prova de

²² “Mit philosophischer Klarheit hat aber erst *Schopenhauer* die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.43.

que a essência da música não se manifesta no interior do tempo e do espaço, pois está fora do mundo, i.e., é uma criação externa à linguagem e ao conceito. Tudo isso está ligado à crítica negativa de Kant por Schopenhauer, e que não será discutida aqui, pois está além dos limites deste estudo.²³

Mas é possível analisar o que Wagner lia e o que ele retinha nessa leitura de *O mundo como vontade e representação*. De início, lhe interessa o caráter objetivo das coisas, sua aparência, oposto da coisa-em-si e da essência; são, portanto, duas realidades do mundo. Wagner quer encontrar, por trás da dupla face da consciência, o lugar de nascimento da intuição musical: “Se considerarmos, neste ponto, a condição que Schopenhauer estabelece para a entrada da idéia na nossa consciência, isto é, ‘uma predominância temporária do intelecto sobre a Vontade, ou, do ponto de vista fisiológico, uma forte excitação da atividade intuitiva do cérebro sem nenhuma excitação das inclinações e das emoções’, só nos resta examinarmos rigorosamente a explicação segundo a qual a nossa consciência tem duas faces: em parte, ela é consciência do nosso *próprio eu*, isto é, da Vontade; em parte, ela é consciência de *outras coisas* e, como tal, conhecimento *intuitivo* do mundo exterior ou apreensão dos objetos”.²⁴

Como o próprio Schopenhauer fez, Wagner utiliza o exemplo do sonho para mostrar como se dá essa dupla via da consciência. No sonho, vemos aquilo que nos é vetado no estado de vigília, pois trata-se de um lado da consciência que está oculto; no caso da música, ela chega ao seu criador como uma manifestação exterior ao que seria um mundo em vigília, ou melhor, ao que seria um mundo de imagens; o compositor é possuído pela idéia original. O duplo sonho/vigília é substituído pelo duplo som/imagem: “Conseqüentemente, nós podemos dizer que ao lado do *mundo do som* há um *mundo da luz*, e que eles reagem em relação um ao outro como o sonho em relação à vigília (...). Do mesmo modo que o plástico mundo do sonho, sensível pela intuição, não pode tomar forma

²³ Sobre o tema ver CACCIOLA, 1994. Adiante, quando analisar *A visão dionisiaca do mundo*, comentarei a *querelle* com Kant, ainda que apenas do ponto de vista de sua influência na obra de Nietzsche.

²⁴ „Halten wir nur hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für die Eintritt der Idee in unser Bewußtsein fordert, nämlich ‚ein temporäres Überwiegen des Intellektes über den Willen, oder physiologisch betrachtet, eine starke Erregung der anschauenden Gehirntätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte‘, so haben wir nur noch die unmittelbar diesem folgende Erläuterung hiervon scharf zu erfassen, daß unser Bewußtsein zwei Seiten habe: teils nämlich sei dieses ein Bewußtsein vom *eigenen Selbst*, welches der Wille ist; teils ein Bewußtsein von *anderen Dingen*, und als solches zunächst *anschauende* Erkenntnis der Außenwelt, Auffassung der Objekt“.. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.45.

senão por uma atividade especial do cérebro, assim a música só penetra em nossa consciência por uma atividade cerebral semelhante”;²⁵ por isso, o sonho é a analogia mais próxima da forma de manifestação da essência da música, pois através dele, se é capaz de atingir o mundo das idéias eternas.

Se, para Schopenhauer, a criação musical não poderia ser atingida senão por essa aproximação análoga ao sonho – na verdade, o processo que se vivencia em sonho só se repete na vigília na forma de “sentimentos obscuros” (*dunkle Gefühle*) –, Wagner não hesita em atribuir à música a condição de exterioridade em relação às categorias de espaço e tempo, já que está ligada a outro nível de experiência: “Vem daí o fato de Schopenhauer concluir, de maneira tão convincente, pela formação de sonhos fatídicos premonitórios, que tornam perceptíveis as coisas mais diferenciadas, e até mesmo por casos raros e extremos de clarividência sonambúlica”.²⁶ A música age como uma antevisão de lugares e forças (estéticas) nunca atingidas, pois é gerada por um ato de negação da Vontade, que por sua vez aponta sempre para os desejos conscientes. Vem dessa inclinação a conclusão de Wagner, que julga a manifestação musical ter tudo a ver com um tipo de experiência onírica, por ser também de natureza supra-sensível. Seria o modo mais verossímil de aproximação com a natureza, enquanto possibilidade de participar da essência das coisas. Pode-se concluir que a “criação” (*Schaffen*) e a “contemplação” (*Anschauung*) artísticas só nascem quando a consciência se afasta das excitações da Vontade.

Apesar de julgar as artes plásticas capazes de promover essa aproximação, já que seu conteúdo é a aparência ilusória do mundo revelada por meio da luz, Wagner cita Goethe para mostrar que a pintura não tem o poder de revelar o primordial: “A consciência, que através de si mesma nos permitiu, na visão da aparência, atingir a idéia que nela se manifesta, poderia finalmente ser obrigada a exclamar como *Fausto*: ‘Que espetáculo! Mas

²⁵ “(...) also recht eigentlich eine *Schallwelt* neben der *Lichtwelt* (...) von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen (...). Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Tätigkeit des Gehirnes sich einbilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirntätigkeit in unser Bewußtsein.” WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.46.

²⁶ “woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der vorausverkündeten, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene, äußerste Fälle den Eintritt der somnambulen Hellsichtigkeit schließt”. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.47.

– ai de mim! – só um espetáculo! Por onde te apanharei, natureza infinita?”²⁷ O “recurso” serve aqui para apontar o objetivo nuclear do ensaio, a exaltação da música: “Quem responde a este chamado com total segurança é a *música*”.²⁸ Assim, as artes plásticas são culpadas de ter objetivado a apreciação pura e simples das obras de arte, que só elevam nossa alma mediante uma identidade entre seu conteúdo e nossa Vontade que, reitero, não fala a nossa voz primordial. Esse é o equívoco mais comum quando se compara a experiência visual e a musical. O conceito de beleza não poderia estar ligado apenas com a contemplação, pois nela está contida a aparência, como objeto, e a intuição, como sujeito. O que está em plano de fundo para Wagner, é a negação de qualquer mediação do conceito na criação e na apreciação da música, que se expressa como um “exteriorização imediata dos afetos da vontade”,²⁹ i.e., como um produto da natureza. A esse respeito, vale transcrever a passagem onde Wagner vincula a Vontade, a natureza e a música: “(...) esta idéia é compreendida por nós como uma revelação direta dessa unidade da vontade, que se apresenta à nossa consciência a partir da unidade do ser humano em união com a natureza e sentida, da mesma forma, imperiosamente, através do som”.³⁰ Apesar desse vínculo estreito, a recepção de Schopenhauer por Wagner não é totalmente isenta de discordâncias.

O confronto da música com a poesia, à luz de Schopenhauer, nos permite observar que havia laços que os aproximavam com muita estreiteza, mas que também os distanciavam – Wagner, Schopenhauer e também Nietzsche. Essa identidade teórica está longe de ser um ponto pacífico nos comentários: “Enquanto Schopenhauer defendia com intransigência a natureza heterogênea, prioritária e autônoma da música com respeito a palavra, Wagner afirmava exatamente o inverso, a superioridade da palavra significante, a única capaz de dar uma determinação ao sentimento expresso musicalmente: a música é estéril sem a palavra”.³¹ Essa distinção entre a música e a palavra parece ser um dos pontos

²⁷ „Das bewußtsein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber begründen fühlen, mit *Faust* auszurufen: ‚Welchs’ Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass’ ich dich, unendliche Natur?’“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.49.

²⁸ “Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die *Musik*“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.49.

²⁹ “(...) unmittelbarste Äußerung des Willensaffektes“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.49.

³⁰ „(...) diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.50.

³¹ “Mentre Schopenhauer difendeva com intransigenza la natura eterogenea, prioritaria e autonoma della musica rispetto

inconciliáveis entre a estética de Wagner e a de Schopenhauer, mas a recepção dessa questão ainda rendeu momentos intensos, vide o texto clássico de Denis de Rougemont, que nos soa infantil quase um século depois: “A lembrança da influência de Schopenhauer sobre Wagner é um segundo-lugar comum da crítica – aliás, absolutamente contraditório àquele que atribuía a Tristão a glorificação do desejo sensual. Embora Nietzsche e o próprio Wagner possam pensar o contrário (*sic*), essa influência, a meu ver, é bastante superestimada. Um criador da estatura de Wagner não põe ‘idéias’ na música. Que ele tenha em Schopenhauer algumas fórmulas utilizadas no libreto, uma coerência intelectual que justificasse a seus próprios olhos algumas de suas opções, eis, sem dúvida, o que devemos reter dessa influência, o que, aliás, não tem maior interesse. A ascese, a negação do mundo criado, a identificação da atração sexual com o querer-viver que oblitera o conhecimento, toda essa mística, logo tachada de budista, nada tinha a ensinar a Wagner (...). Que Wagner restituiu o sentido perdido da lenda na sua virulência integral não é uma tese a demonstrar, é a própria evidência declarada na música e nas palavras da ópera. Através da ópera, o mito atinge sua perfeição” (ROUGEMONT, 1988, pp.164-5). Apesar da parcialidade, o desfecho de seu argumento é pertinente, o compositor foi, de fato, responsável por grande parte da renovação do mito no séc. XIX, mas também é verdadeiro que toda utilização da genialidade de Wagner como justificativa para o seu isolamento teórico, tomando os termos do comentário, é, no mínimo, insuficiente. Não é possível justificar uma independência de Wagner em relação a Schopenhauer simplesmente porque, o próprio Wagner deu testemunho dessa influência de forma nítida, como, de resto, podemos ler no *Beethoven*. Para Wagner, o ato de criação do músico é o elo que permitirá atingir o essencial da música, tal ato deve ser diferenciado de todos os outros, em qualquer que seja o domínio artístico. Desde o início, a posição de Wagner sobre a figura do músico está nitidamente desenvolvida sob o modelo schopenhaueriano de superioridade da música.³²

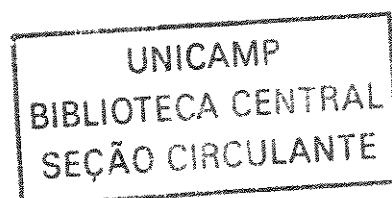
alla parola, Wagner nos era lontano dall'affermare all'inverso la superiorità della parola significante, la sola capace di dare una determinazione ai sentimenti espressi musicalmente: la musica è sterile senza la parola”. TAGLIABUE, 1993, p.35.

³² Adorno também menciona a posição metafísica da música na ótica de Schopenhauer: “Daí a transcendência [da música] em face da engrenagem cotidiana da auto-conservação, transcendência que levava Schopenhauer a colocá-la no topo da hierarquia das artes, como objetivação imediata da vontade” (ADORNO, 1983, p.262).

Existe uma carta importante de Wagner a Frédéric Villot, *Louvre-Konservator*, intitulada *Música do futuro. A um amigo francês como prefácio à tradução em prosa de meus versos operísticos* (*Zukunftsmusik. An einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen*), onde, entre outras coisas, ele faz um esboço da história e do desenvolvimento da ópera, sintetiza suas principais teses e elabora uma autocrítica formal de sua produção teórica. Nela encontramos um outro retrato nítido da filiação teórica de Wagner à estética schopenhaueriana: “Se, quanto à literatura, a diversidade das línguas européias é um obstáculo a esta qualidade [de universalidade], na música, [que é] uma língua igualmente inteligível a todos os homens, deveria existir a grande potência conciliadora, a qual, ao diluir a linguagem dos conceitos na das emoções, transmitisse a todos o mais secreto da concepção do artista, sobretudo quando a transmissão através da expressão plástica da representação dramática lhe desse aquela claridade que só a pintura, até hoje, pôde reclamar como seu exclusivo privilégio”.³³ Wagner exalta a universalidade da música em detrimento da limitação das línguas, no entanto, sua obra não se sustenta sem a palavra, talvez ela nem exista sem a palavra, ainda que se possa defender seu drama como a tentativa de estabelecer uma união com todas as demais artes, o que incluiria a poesia.

Isso tudo mostra que existia um ambiente no qual as discussões em torno da música e da filosofia se desenvolviam. Mas, para além de detalhes temporais – o momento em que Nietzsche leu os textos de Wagner e vice-versa, ou o momento em que os dois leram Schopenhauer –, é preciso assegurar que não há uma identidade se construindo, embora existam inegáveis afinidades e mesmo temas comuns: a poesia, a música, a filosofia, os gregos. Uma pequena mostra desses entrecruzamentos pode ser percebido já a partir da

³³ „Steht dieser Eigenschaft in Bezug auf die Literatur die Verschiedenheit der europäischen Sprachen hindernd entgegen, so müßte in der Musik, dieser allen Menschen gleich verständlichen Sprache, die große, ausgleichende Macht gegeben sein, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösend, das Geheimste der künstlerischen Anschauung zur allgemeinen Mittheilung brächte, namentlich wenn diese Mittheilung durch den plastischen Ausdruck der dramatischen Darstellung zu derjenigen Deutlichkeit erhoben würde, die bisher die Malerei für sich allein als ihre eigenthümliche Wirksamkeit ansprechen durfte“. WAGNER: „*Zukunftsmusik*“. *Briefe an einen französischen Freund* (als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung seiner Operndichtungen), 1982, 186-7. Informações sobre a carta em DELLIN, 1983, p.93. Um outro comentário, afirma que esta carta foi escrita para tentar corrigir erros e mal-entendidos em suas teorias, e que fôra destinada principalmente ao público francês, como um movimento de resposta à retaliação sofrida por parte de Berlioz, que ironizou a qualidade da partitura de *Tristão e Isolda*. Ironicamente, o comentador afirma que a mensagem não foi entendida, pois foi redigida em alemão (SCHNEIDER, 1991, p.28-9).



primeira das conferências: Nietzsche irá expor ali os motivos da dissolução do drama musical antigo; Wagner, na carta supracitada (que data de setembro de 1860), comentando o texto *Ópera e drama*, conta: “Pus-me então a investigar o que caracteriza essa dissolução tão deplorada da grande arte grega, e este estudo me ocupou por longo tempo. Chamou logo minha atenção um fato singular: a separação, o isolamento dos diferentes ramos da arte, reunidos antigamente no drama completo”.³⁴ Como se verá adiante, Nietzsche se apropria do tema, apesar de tomar um rumo distinto na análise. Um ponto importante para uma visão adequada desse percurso de ligações e rupturas é o fato de que Wagner se via como o grande reformador e Nietzsche via, em Wagner, o grande reformador. O que pode parecer a mesma coisa, na verdade mostra um distanciamento crítico que Wagner não podia ter, e que Nietzsche utilizou – quase, mas não sempre – de forma muito rígida. O que ele viu desde muito cedo, por exemplo, foi o teor mercadológico do festival de Bayreuth, condenado por ele como apenas uma grande casa de espetáculos para diversão burguesa, como veremos quando da análise da *IV consideração extemporânea*.

Além de Schopenhauer, Wagner e Nietzsche tinham em comum o gosto pelo crítico e escritor alemão Gotthold Ephraim Lessing. Wagner, ainda seguindo a carta supracitada, afirma: “Confirmando a autoridade de um dos mais importantes críticos de arte, por exemplo, tendo em mãos as investigações de um Lessing sobre os limites da pintura e da poesia, acreditei possuir um resultado sólido, a saber: que cada arte tende a ser uma extensão indefinida de sua potência, e que esta tendência a conduz finalmente a seu limite e que não poderia franquear este limite sem correr o perigo de perder-se no incompreensível, no extravagante e no absurdo”.³⁵ Wagner parece aglutinar a autoridade de Lessing da mesma forma como antes havia feito com Schopenhauer, o que demonstra uma sutil dependência teórica. Veremos, no que toca a Lessing, que Nietzsche será muito mais crítico

³⁴ „Anhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerks. Hier gewährte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige“. WAGNER: „Zukunftsmusik“. *Briefe an einen französischen Freund*, 1982, p.192.

³⁵ „Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Grenze desselben führt, und daß er diese Grenze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann“ WAGNER: „Zukunftsmusik“. *Briefe an einen französischen Freund*, 1982, p.192.

que Wagner, demonstrando que havia uma moralidade viciada nos seus textos, o que o impediu de ir além da superfície, apesar de seu belo e peculiar estilo, que Nietzsche nunca cansou de elogiar. Já Wagner não critica, não interfere no texto de Lessing – como, de resto, também não parece ter como entrar em franca oposição com Schopenhauer –, apenas acredita estar em consonância com o crítico e isso é suficiente. Apesar do grande fôlego, Wagner parece carecer de um amparo teórico para onde quer que aponte seu foco, necessitando de um fundamento exterior ao seu projeto, num processo de certa forma reverso, quer dizer, enquanto Nietzsche quase sempre inverte perspectivas, Wagner busca, até no jovem Nietzsche, um respaldo cultural e intelectualmente relevante onde possa se ancorar. A propósito, talvez seja Nietzsche o teórico que mais diretamente se ligou a Wagner e por quem o compositor teve a maior estima, antes da ruptura.

Voltando ao *Beethoven*, Wagner vai considerar o papel do músico de um ponto de vista absurdamente parcial. Ao lhe atribuir uma suposta superioridade, acaba por fazê-lo a partir de um ocultamento e apequenamento dos processos de criação da poesia e das demais artes, diz ele: “Um objeto tal a que o músico, através de uma pura contemplação, deve dar o caráter de idéia, não se apresenta absolutamente a ele. Sua música já é por si mesma uma idéia do mundo, representação imediata da sua essência, ao passo que, nas outras artes, ela só *tornar-se-á* representada e transmitida através do conhecimento”.³⁶ Aparentemente funcionando como um elogio a Beethoven, Wagner parece falar de si próprio ao atribuir ao músico o poder de revelação do oculto; essa tarefa tão grandiosa que ele arvorava para si não era uma simples intenção, era o que acredita ser seu destino, isso é quase um consenso nos livros a seu respeito: que ele criou um mito em torno de si, proposital e conscientemente. Mas essa auto-afirmação quer o tempo todo amparo em Schopenhauer, pois no músico desperta a Vontade universal, enquanto no artista plástico apenas a vontade individual, i.e., o músico comunica o primordial, o que está antes e além de tudo, a “idéia consciente do mundo” (*bewußte Idee der Welt*); ninguém pode estar acima dessa experiência, só os santos, em sua natureza imperturbável e imutável.³⁷ Essa aproximação,

³⁶ „Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt wird“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.50.

³⁷ “Porque sua arte [a do músico], em relação com o conjunto de todas as outras artes é, na verdade, como a religião para

curiosamente, não é mencionada por Nietzsche nos textos do período, o que demonstra sua parcimônia temporária com o amigo; no entanto, basta lembrar que ele vai apontar essa degenerescência fatal do ascetismo de Wagner na III dissertação da *Genealogia da moral*, que comentarei adiante.

Para mostrar que essa experiência de transcendência e revelação foi por ele mesmo vivida, Wagner relembra duas histórias pessoais, para assim identificar na obra do músico, ou seja, em si mesmo, esse estado onírico de elevação: ele conta que o canto de dois gondoleiros venezianos – numa noite onde a insônia o perturbava – o conduziu a um estado de semi-torpor, quando o canto ecoava no grande canal e o fez reconhecer uma velha melodia com versos de Tasso: “Que poderia dizer-me de dia uma Veneza iluminada pela luz do sol, que este sonoro sonho noturno não pudesse trazer à minha consciência de um modo mais infinitamente profundo e espontâneo?”³⁸; em outro momento, recorda o canto de um pastor em um vale, sua voz ressoava e reverberava nas montanhas, o que o levava a pensar que os dois picos rochosos estivessem conduzindo o próprio vale a sair do silêncio, dialogando com aquele homem. Em ambos os casos, Wagner quer mostrar que sua consciência interior transformara cenas belas, ainda que cotidianas, em elos de ligação com o ser das coisas, com o som primordial, tendo seu gênio como instrumento: “ele [o músico], como que em estado de um leve sonho, é tocado através do ouvido, mais do que pela ilusão visual, assim o seu ser íntimo se integra na essência daquilo que ele percebe, e é também apenas *nesta* percepção que se revela verdadeiramente a essência das coisas que lhe são exteriores”.³⁹ Assim, Wagner afirma que o arrebatamento da música é capaz de gerar o esquecimento da sensibilidade visual, pois a intensidade do olhar se altera; e explica de modo curioso, quase controverso, o resultado que uma audição musical pode gerar nos ouvintes: “Nós experimentamos isto em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça

a igreja” („Denn seine Kunst verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche“) WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.51.

³⁸ „Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachtraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte?“ WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.52.

³⁹ “(...) über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchen er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreuung erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen Eines ist, und daß nur in *dieser* Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.53.

musical que verdadeiramente nos comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que, por si mesmo, poderia distrair-nos da música e dar-nos até vontade de rir. Refiro-me ao aspecto do auditório e à impressão de vulgaridade que ele produz, bem como aos gestos dos executantes, acessório, aliás, indispensável a uma produção orquestral.”⁴⁰ É impossível não pensar no cenário de um drama wagneriano, onde a música é, em muitos momentos, posta de lado, em função do enredo envolvente que lhe é peculiar, com seus mitos, deuses e reis. Wagner não menciona a importância do teatro, por exemplo, dentro de uma montagem dramática. Seu elogio a Beethoven tem uma face dupla: mostrar a grandeza da música do autor na *Nona sinfonia* e, ao mesmo tempo, fazer ver sua própria condição de gênio, pois é de si que Wagner parece também estar falando.

Mas o que é a essência da música, que Wagner julga ter encontrado? A capacidade de revelar, através da rítmica – sem a qual a música não seria perceptível –, as imagens que, naquele complexo modo de apreensão, são vistas com olhos do nosso interior, enquanto nas artes plásticas são reveladas através da “contemplação refletida” (*reflektierenden Anschauung*), i.e., o filtro do conhecimento, do conceito: “Com isso, a música, ao atrair para o seu domínio, que é também o domínio do sonho, os elementos do mundo fenomenal mais ligado a ela, faz com que o conhecimento intuitivo se volte para o interior, por meio da transformação milagrosa que nela se produz; ali, ela tem então a faculdade de apreender a essência das coisas em sua manifestação mais imediata e de interpretar a imagem que o músico, no seu sono profundo, teve o privilégio de contemplar”.⁴¹ Wagner, ao se aproximar do desfecho da primeira parte do texto, encerra reiterando uma adesão quase reverente a Schopenhauer: “Sobre as relações da música com as formas plásticas do mundo fenomenal, assim como dos conceitos abstraídos das próprias coisas, é impossível que seja produzido algo mais iluminado do que tudo o que, a esse respeito, já foi dito na obra de

⁴⁰ „Wir erfahren dies in jedem Konzertsaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonstückes, wo das Allerzerstreuendste und an sich Häßlichste vor unseren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intensiv sähen, von der Musik gänzlich abziehen und sogar lächerlich gestimmt machen würde, nämlich, außer dem sehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganz sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.53.

⁴¹ „Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorhergehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebund zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hatte. –“ WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.55.

Schopenhauer”.⁴² Mas é aqui, sob esse manto de aceitação, onde Wagner ousa um passo adiante.

Acreditando que o vínculo entre a música e as artes plásticas se faz por uma impossibilidade de compreensão do verdadeiro sentido da primeira, na medida em que se aplicam à música as mesmas condições de apreciação que às artes plásticas, Wagner vê na essência musical um elemento que não existe da apreciação plástica: o “sublime” (*Erhabenen*): “Desde que se apodera de nós, ela [a música] excita o êxtase supremo que vem da consciência do ilimitado. Isto, em contrapartida, só se realiza em nós, *como consequência* da relação com as artes plásticas, após uma longa e profunda contemplação da obra artística, isto é, depois de nos livrarmos (temporariamente) da ação da vontade individual”.⁴³ É aqui, portanto, que Wagner se afasta de Schopenhauer, ao negar a supremacia da Vontade sobre nossa consciência. A música gera em nós a integração com o que é essencial, talvez mais do que isso, a música suprema faz ver dentro de nós o fundamento de todas as coisas, tornando-se uma fonte inesgotável de criação divina. Como se não fosse suficiente essa dimensão sublime da música, o texto é ainda uma declaração clara do ascetismo wagneriano, como se vê na citação de Palestrina, onde os elementos musicais não são suficientes para lhe apreciar devidamente, nem a sucessão harmônica dos acordes, nem a rítmica, mas sim algo de outro domínio: “(...) é uma revelação inteiramente espiritual que nos enche de uma comoção indescritível, pois nos traz à consciência a mais pura essência religiosa, livre de todo fictício conceito dogmático”.⁴⁴

Por fim, Wagner volta a mencionar a superioridade da experiência musical sobre os elementos plásticos da cena; trata-se de uma indicação clara de seu rompimento com a forma clássica da ópera – sabe-se que, tanto o *bel canto* italiano como os balés franceses e a ópera romântica, formavam o essencial daquela tradição da qual Wagner quis sempre estar

⁴² „Über das Verhalten der Musik zu den plastischen Formen der Erscheinungswelt, sowie zu den von den Dingen selbst abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauers Werke (...)“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.55.

⁴³ „(...) sobald sie uns erfüllt, die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst infolge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienste jenes Willens (...)“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.56.

⁴⁴ „(...) eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglichlicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum

à frente. Encerrando a primeira parte do texto, bem mais teórica que a segunda, onde ele vai falar explicitamente de Beethoven em relação com Bach, Mozart e Haydn, Wagner faz uma crítica ao papel secundário que a música assume nas exhibições de dança, sinfonias orquestrais e óperas. Para ele, essas exhibições são do domínio do “mundano” (*weltlich*), enquanto Palestrina e a sua elevação espiritual estaria no campo do “espiritual” (*geistlichen*). O mais curioso é que Wagner julga estar de fato rompendo com essa tradição, i.e., que seu drama musical significa a afirmação da música sobre as demais formas de expressão, fazendo crer que sua obra está contra os espetáculos que desviam nossa atenção da essência dos sons. Ao que tudo indica, sua revolução deveria ser um retorno a Beethoven, ainda que ele o quisesse ultrapassar, mas sua música deveria ser tão grandiosa quanto a de seu precursor. Sem dúvida, Beethoven é um dos mestres de Wagner, como afirma Schneider: “O que deve ser entendido por ‘música’? Evidentemente a música pura, a sinfonia. É aqui que entra em cena, após um longo eclipse, o primeiro mestre de Wagner: Beethoven”;⁴⁵ mas uma questão se apresenta: Wagner não seguirá ou não terá o talento de seu mestre Beethoven para as sinfonias, como afirmará Nietzsche? Questão intrincada quando se pensa no valor transgressor da sua obra, e do quanto, por exemplo, as vanguardas do início do séc. XX são dele herdeiras: Schönberg, por exemplo.⁴⁶ Basta, por enquanto, que pensemos no papel que ele se atribui no *Beethoven*, a saber: seguir os passos do mestre faz parte do cumprimento da grande tarefa que se propôs: “É sobre este caminho, valendo-se desta profunda e íntima experiência, que o espírito alemão deve guiar o seu povo, assim ele está destinado, ele deve fazer a felicidade dos outros povos”.⁴⁷ O texto se fecha sobre si mesmo, com a exaltação da Alemanha de Beethoven e, conseqüentemente, com a certeza de que ele mesmo detém o cetro que vai conduzir o espírito alemão rumo à sublimidade.

Mas, insisto, em muitos momentos é como se ele estivesse escrevendo contra si mesmo, negando sua influencia da tradição operística européia, indicando que seu drama

Bewußtsein bringt“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.57.

⁴⁵ SCHNEIDER, 1991, p.54.

⁴⁶ Wagner influencia toda uma geração posterior, que, a seu modo, também rompeu com ele. Ver *Schönberg und Wagner. 3. Wagner Tage in Graz: Bericht zum Symposium, 3. Oktober 1998* (Herausgegeben von Christian Meyer). Wien: Arnold Schönberg Center, 2000.

⁴⁷ „Und diesem Weg aus tief innerstem Erlebnis hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.109.

seria a revolução alemã mais radical da história; só que, a música que virá por suas mãos não cabe na descrição crítica que ele elabora, antes o vincula a ela: “A música, ao abandonar assim seu estado de sublime inocência, perde a força de nos redimir da culpa, pois, em vez de trazer-nos a revelação da essências das coisas, junta-se à aparência ilusória das coisas exteriores a nós. Como *esta* espécie de música exige também *ver* alguma coisa a mais, este explícito elemento torna-se o fator principal, como demonstra claramente a ópera; o espetáculo, o balé, atrativos e interessantes, destacam-se e superam, às vezes, como atração, o próprio acompanhamento musical”.⁴⁸ Nietzsche lerá essas páginas com muita atenção e paixão, elas serão definitivas para a elaboração de seus textos estéticos, ainda que as ligações políticas venham a ser um dos pontos mais tensos do conflito com Wagner. Essa importância da música como caminho de livramento terá um peso decisivo no jovem Nietzsche, ele vai acreditar nessa capacidade infinita de libertação.

Tagliabue tem uma hipótese muito pertinente sobre essa relação inicial, que está no entorno da leitura do *Beethoven* feita por Nietzsche: “O conflito foi o choque de dois protagonistas” e, continua, “mesmo não se prescindindo do caráter pessoal impresso por Nietzsche em sua polêmica, que é um dado de fato, é possível considerá-la sob dois aspectos: um mais fútil, para não dizer piedoso, do qual poderemos em breve nos desembaraçar, e um mais sério”.⁴⁹ Ao mesmo tempo que se tem dois projetos culturais de grande monta, temos também uma abordagem, por parte de Nietzsche, ora profundamente cômica, quando o assunto são suas divergências com Wagner, ora séria, quando resolve tratar teoricamente de suas diferenças. No que toca à tríade – onde também Schopenhauer é protagonista –, Tagliabue diz o seguinte: “No nosso caso, o duplo aspecto desse tipo de gesto resulta manifesto quando nos damos conta que o conflito ao qual Nietzsche dava o caráter biográfico de caso pessoal com o amigo Wagner era, na realidade, em boa parte, um

⁴⁸ „Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt. Denn zu *dieser* Musik will mann nun auch etwas *sehen*, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie dies die ‚Oper‘ recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballett usw. das Anziehende und Fesselnde ausmachen, was ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herstellt. —, WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.59-0.

⁴⁹ “Il conflitto fu lo scontro di due protagonisme” e que “a non voler prescindere dal carattere personalistico impresso da Nietzsche alla sua polemica, che è pure um dato di fatto, la si può considerare sotto due aspetti: uno più futile, per non dire pietoso, del quale potremo in breve sbarazzarci, e uno più serio”. TAGLIABUE, 1993, p.6.

distanciamento ideológico do pensamento de Schopenhauer”.⁵⁰ Há muito a ser dito quando o assunto são as relações entre os três autores, mas um ponto tem uma importância central: sempre que Nietzsche critica Wagner ele está criticando Schopenhauer: “Wagner não era assim tão schopenhaueriano como ele se representava. Mas Nietzsche não queria combater um pensamento, mas sim uma mentalidade, um costume, um lugar de valor”,⁵¹ quer dizer, Wagner reflete Schopenhauer, por isso a crítica de Nietzsche a este último se encerra muito cedo, logo sendo revertida com toda intensidade contra Wagner que, em seu teatro, “(...) cumpre o princípio moral de Schopenhauer”,⁵² Nietzsche não combateria um filósofo solitário sem antes combater um artista público. Os principais pontos de divergência – “(...) a denúncia pessimista da existência, o amor intenso como compaixão (...), o convite ao remorso e à renúncia, a adesão ao ascetismo cristão: todas noções que, com efeito, se encontram mais em Schopenhauer que em Wagner” – são, portanto, ecos de uma impressão multifacetada dos seus dois antecessores: “ambos [Schopenhauer e Wagner] me são mestres tão profundamente aparentados quanto antagonistas, eu sou o primeiro de ambos a destilar uma espécie de unidade”.⁵³ Pensando apenas em Wagner, vêmo-lo, ao lado de Nietzsche, confrontado com uma Grécia mitificada, buscando na música perdida do povo heleno uma sombra de seus desejos de revolução cultural no seio da Alemanha.

Wagner, em seu *Beethoven*, está quase sempre manipulando conceitos de Schopenhauer, mais isso não significa que ele tenha sido um seguidor fiel ou quiçá um bom intérprete; como afirmou Tagliabue no trecho supracitado, Wagner não é tão schopenhaueriano quanto talvez desejasse ser, embora se aproprie de sua terminologia: “(...) no artista plástico, a pura contemplação faz calar a vontade *individual*, no músico

⁵⁰ “Nel caso nostro il doppio aspetto di questo tipo di atteggiamento risulta palese allorché ci accorgiamo che quel conflitto al quale Nietzsche dava il carattere biografico di una vicenda personale com l'amico Wagner era in realtà, in buona parte, un distacco ideologico dal pensiero di Schopenhauer”. TAGLIABUE, 1993, pp.7-8.

⁵¹ “Wagner non era così schopenhaueriano come egli lo rappresenta. Ma Nietzsche non voleva combattere un pensiero, ma una mentalità, un costume, un luogo di valori”. TAGLIABUE, 1993, p.53.

⁵² “(...) colpire il principio morale di Schopenhauer”. TAGLIABUE, 1993, p.55.

⁵³ “la pessimistica denuncia dell'esistenza, l'amore inteso come compassione (...), l'invito al rimorso e alla rinuncia, l'adesione all'ascetismo cristiano: tutte nozioni che in effetto si trovano più in Schopenhauer che in Wagner”. TAGLIABUE, 1993, p.51. A carta citada ao final do trecho por Tagliabue foi endereçada a Georg Brandes, de Nizza, em 19 de fevereiro de 1888: „(...) jener mir ebenso tief verwandten als antagonistischen Meister. (– ich war der Erste, der aus Beiden eine Art Einheit destillirte“ (KSA 8, 260).

desperta a vontade *universal*.”⁵⁴ O que disso tudo nos interessa é que: apesar das divergências no que toca a leitura que Wagner fez de Schopenhauer, é preciso não superestimar a autonomia de Nietzsche em relação ao *Beethoven*; pode-se dizer que os escritos que lhe são contemporâneos – *O nascimento da tragédia* e os escritos preparatórios – têm com ele uma forte identificação, como diz Campioni: “O projeto nietzscheano desta fase está completamente ligado ao Wagner do *Beethoven* (...). Todo o projeto de *O nascimento da tragédia* aponta na direção de um renascimento de uma cultura orgânica (de acentuado caráter hierárquico) sobre a base estética afinada com a potência do encanto onírico visionário suscitado do gênio musical, segundo a tese do *Beethoven* de Wagner (...). *O dionísio* de Nietzsche contém, no centro, o tema da autonomia mágica da música do *Beethoven*”.⁵⁵ Nietzsche vai reafirmar a importância do *Beethoven* na seção 16 do livro de estreia, ao tratar da música como uma arte cuja origem é diversa de todas as demais, numa crítica nítida à estética da bela forma:

Sobre esse conhecimento, que é o mais importante de toda estética, e só com o qual começa esta, tomada num sentido realmente sério, Richard Wagner imprimiu seu selo, para corroborar sua eterna verdade, quando em seu “*Beethoven*” estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errada, pela mão de uma arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurado, um efeito parecido ao das obras de arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas*. Após tomar conhecimento dessa enorme antítese, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico (...). (GT/NT §16)

Auf diese wichtigste Erkenntnis aller Aesthetik, mit der, in einem ernstem Sinne genommen, die Aesthetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrückt, wenn er im „*Beethoven*“ feststellt, dass die Musik nach ganz anderen aesthetischen Principien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung des *Gefallens an schönen Formen*. Nach der Erkenntnis jenes ungeheuren Gegensatzes fühlte ich eine starke Nöthigung, mich dem Wesen der griechischen Tragödie und damit der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius zu nahen (...). (KSA 1, 104)

⁵⁴ „(...) im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte *individueller Wille* im Musiker als *universeller Wille* wach wird (...)“. WAGNER: *Beethoven*, 1983, vol. IX, p.50.

⁵⁵ “Il projeto nietzscheano in questa fase è aderente piuttosto al Wagner del *Beethoven* (...). Tutto il progetto de *La nascita della tragedia* mira alla rifondazione di una cultura organica (degli accentuati caratteri gerarchici) su basi estetiche ed affidata alla potenza dell’incanto onirico visionario suscitato dal genio musicale secondo le tesi del *Beethoven* di Wagner (...). Il dionisiaco di Nietzsche se há al centro il tema del *Beethoven* della autonomia magia della musica”. CAMPIONI, 1993, pp.203-4. Tentarei demonstrar esse vínculo quando analisar *O nascimento da tragédia*.

Mas sabemos que a ruptura teórica com Wagner é, com razão, bastante obscurecida por elementos biográficos, e que isso tem um papel importante, como mostra a carta abaixo, onde ele fala do quase trágico rompimento:

(...) e nada pode compensar para mim o fato de ter perdido, no último ano, a simpatia de Wagner. Eu sonho freqüentemente com ele, e sempre no estilo de nossos encontros íntimos de então. E nós nunca falamos uma palavra hostil entre nós, nem nos meus sonhos, só palavras encorajadoras e joviais, com ninguém talvez eu tenha rido tanto. Agora acabou – e o que adianta ter razão em vários assuntos que eu possa ter contra ele! Como se isso pudesse apagar a simpatia da memória! Eu já vivi muitas coisas semelhantes, e parece que vivo novamente agora. São os sacrifícios mais duros que o caminho de minha vida e de meu pensamento exigiram de mim (a Peter Gast, Marienbad, 20 de Agosto de 1880)

(...) und durch nichts kann es mir z. B. Ausgeglichen werden, daß ich den letzten Jahren der Sympathie Wagners verlustig gegangen bin. Wie oft träume ich von ihm, und immer im Stile unsers damaligen vertraulichen Zusammenseins! Es ist nie zwischen uns ein böses Wort gesprochen worden, auch in meinen Träumen nicht, aber sehr viele ermutigende und heitere, und mit niemanden habe ich vielleicht so viel zusammen gelacht. Das ist nun vorbei – und was nützt es, in manchen Stücken gegen ihn recht zu haben! Als ob damit diese verlorne Sympathie aus dem Gedächtnis gewischt werden könnte! – und werde es vermutlich wieder erleben. Es sind die härtesten Opfer, die mein Gang im Leben und Denken von mir verlangt hat (...) (KSB 6, 36)

Tal posicionamento crítico foi decisivo na obra de Nietzsche, por mais duro que tenha sido o afastamento. No entanto, nos textos que orbitam em torno de *O nascimento da tragédia* pode-se assegurar que a onipotência do músico está na sua imediata identificação com a Vontade única originária, tal e qual a concepção wagneriana que, por sua vez, tem amparo enviesado em Schopenhauer. A saída desse labirinto nos leva, em definitivo, aos primeiros textos de Nietzsche.

1.3 *O Drama Musical Grego*: um som que não se ouve

Existe uma tendência – gerada depois da publicação da edição Colli/Montinari – que não concebe mais a idéia de um jovem Nietzsche deslumbrado por Wagner: “São numerosos os textos nietzscheanos de juventude cuja leitura permite comprovar que existe uma profunda adesão de Nietzsche à estética wagneriana, mas que esta, por sua vez, não é incondicional, nem tampouco cega ou ausente de crítica. Durante o período de redação de *O nascimento da tragédia* Nietzsche encontrou em Wagner uma inspiração de extraordinário alcance para a criação da metafísica de artista *apolíneo-dionisiaca*, núcleo de sua primeira estética. Foi, em grande parte, uma aventura intelectual que se completava com a adesão, e posterior transformação, do significado da obra de arte total proposta por Wagner nos seus escritos de Zürich” (LÓPEZ, 2000, pp.79-80). López defende a existência de uma adesão filológica de Nietzsche ao projeto da *obra de arte total*, principalmente em

dois pontos: no que toca ao valor central da música como uma linguagem superior e sua capacidade regeneradora da civilização. López tomou por base *Ópera e drama* (*Oper und Drama*), não chegando a mencionar o *Beethoven*, mas seu artigo mostra que havia um diálogo de Nietzsche tanto com Wagner quanto com os filólogos da época, com destaque para três nomes: Karl Otfried Müller, Jacob Bernays⁵⁶ e Paul Yorck von Wartenburg.

As duas primeiras conferências da Basiléia – ainda com López – seriam respostas diretas a duas questões chave de Wagner: a) existiria um período arcaico da tragédia, onde acontecera seu esplendor; e b) que o seu processo decadentista começou com Eurípides; são duas idéias que haviam sido esboçadas por Wagner e que Nietzsche segue ao pé da letra. Para dar um exemplo dessa complexa teia de influências, vejamos qual o papel do filólogo e historiador da literatura grega Karl Otfried Müller. Ele sustentava a existência de uma forma arcaica da tragédia, da mesma forma que acreditava haver uma vivência sentimental na representação do poema lírico arcaico.⁵⁷ O texto de Müller influenciou decisivamente o *Ópera e drama*, de Wagner, o que funcionou em Nietzsche como um incentivo a mais para reforçar as observações sobre a tragédia, tanto as suas quanto as de Wagner. A relação entre música e intensidade sentimental foi o que mais o impressionou, talvez porque fosse um elemento fundamental na ópera wagneriana, i.e., era a aplicação de uma hipotética questão filológica numa obra viva, o que intensificava sua força. Assim, Nietzsche pôde propor uma tese sobre o funcionamento do coro trágico arcaico que, de certa forma, prolongava a de Müller, mas servindo-se dessa imediatez do som, tomado de Wagner – “(...) a música [na concepção wagneriana] não atravessa o entendimento antes de ser sentida, ela toca o homem no seu interior de modo espontâneo” (LÓPEZ, 2000, p.85).

Toda a concepção nietzscheana do papel do coro foi retirada por Nietzsche das concepções de Müller (cf. LÓPEZ, 2001, 135). Mas ele não adere irrestritamente à concepção do filólogo, porque julgava estar à sua frente na ânsia de resgatar o verdadeiro sentido da arte na história. Isso corrobora a idéia de que suas perspectivas estéticas nunca estiveram desconectadas do projeto mais amplo de inversão dos valores, e que sempre que ele pensa em arte, está pensando também no domínio amplo da cultura. Por isso é

⁵⁶ Sobre Nietzsche e Bernays ver CHAVES, 2002a.

⁵⁷ Cf. MÜLLER, K. O.: *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, vol. II. Breslau, 1857.

fundamental compreender por que a gênese de suas formulações juvenis podem ser encontradas nos “escritos de Zürich”, chamados de revolucionários; Wagner ambicionava renovar a cultura alemã a partir da imagem grega. Embora o compositor já fosse muito conhecido na Europa, o prestígio do jovem filólogo Nietzsche no meio acadêmico também era relativamente alto. Nietzsche vai colocar todo esse prestígio a serviço do projeto de Wagner.

Existe ainda uma outra questão acerca do texto de K. O. Müller. Nietzsche ocultou a referência que fez a ele, ao invés disso, preferiu utilizar expressamente suas descrições, aliando as observações de Wagner sobre o espetáculo lírico-coral, servindo-se ainda, para quase todas as questões históricas sobre a música grega, da obra de R. Wesphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, que ele chega a citar no interior do texto; esse conjunto de fatores enfraqueceu o valor histórico-acadêmico que seu texto de fato possui. Trechos de *Ópera e drama* são quase literalmente citados, como mostra a hipótese da união da música com a linguagem, que determinaram as futuras observações de Nietzsche sobre a música e chegaram a impedir que ele refletisse separadamente a música e a linguagem.

Nesta primeira conferência, Nietzsche faz um tipo de genealogia da arte dramática partindo da Grécia. Essa busca pelas origens parece querer indicar o quanto de engano havia na concepção das artes depois que a alta Idade Média iniciou o processo de recuperação do drama antigo, o momento exato onde a linha de continuidade estético-grega se rompeu definitivamente. A ópera moderna – cópia européia do drama grego – teria nascido no séc. XVII buscando renovar os efeitos da música na antigüidade. Essa é uma das primeiras referências formais ao problema da música num texto preparado por Nietzsche; sua grave conclusão, tem a intenção de provar que a ópera moderna nasceu fruto de um equívoco: a tentativa de encontrar um “efeito” (*Effekt*) na tragédia. Essa negação da ópera européia anuncia seu declarado vínculo com o wagnerismo, na medida em que compreende a obra de Wagner tanto no sentido de um renascimento, como de uma nova era para a música. Wagner, como veremos adiante, manifestará sua intenção de romper com o formato operístico clássico. A modernidade começou então por mutilar as raízes de uma arte que nascia do inconsciente, da vida do povo grego: “Na França, o drama popular foi suplantado pela denominada tragédia clássica” (*So wurde in Frankreich das volksthümliche Drama durch die sogenannte klassische Tragödie*); na Alemanha, “foi minada a partir da

reforma a raiz natural do drama, o entrudo” (*Auch in Deutschland ist die natürliche Wurzel des Drama's das Fastnachtspiel, seit der Reformation untergraben worden*) (GMD/DM - KSA 1, 516).

Toda a arte moderna teria sido fundada sob os auspícios da erudição, um início, em tudo, decadente. Assim Nietzsche descreve aquele momento em que a Alta Idade Média buscou recriar de maneira douda o antigo e deu origem, por procedimentos diversos, à arte moderna. Um quadro que prenuncia, desde a origem, uma “atrofia incrível do gosto” (*unglaubliche Verkümmierung des Geschmacks*), que coincide com o nascimento da “música-literatura” (*Litteraturmusik*), da “música para ler” (*Lesemusik*), não mais a música como um acontecimento sagrado, mas apenas amparada, com dependência excessiva, na linguagem e no corpo. Eis a primeira distinção entre a importância dada por Nietzsche à música em detrimento da linguagem que, a um só tempo, tem amparo em Wagner e já dele se distancia. Há uma crítica muito severa à utilização do texto na música, tema a que Nietzsche dedicará especial atenção em vários momentos. Para ele, a falta de sensibilidade moderna pode ser reconhecida não pela importância do texto na ópera, por exemplo, mas pelo enfraquecimento do poder universal de comunicação da música, poder que Wagner menciona no *Beethoven*, mas que tem nele, como se sabe, um ponto de divergência inconciliável: a importância do libreto como parte inseparável dos dramas musicais; a ópera wagneriana depende, como se sabe, fundamentalmente da palavra. Um heleno que se visse diante desse espetáculo nada reconheceria do teatro grego, onde instinto natural e força bruta eram parte da cena e onde o diálogo, pelo menos até Eurípides, não ofuscava a música, eis a descrição forjada por Nietzsche:

Eu acho mesmo que, se algum de nós fosse transportado de repente para uma representação festiva ateniense, a primeira impressão que se teria, seria a de um espetáculo completamente bárbaro e estranho. E isso por muitas razões. No sol a pino, sem nenhum dos misteriosos efeitos do entardecer e da luz das lâmpadas, na mais crua realidade veria um imenso espaço aberto, completamente cheio de seres humanos: os olhares de todos, dirigidos para um grupo de homens mascarados, que se movem maravilhosamente bem no fundo e até alguns poucos bonecos de dimensões superiores à humana que, em um cenário largo e estreito, evoluíam acima e abaixo num compasso lentíssimo (...). Além do mais, essas figuras falam e cantam através dos orifícios desmesuradamente abertos da boca, com um som tão forte para se fazer entender por uma massa de mais de 20.000 pessoas: na verdade, uma tarefa heróica, digna de um guerreiro de maratona. (GMD/DM)

Ich glaube sogar, daß wer von uns plötzlich in eine athenische Festvorstellung versetzt würde zunächst den Eindruck eines gänzlich fremdartigen und barbarischen Schauspiels haben würde. Und dies aus sehr viele Gründen. In hellster Tagessonne, ohne alle die geheimnißvollen Wirkungen des Abends und des Lampenlichts, in grellster Wirklichkeit sähe er einen ungeheuren offenen Raum mit

Menschen überfüllt: alle Blicke hingerichtet auf eine in der Tiefe wunderbar sich bewegende maskierte Mönnerschaar und ein paar übermenschlich große Puppen, die auf einem langen schmalen Bühnenraume im langsamsten Zeitmaße (...). Dabei haben diese Gestalten durch die weit geöffneten Mundlöcher im stärksten Tone zu reden und zu singen, um sich einer Zuschauermasse von mehr 20.000 Menschen verständlich zu machen: fürwahr, eine Heldenaufgabe, die eines marathonschen Kämpfers würdig ist. (KSA 1, 519-20)

Essa imagem descreve uma cena grandiosa, monumental, que ainda está em acordo com o renascimento da tragédia, que Nietzsche acreditava poder fundir com o projeto de Wagner. Naquele momento, ele ainda acredita que Wagner pode ressuscitar a cena trágica grega, tal e qual ela se deixava ver nas encenações da época. Sua descrição é, de certa forma, uma tentativa de recompor o cenário ateniense na Alemanha, ou de tentar anunciar sua reaparição. Mas, se tomamos a história e as descrições clássicas da cena grega, vemos imediatamente que essa imagem é uma fantasia. Nietzsche quer, nas palavras de López, ser um visionário capaz de revelar a natureza essencial da tragédia (LÓPEZ, 2001, 133), o que, em confronto com a ciência histórica se revela como um capricho juvenil. Mas essa leitura histórica esgotaria rapidamente o sentido real de sua interpretação. Não podemos colocar Nietzsche no mesmo patamar de um historiador da cultura, sua obra é uma recriação da Grécia. Então, qual seria o seu método, caso fosse possível interrogá-lo? Ele acreditava haver na representação trágica moderna ecos da tragédia grega, e se sentia capaz de desvelar o sentido do que ficou aprisionado na memória auditiva que percorreu o tempo que separa a Grécia da modernidade. Desde já, é preciso perceber que esse método quase mediúnico não significa um abandono da filologia como instrumental teórico, como comprova a influência decisiva de K. O. Müller exerceu sobre esse primeiro texto.

Nietzsche está profundamente envolvido pelo ambiente grego no período em que redige as conferências; sua matéria-prima é a tragédia, sempre tentando descortinar o que na interpretação moderna está equivocado. Por isso, Lessing é um dos escritores mais negativamente criticados, principalmente no que toca à moralização da tragédia. Vejamos brevemente no que consiste essa crítica. Na *Hamburgische Dramaturgie*, conjunto de textos de crítica teatral, Lessing afirma: “Se a situação for calma, a alma deveria como que pretender imprimir-se, pela moral, um novo impulso; para tanto basta-lhe somente efetuar reflexões gerais a respeito de sua felicidade ou de seus deveres, para, mercê desta própria generalidade, gozar com tanto mais vivacidade da primeira e observar os segundos com tanto mais docilidade e bravura (...). Entretanto, se a situação for violenta, será através da moral (palavra pela qual entendo toda reflexão geral) que a alma, por assim dizer, se

recomporá de seu vôo; deverá infundir às suas paixões o aspecto de razão e, às tempestuosas irrupções, a aparência de decisões premeditadas” (LESSING, 1991, 34). Essa passagem já mostra porque Nietzsche admira o estilo de Lessing em detrimento de suas concepções teóricas; em Lessing, a alma está subordinada à moral e à razão, obviamente isso não poderia passar incólume por Nietzsche. Mas sua presença é muito constante e importante na obra, como vemos no importante aforismo 103 de *O andarilho e sua sombra*:

Lessing tem uma virtude autenticamente francesa e, em geral, é como escritor que freqüentou mais assiduamente, a escola dos franceses: ele sabe organizar e expor muito bem suas coisas na vitrine. Sem esta arte real, suas idéias, assim como seus objetos, teriam permanecidos na sombra e sem isso, o prejuízo geral seria grande. Mas, com sua arte muitos aprenderam (em especial a última geração de eruditos alemães) e inúmeros se regozijam com ela. – Entretanto, estes aprendizes não teriam tido necessidade, como tão freqüentemente aconteceu, de emprestar-lhe também seu desagradável maneirismo no som, com sua mistura de polêmica maníaca e retidão. Sobre o “lírico” Lessing há agora unanimidade: ela acabará por acontecer em relação ao dramaturgo.⁵⁸

Lessing hat eine ächt französische Tugend und ist überhaupt als Schriftsteller bei den Franzosen am fleissigsten in die Schule gegangen: er versteht seine Dinge im Schauladen gut zu ordnen und aufzustellen. Ohne diese wirkliche Kunst würden seine Gedanken, so wie deren Gegenstände, ziemlich im Dunkel geblieben sein, und ohne dass die allgemeine Einbusse gross wäre. An seiner Kunst haben aber Viele gelernt (namentlich die letzten Generationen deutscher Gelehrten) und Unzählige sich erfreut. – Freilich hätten jene Lernenden nicht nöthig gehabt, wie so oft geschehen ist, ihm auch seine unangenehme Ton-Manier, in ihrer Mischung von Zankteufelei und Biederkeit, abzulernen. Ueber den „Lyriker“ Lessing ist man jetzt einmüthig: über den Dramatiker wird man es Werden. – (KSA 2, 597-8)

Resta saber se o elogio à escola francesa é casual, já que Nietzsche, algumas vezes, inverte essa perspectiva, como afirma Ernani Chaves: “A primeira questão que se impõe ao intérprete é se perguntar se a filiação aos franceses assinalada já no início do aforismo é positiva ou profundamente irônica, ou seja, se se trata aqui ainda do pertencimento de Lessing à escola de um Diderot e de um Voltaire ou já àquela de Marivaux e sua ‘afetação lógica’. A questão colocada diz respeito, antes de tudo, ao estilo enquanto um certo arranjo, um ordenamento, uma disposição de palavras e frases de tal modo que o seu resultado, seja um livro de crítica, um poema, ou uma peça teatral, acabe ganhando visibilidade e alcance êxito, tal como uma mercadoria que se torna mais bela e atraente quando bem exposta numa vitrine” (CHAVES, 2002b). É provável que Lessing não acatasse a filiação voltaireana – no sentido estilístico –, pois na *Hamburgische Dramaturgie* ele está criticando negativamente, o tempo inteiro, por vezes de forma bastante incisiva, a figura e a

obra de Voltaire, opondo-o a Shakespeare: “O espectro de Voltaire nada é senão uma máquina poética, surgindo apenas para favorecer a intriga; em si, não nos oferece o menor interesse. O espectro de Shakespeare, em compensação, é uma personagem realmente atuante, de cujo destino participamos; desperta pavor, mas também compaixão (...). Voltaire considera um milagre a aparição de um morto; Shakespeare, um evento inteiramente natural. Qual dos dois pensa de maneira mais filosófica, não há que perguntar; Shakespeare, porém, pensa de maneira mais poética” (LESSING, 1991, 41). Da mesma forma, critica o exibicionismo de Voltaire, que se satisfazia quando era chamado ao palco após as encenações de suas peças, para ser ovacionado pelo público: “(...) não sei qual das duas coisas mais me surpreendeu, se a curiosidade infantil do público ou a vaidosa complacência do autor” (LESSING, 1991, 42). Temos, portanto, momentos bem diferenciados dessa apreciação de Lessing por Nietzsche, cujo paroxismo nos deixa numa encruzilhada. Um póstumo pode nos dar ainda alguma luz:

Quase todo bom escritor escreve só um livro. Todos os demais são apenas prólogos, ensaios preparatórios, esclarecimentos, suplementos desse; alguns escritores muito bons nunca escrevem seu livro, Lessing por exemplo, cuja importância intelectual se eleva muito acima de seus escritos, de todos os seus ensaios poéticos. (Setembro de 1876, fr. 18[27])

90. Fast jeder gute Schriftsteller schreibt nur Ein Buch. Alles Andere sind nur Vorreden, Vorversuche, Erklärungen, Nachträge dazu; ja mancher sehr gute Schriftsteller hat sein Buch nie geschrieben, zum Beispiel Lessing, dessen intellectuelle Bedeutsamkeit sich hoch über jede seiner Schriften, jeden seiner dichterischen Versuche erhebt. (KSA 8, 321)

Essa rígida leitura de Lessing tem uma importância fundamental: Nietzsche está tentando reconstruir a cena trágica; se não há como fazê-lo tal e qual as exposições públicas clássicas é porque a música se perdeu e a crítica moderna não pode mais do que fornecer uma impressão desfocada do que se passava então: “Diante de uma tragédia grega somos incompetentes, porque seu efeito principal descansava sobre um elemento que se perdeu para nós, sobre a música” (*Wir sind einer griechischen Tragödie gegenüber incompetent, weil ihre Hauptwirkung zu einen guten Theil auf einem Element beruhte, das uns verloren gegangen ist, auf die Musik*) (GMD/DM - KSA 1, 528). Isso lembra que o próprio Nietzsche, em vários momentos, sente-se capaz de nos mostrar essa Grécia oculta; no entanto, as categorias que ele usa são muito distintas dos estudos filológicos de então: eu

⁵⁸ Apud. CHAVES, 2002b. Sobre a “questão” francesa ver MONTINARI, 2002.

diria que pertencem ao campo da fantasia e da alegoria.⁵⁹ Ele recria uma Grécia que é só sua, amparado por uma vontade pessoal de reinventá-la, isso distingue seu olhar do olhar de um Lessing, um *homem teórico* por excelência (como veremos adiante, tal modelo é muito paradoxalmente elogiado por Nietzsche). Lessing retorna nas referências de Nietzsche pelo menos até o final da década de 1880, sempre com um misto de admiração e crítica; talvez por que Nietzsche o admirasse tanto que sua inclinação a um certo reacionarismo moral o tivesse tornado um escritor menor, cujas idéias não acompanharam a beleza de sua prosa. Por isso, a imagem que Nietzsche constrói de Lessing nos dá a impressão de que o crítico poderia ter sido um escritor capaz de revelar uma outra Grécia, distinta daquela representada no séc. XIX, mas que, ao final, não sobreviveu ao tempo e ao desgaste de uma interpretação, para Nietzsche, datada. Nietzsche parece ter a chave desta só aparentemente intransponível questão: a única forma de remontar à imagem primordial de Sófocles é tentar ver na caricatura moderna o que não é distorção e desfiguramento. De início, a dificuldade reside na própria constituição do homem ateniense que, naturalmente, já possuía o elemento do qual nasceu a tragédia, o “impulso primaveril” (*Frühlingstriebe*) – em oposição ao alemão moderno, para quem a diversão passava pelos debates jurídicos, o que determinava seu drama e sua relação com o espetáculo. Há uma modificação não só nos atores, mas também, e fundamentalmente, no público, que possuía um entusiasmo permanente, um nível de excelência no gosto que não dependia da posição social, os mais simples membros do povo eram refinados espectadores, e sobre eles agia o mesmo espírito que movia os atores. Mas essa interpretação de Nietzsche tem uma contrapartida: no fundo, sua intenção é dar cabo de um outro ponto essencial, posto que, na tragédia grega, ele assegura que a música estava a serviço da poesia, mesmo reiterando ser impossível resgatar o som original da cena. Mas, pode-se dizer que a música ocupava um papel secundário na Grécia?

A música deveria apoiar o poema, reforçando a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, sem interromper a ação ou perturbá-la por meio de ornamentos inúteis. Ela deveria ser para a poesia aquilo que são para um desenho impecável e bem ordenado a

⁵⁹ Talvez um termo ainda mais preciso fosse chamar essa interpretação de *alegórica*, seguindo um texto de J. M. Gagnebin: “(...) uma interpretação alegórica não é, por definição, nenhum comentário filológico rigoroso, mas sim uma leitura ao mesmo tem salvadora, porque retoma e transfigura a tradição, e arbitrária, justamente porque não se baseia nos alicerces sólidos da pesquisa filológica”. (GAGNEBIN, 2003, p.52)

vivacidade das cores e uma mescla feliz de sombra e luz, os quais servem apenas unicamente para dar vida às figuras sem destruir os contornos. A música foi aplicada, portanto, só como meio para um fim: sua tarefa era a de trocar a paixão do deus e do herói por uma fortíssima compaixão nos ouvintes. Sem dúvida essa mesma tarefa tinha também a palavra, mas para esta é muito mais difícil resolvê-la e só pode fazê-la com rodeios. A palavra atua primeiro sobre o mundo conceitual, e só a partir dele o faz sobre o sentimento, mais ainda, com bastante frequência não alcança de modo algum sua meta, dada a extensão do caminho. Por outro lado, a música toca diretamente o coração, pois que é a verdadeira linguagem universal que em todas as partes se compreende. (GMD/DM)

Die musik sollte die Dichtung unterstützen, den Ausdruck der gefühle und das Interesse der Situationen verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu stören. Sie sollte für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfrei und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Die Musik ist also durchaus nur als Mittel zum Zweck verwendet worden: ihre Aufgabe war es, das Erleiden des Gottes und des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhören umzusetzen. Nun hat ja auch das Wort dieselbe Aufgabe, aber es wird ihm viel schwerer und nur auf Umwegen möglich, dieselbe zu lösen. Das Wort wirkt zunächst auf die Begriffswelt und von da aus erst auf die Empfindung, ja häufig genug erreicht es, bei der Länge des Wegs, sein Ziel gar nicht. Die Musik dagegen trifft das Herz unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht. (KSA 1, 528)

Se essa tese – do papel secundário da música na tragédia – pudesse ser comprovada, teríamos uma contradição quase insolúvel com o núcleo teórico de *O nascimento da tragédia*, que tem na música o ponto alto da elaboração da arte na Grécia. Mas não parece ser o caso. O problema talvez esteja na insegurança com que Nietzsche manipula o tema, não o tema da arte, mas o tema da música como elemento perdido para o olhar moderno. É preciso deixar em aberto a possibilidade de Nietzsche estar equivocado no que toca à sua interpretação da tragédia, como possivelmente está, se o compararmos com uma crítica, digamos, mais formal. Mas é fundamental manter uma certa distância entre o limite de sua Grécia fantástica e o que seria uma interpretação também pessoal dos acontecimentos históricos. Por isso, a negatividade com que suas idéias foram recebidas não deve ser vista apenas como uma incompreensão pura e simples, antes deve prevenir contra uma recepção canônica de sua interpretação, em detrimento da filologia alemã que lhe foi contemporânea. Já vimos como temas que aparentemente são centrais no seu pensamento não passam de uma apropriação de autores da época. Sobre as distinções entre a música e a poesia, o fragmento acima contém duas idéias distintas: se, de um lado, a “música deveria apoiar o poema” (*Die Musik sollte die Dichtung unterstützen*), por outro, isso não é possível, “posto que [a música] é a verdadeira linguagem universal” (*als die wahre allgemeine Sprache*); são duas idéias aparentemente antitéticas num mesmo parágrafo. Mas surge no meio da passagem a questão da palavra, que “atua primeiro sobre o mundo conceitual” (*Das Wort*

wirkt zunächst auf die Begriffswelt); isso enfraquece a primeira hipótese e dá sustentação à segunda, pois já que a música fala a linguagem universal não poderia estar submetida à palavra como veremos quando abordarmos *O nascimento da tragédia*.

A música fora pouco antes tratada como um elemento enigmático, enquanto parte perdida da tragédia e essa é a questão que responde por grande parte da influência e do afastamento de Nietzsche em relação a Schopenhauer. Ele próprio nos fornece a saída, através de sua crítica implacável da interpretação moderna da arte grega. Ele a contesta, por exemplo, no que toca ao julgamento da música grega como se esta fosse desprovida da capacidade de comunicação universal, já que as impressões modernas daquela música não passam de “um mundo sonoro inventado por via douda, abstraída de umas doutrinas acústicas e completamente estranha a nós” (*eine auf gelehrtem Wege erfundene, aus akustischen Lehren abstrahirte, uns gänzlich fremdartige Tonwelt bedeute*) (GMD/DM - KSA 1, 529). Tal interpretação precisaria ser descartada, primeiro por que a música grega estaria mais próxima de nosso “sentimento” (*Gefühl*) que a música da Idade Média, já que a música antiga se reflete nas canções populares do final do séc. XIX, não por acaso, mas porque a própria música e a poesia antigas teriam origem nas canções populares: “As composições antigas que se conservaram até nós, lembram totalmente, em sua nítida articulação rítmica, nossas canções populares: pois foi da canção popular que brotaram toda a arte poética e toda a música antigas” (*Was uns von alten Kompositionen erhalten ist, erinnert in seiner scharfen rhythmischen Gliederung durchaus an unsere Volkslieder: aus dem Volkslied aber ist die gesammte antike Dichtkunst und Musik hervorgewachsen*) (GMD/DM - KSA 1, 529).

Essa idéia aparece pela primeira vez e marca uma distinção fundamental: para o jovem Nietzsche, a música e a poesia possuem, juntas, mais força que o “virtuosismo” (*Virtuosenthum*), representado pela “música instrumental pura” (*reine Instrumentalmusik*). Ele fala mesmo de um “laço natural” (*natürliche Band*) grego entre a linguagem e a música, que tem no poeta a maior e mais forte imagem. Isso desnorteia uma interpretação que tenderia na direção de uma preferência de Nietzsche por uma erudição musical, tomada como sinônimo de elevação do gosto, ou mesmo de superioridade, o que estaria totalmente em desacordo com suas primeiras impressões; isso significa que a música para ele não pode partir de uma fonte técnica – tomada aqui como sinônimo de uma, forjo, *racionalidade*

criativa –, mas de experiências de vida, isso é quase um mote em sua obra. Por isso, a arte moderna sofre justamente do mal de não possuir uma origem popular, de ter sido inventada.⁶⁰ Quando Nietzsche fala de música popular, de canção popular, não é de qualquer música que ele está falando, mas de uma música cuja fonte é anterior a qualquer tipo de ordenamento intelectual, como ele escreve em um fragmento, poucos anos depois:

Existe uma dupla força artística, uma que cria e uma que seleciona imagens.

O mundo dos sonhos nos demonstra a verdade desta: aqui, o homem não vai até a abstração, ou não se guia ou se modifica por imagens transmitidas pelo olho.

Quando se observa esta força mais de perto, tampouco existe alguma invenção artística totalmente livre (seria algo arbitrário, portanto impossível), mas sim as irradiações mais tênues da atividade nervosa que se distinguem na superfície: essas imagens se comportam com a atividade nervosa que se move abaixo como as figuras nodais de Chladni com o som mesmo. A agitação nervosa e o terror mais tênues! O processo artístico está absolutamente determinado e é necessário do ponto de vista fisiológico. Todo pensamento nos parece, na superfície, arbitrário ao nosso gosto: não notamos a atividade infinita.

Imaginar um *processo artístico sem cérebro* é uma antropopatia forte: mas o mesmo acontece com a vontade, a moral, etc. (Verão de 1872-Princípio de 1873, 19 [79])

Es ist zweifach eine künstlerische Kraft da, die bildererzeugende und die auswählende.

Die Traumwelt beweist die Richtigkeit: der Mensch geht hier nicht bis zur Abstraktion weiter, oder: er wird nicht von den Bildern, die durch's Auge einströmen, geleitet und modificirt.

Sieht man jene Kraft näher an, so ist hier auch kein künstlerisches ganz freies Erfinden: das wäre etwas Willkürliches, also Unmögliches. Sondern die feinsten Ausstrahlungen von Nerventhätigkeit auf einer Fläche gesehn: sie verhalten sich wie die Chladni'schen Klangfiguren zu dem Klang selbst: so diese Bilder zu der darunter sich bewegenden Nerventhätigkeit. Das allerzarteste sich Schwingen und Zittern! Der künstlerische Prozeß ist physiologisch absolut bestimmt und nothwendig. Alles Denken erscheint uns auf der Oberfläche als willkürlich, als in unserem Belieben: wir bemerken die unendliche Thätigkeit nicht.

Einen *künstlerischen Vorgang ohne Gehirn* zu denken ist eine starke Anthropopathie: aber ebenso steht es mit dem Willen, der Moral usw. (KSA 7, 446)

Uma criação “sem cérebro” significa que não devem existir limites teóricos para as artes, mas algo da constituição fisiológica do próprio homem. Mas é claro que o “ouvinte estético” (designação que irá aparecer em *O nascimento da tragédia*) não é um irracional; é de uma sensibilidade fisiológica que Nietzsche está falando, mas que tem base sobre uma necessidade própria do homem:

⁶⁰ Essa valorização dos aspectos populares servirá neste estudo como um dos principais eixos de ligação entre os três períodos da obra de Nietzsche. Suas impressões juvenis logo se modificarão, mas sua deferência ao peso do homem na composição artística permanecerá até o final, interligando todo seu pensamento estético. Nesse trecho de *Oper und Drama* pode-se notar o peso de sua influência sobre esses primeiros textos de Nietzsche: “Assim como a melodia popular é inseparável do poema popular vivo, e separada deste está organicamente morta, assim o organismo da música só é capaz de dar a luz à melodia verdadeira e viva se estiver fecundado pelo pensamento do poeta. A música é a doadora, o poeta o procriador” („Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getötet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebälerin, der Dichter der Erzeuger“ (WAGNER: *Oper und*

Não se deve partir de estados estéticos e de coisas semelhantes para a *origem da arte*; eles são resultados posteriores, assim como o artista. Ao contrário, o homem, como o animal, procura o prazer e nisso é engenhoso. A moralidade nasce quando o homem busca o proveitoso, quer dizer, isto não lhe proporciona imediatamente, e de nenhum modo, prazer, mas lhe garante *ausência de dor*, especialmente no interesse de outros. A beleza e a arte provém da produção direta da maior quantidade e variedade possível de *prazer*. O homem saltou por cima da barreira animal da época do cio; isto se mostra no caminho da invenção do prazer. Muitos prazeres sensuais ele herdou dos animais (a atração pelas cores, dos pavões; o prazer de cantar, dos pássaros). O homem inventou o trabalho sem fadiga, o *jogo*, a atividade sem fim racional. O vaguear da fantasia, a invenção do impossível, mesmo o absurdo produz prazer por que são atividades sem sentido e sem meta. Movimentar-se com os braços e as pernas é um embrião de instinto artístico. A dança é movimento sem sentido; a fuga do tédio é a mãe das artes. Todo o *súbito* agrada quando não *prejudica*, assim a graça, o esplêndido, os sons fortes (o estrondo luminoso do tambor). Pois a tensão se resolve perturbando e sem prejudicar, sem dúvida. Se pretende a emoção em si, por tanto, o horror (nas histórias de terror), a tensão: tudo o que excita é prazeroso; portanto, o desprazer, em oposição ao tédio, é sentido como prazer. (Final de 1876-verão de 1877, fr. 23 [81])

Bei dem *Ursprunge der Kunst* hat man nicht von aesthetischen Zuständen und dergleichen auszugehen; das sind späte Resultate, ebensowies der Künstler. Sondern der Mensch wie das Thier sucht die Lust und ist darin erfindsam. Die Moralität entsteht, wenn er das Nützliche sucht d. h. das was nicht sogleich oder gar nicht Lust gewährt, aber *Schmerzlosigkeit* verbürgt, namentlich im Interesse Mehrerer. Das Schöne und die Kunst geht auf das direkte Erzeugen möglichst vieler und mannichfaltiger *Lust* zurück. Der Mensch hat die thierische Schranke einer Brunstzeit übersprungen; das zeigt ihn auf der Bahn der Lust-Erfindung. Viele Sinnenfreuden hat er von den Thieren her geerbt (der Farbenreiz bei den Pfauen, die Gesangfreude bei den Singvögeln). Der Mensch erfand die Arbeit ohne Mühe, das *Spiel*, die Bethätigung ohne vernünftigen Zweck. Das Schweifen der Phantasie, das Ersinnen des Unmöglichen, ja des Unsinnigen macht Freud, weil es Thätigkeit ohne Sinn und Zweck ist. Mit den Armen und Beinen sich bewegen ist ein Embryo des Kunsttriebs. Der Tanz ist Bewegung ohne Zweck; Flucht vor der Langeweile ist die Mutter der Künste. Alles *Plötzliche* gefällt, wenn es nicht *schadet*, so der Witz, das Glänzende, Starktönende (Licht Trommellärm). Denn eine Spannung löst sich, dadurch daß es aufregt und doch nicht schadet. Die Emotion an sich wird erstrebt, das Weinen, der Schrecken (in der Schauer Geschichte) die Spannung: alles was aufregt, ist angenehm, also die Unlust im Gegensatz zur Langeweile als Lust empfunden. (KSA 8, 431-2)

Esse belo fragmento, escrito alguns anos depois da conferência, ainda guarda seus ecos. O fragmento está harmonicamente ligado com aquela impressão inicial de que a vida gera a arte, que é elementar o processo que vai do nascimento à criação artística, e que o homem não precisa pensar para, em seguida, criar uma obra de arte, mas que ela se cria nele, quando sua própria necessidade de libertar-se do mundo vem à tona. Isso é perturbador, pois é, sob um olhar apressado, muito redutor. Mas a arte é realmente a finalidade e a origem da vida para Nietzsche: “Ainda se vai compreender o fenômeno artístico fundamental que se chama vida” (*man muß das künstlerische Grundphänomen*

verstehen, welches Leben heißt) (Primavera de 1884, fr. 25 [438]); com isso, ele quer tornar o homem parte da natureza, e isso não é, de forma alguma, redutor. Se esse é um primeiro elemento radical da separação com Schopenhauer é por que a arte, sendo parte da vida, é também condição de sua redenção. É o contrário de um pessimismo levado às últimas conseqüências, é um retorno não declarado ao Epicurismo, quer dizer, o homem, hedonista por constituição, nascido da arte, reencontra nela sua vitalidade, mas não como um entretenimento vulgar, e sim como fonte e destinação da existência. Se é possível, ainda que numa livre interpretação, aproximar Nietzsche de Epicuro, é nessa fase inicial, onde o prazer gerado pela arte na vida o distingue de um pessimismo romântico como é o de Schopenhauer. Com isso se quer mostrar a face de um pensador que rejeitava o desespero de sua época, embora se compreendesse como um filho dela.

Por isso o jogo de palavras entre “engenhoso” e “proveitoso”, utilizado no longo fragmento supracitado como junção entre o animal-homem e a função da moralidade, diz muito do significado da arte para Nietzsche. Essa vida sem sentido não é uma vida vazia. O poder que gera o absurdo, a fantasia, o impossível, apesar de não conduzir o homem a destino algum, lhe dá prazer e, portanto, liberta. A ligação da música operística com as canções populares parece estar ligada a uma certa libertinagem, que também é um sinônimo de liberdade para Nietzsche. É como se fazendo ancorar na vida dos gregos a origem dos sentimentos musicais, ele pudesse tornar a música um instrumento de superação de uma moralidade inibidora da vida. Mas essa idéia terá sua importância confirmada, como veremos, quando Nietzsche a aprofundar em *O nascimento da tragédia*. Ainda na conferência, quando procura um eco moderno dessas intensas impressões musicais gregas, ele utiliza uma analogia curiosa, o ritual cristão, que embora pareça com a música antiga, guarda uma diferença essencial:

Em geral, muitas coisas do ritual da missa solene recordam o drama musical grego, só que na Grécia tudo era muito mais luminoso, mais solar, enfim, mais belo, mas também, por contraste, menos íntimo e estava desprovido daquele simbolismo enigmático e infinito, típico da igreja cristã. (GMD/DM)

Überhaupt erinnert in dem Rituale des Hochamtes vieles an das griechische Musikdrama, nur daß in Griechenland alles viel heller sonniger überhaupt schöner war, dafür auch weniger innerlich und ohne jene räthselvolle unendliche Symbolik der christlichen Kirche. (KSA 1, 531)

Nietzsche está buscando um espelho moderno no qual possa comparar as imagens gregas, e é uma surpresa que ele utilize o exemplo da missa solene, embora a esteja denegando, de certa forma. Como ele o faz ao mesmo tempo em que defende uma origem

popular da música, é possível que essa aproximação esteja se dando apenas no plano da celebração, resguardando o fato de que são tipos diferentes de ascese. As semelhanças estão no plano da entonação dos cantos e das pausas finais, que libertam o texto de uma suposta melancolia e morosidade. Mas essas aproximações são só ilustrativas. A preocupação é assegurar a universalidade da linguagem musical, ao mesmo tempo em que os limites da música e da poesia não parecem ainda definidos. Num póstumo da mesma época, Nietzsche dá à arte musical um papel nítido:

Que faz a música? Dissolve uma intuição na vontade.

Ela contém as formas gerais de todos os estados de desejo; é, de um extremo ao outro, simbolismo dos impulsos, e como tal completamente compreensível para todos em suas formas mais simples (compasso, ritmo).

Portanto, é sempre mais geral que toda ação particular, por isso nos resulta mais compreensível que qualquer ação particular: a música é, então, a chave do drama [...] (Outono de 1869, fr. 1 [49])

Was thut die Musik? Sie löst eine Anschauung in Willen auf.

Sie enthält die allgemeinen Formen aller Begehrungszustände: sie ist durch und durch Symbolik der Triebe, und als solche in ihren einfachsten Formen (Takt, Rhythmus) durchaus und jedermann verständlich.

Sie ist also immer allgemeiner als jede einzelne Handlung: deshalb ist sie uns verständlicher als jede einzelne Handlung: die Musik ist also der Schlüssel zum Drama. (KSA 7, 23)

Nietzsche está aqui, de certa forma, repetindo Schopenhauer, quando este ancora na Vontade as manifestações mais gerais da música no homem, vinculando os processos fisiológicos da natureza às manifestações musicais. O que Nietzsche faz para além disso é definir a música como a fonte desses instintos, como parte do que ele chama de “estados de desejo” (*Begehrungszustände*); estando a música vinculada a processos fisiológicos, ela está, como pulsação rítmica, integrando o corpo, por isso ela é universal, não por que independa da linguagem somente, mas por que se manifesta ao homem no homem, quer dizer, está no seu interior como componente e não como adereço cultural. Por isso ela é “a chave do drama” (*der Schlüssel zum Drama*), por que as cenas isoladas não dão conta da amplitude do significado trágico, isso só é sentido e compreendido quando se sabe que os atores – e o público – possuíam o instinto musical capaz de tornar a tragédia parte da vida e a música parte da tragédia. Por isso, Nietzsche tem pelo público moderno uma séria repulsa, e questiona as exhibições de ópera dentro de um ambiente festivo, em nada semelhantes ao espetáculo trágico, que é não só o momento em que os atores estão em cena, mas quando a vida mesma é uma extensão do drama. O público moderno, com suas apreciações intelectuais, é incapaz de desfrutar juntos o texto e a música, daí o hábito de

apreciar o texto na leitura e a música na audição: “Nós nos habituamos, precisamente, a desfrutar, em separado, o texto na leitura – por isso, não confiamos no nosso juízo quando recitamos uma poesia, assistimos a um drama e após, exigimos o livro (...)” (*Wir haben uns eben gewöhnt, getrennt zu genießen, den Text bei der Lektüre – weshalb wir unserem Urtheil nicht trauen, wenn wir ein Gedicht vorlesen, ein Drama vorspielen sehen und nach dem Buch verlangen (...)*) (GM/DMG - KSA 1, 529).

A música grega guardaria uma vitalidade fundamental, pois brotava de ímpetos viscerais e não de motivos técnicos. Na Grécia, a condição era que o texto fosse compreendido, que o conteúdo estivesse claro ao ouvinte, que a mensagem incutida no texto fosse bem interpretada, e o era, como deixa garantido Nietzsche, ressaltando a assombrosa capacidade do público quando absorvia uma canção de Píndaro ou de Ésquilo, “com suas temerárias metáforas e saltos de pensamento” (*mit seinen verwegenen Metaphern und Gedankensprüngen*). Mas, se o texto era o elemento do qual seria extraído o significado essencial do drama, onde precisamente o jovem Nietzsche posicionaria a música? Segundo ele, não era possível pensar numa récita desacompanhada, e quando o texto era dito sem acompanhamento, era recitado com certa inflexão musical. O que houve foi uma contaminação do texto pela música, uma incapacidade de dizê-lo sem alguma harmonização. Alguns póstumos são fundamentais para essa questão, na medida em que tocam o núcleo de tal oposição:

Palavra e música na ópera. As palavras devem interpretar-nos a música; mas a música expressa a alma da ação. As palavras são os signos mais imperfeitos.

Somos incitados, através do drama, à fantasia da vontade, uma expressão aparentemente sem sentido; através do épico à fantasia do intelecto, especialmente a do olho.

Um drama lido não pode dispor à fantasia da vontade a excitação e a produção, porque a fantasia da visão está demasiadamente estimulada. (Outono de 1869, fr. 2[11])

Wort und Musik in der Oper. Die Worte sollen uns die Musik deuten, die Musik aber spricht die Seele der Handlung aus. Worte sind ja die mangelhaftesten Zeichen.

Wir werden durch das Drama zur Phantasie des Willens angeregt, ein scheinbar unsinniger Ausdruck; durch das Epos zur Phantasie des Intellekts, speziell des Auges.

Ein gelesenes Drama kann die Phantasie des Willens nicht recht zur Aufregung und Produktion stimmen, weil die des Schauens zu sehr stimuliert ist. (KSA 7, 48)

São muitas estridências e contrastes, por vezes inconciliáveis. Temos aqui a palavra com o papel de interpretar a música; no texto da conferência, como vimos literalmente, a música deveria apoiar o poema. Se não são exatamente contradições, qual a razão de tamanha ambivalência? Temos os escritos preparatórios, no caso as conferências, os póstumos e o livro publicado. O confronto ocorre no interior de um mesmo período. É

preciso não perder de vista que Nietzsche está estudando uma música que, a bem da verdade, não existe, na medida em que não se ouve, já vimos como ele próprio tem total clareza desse empecilho. Algumas coisas, no entanto, devem ser consideradas: a música grega não privilegiava o virtuosismo instrumental, basta pensar na importância da palavra: “Os gregos não chegaram a conhecer uma canção a não ser através do canto: mas, ao ouvi-lo, sentiam também a unidade íntima da palavra e da música” (*Die Griechen lernten ein Lied gar nicht anders kennen, als durch den Gesang: sie empfanden aber auch Anhören das innigste Eins-sein von Wort und Ton*) (GM/DMG - KSA 1, 529). De outro modo, é preciso compreender também o papel do poeta na configuração do drama. Apesar da importância da música, e mesmo de sua superioridade, o poeta expressa a música em imagens, ele é o *daimon* da canção. O lugar do poeta pode ser obscurecido, algumas vezes, pela ênfase exacerbada com que Nietzsche fala da música, mas a palavra, na sua relação com a música, mesmo que ela seja sempre um adorno, um aparato, é também uma representação do sentimento popular.

Às vezes se é tentado a afirmar que o texto dessa conferência não possui uma rigorosa lógica interna; poderíamos atribuir isso ao fato de que se trata de um texto preparatório, mas não se pode esquecer que Nietzsche o apresentou a uma platéia de acadêmicos; não se trata portanto de um póstumo que possa ser considerado como um rascunho, um esboço. É mais legítimo afirmar que o jovem professor sentia-se incitado a aventuras de pensamento, munido de grande aparato teórico e legitimado pelas opiniões de Wagner, que vai sugerir, pouco tempo depois, que Nietzsche amplie essas anotações e as transforme em um livro. Talvez devêssemos atribuir um pouco dessa carga de insegurança ao próprio Wagner, inspirador e conselheiro do livro de estréia e, portanto, influenciador de seu conteúdo, como mostra um outro trecho da sua correspondência: “Efetivamente, seria impossível empreender outra vez mais a tarefa de lançar-me em um labirinto de especulações teóricas e puras abstrações. Pela marcada repugnância que me causa atualmente a leitura de meus escritos teóricos, é fácil para mim saber que, quando os compus, me encontrava em uma daquelas situações na qual o artista pode encontrar-se uma

vez em sua vida, mas não outras”.⁶¹ Por que não pensar que a hesitação de Nietzsche reflete a do próprio Wagner, já que eles estão unidos por tantas idéias comuns, fora o fato de que Nietzsche tomara de Wagner grande parte dos temas contidos naquele texto sobre a tragédia. Não por outra razão, penso que o final desse primeiro escrito é uma evocação ao compositor, como que lhe assegurando a posição de ser uma promessa de futuro:

O drama musical grego é, para toda a arte antiga, essa roupagem livre: todo o não-livre, todo o solitário de cada uma das artes cai superado com ele; em sua comum festividade sacrificial se cantam hinos à beleza e, por sua vez, à audácia. Submissão e, não obstante, graça, pluralidade e, não obstante, unidade, muitas artes em atividade suprema e, não obstante, uma só obra de arte – isso é o drama musical antigo. Mas, aquele a quem sua contemplação o leve a recordar o ideal do reformador atual da arte, terá que se dizer, simultaneamente, que aquela obra de arte do futuro não é, por acaso, uma ilusão brilhante, porém enganosa: o que nós esperamos do futuro, já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos. (GDM/DM)

Das griechische Musikdrama ist für die gesamte alte Kunst jener freie Faltenwurf: alles Unfreie, alles Isolierte der einzelnen Künste ist mit ihm überwunden: bei ihren gemeinsamen Opferfeste werden der Schönheit und zugleich der Kühnheit Hymnen gesungen. Gebundenheit und doch Anmuth, Mannichfaltigkeit und doch Einheit, viele Künste in höchster Thätigkeit und doch ein Kunstwerk – das ist das antike Musikdrama. Wer aber bei seinem Anblick an das Ideal des jetzigen Kunstreformators erinnert wird, der wird sich zugleich sagen müssen, daß jenes Kunstwerk der Zukunft durchaus nicht etwa eine glänzende, doch täuschende Luftspiegelung ist: was wir von der Zukunft erhoffen, das war schon einmal Wirklichkeit – in einer mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit. (KSA 1, 531-2)

Não se trata apenas de uma nova arte moderna, tomada pelo mito e pelo poder do instinto, trata-se da arte wagneriana, conduzida pelo tato inseguro de um Nietzsche ainda prenhe de força e poder, mas já em vias de nascimento. O traço fundamental pode ser identificado, pelo menos naquele momento, na eloqüente anunciação de uma nova obra de arte que – é preciso aferir – não prenuncia ainda uma nova tábua de valores morais, mas um renascer estético. Se essa promessa era real, só o era em função do passado, e teria que ser gerada a partir de um modelo nada modesto, a Grécia. No seu drama musical estariam postos os germes de uma arte total, exercida com plenitude, uma atividade suprema onde todas as artes estariam fundidas. Desse modo, Nietzsche poderia assegurar ao “reformador atual da arte” (*jetzigen Kunstreformators*), àquele que busca fundar “a obra de arte do futuro” (*Kunstwerk der Zukunft*), que ele tem na Grécia seu espírito feito carne, sua idéia

⁶¹ “Es hätte mich nämlich unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Spekulation in rein abstrakter Form durchwandern zu sollen; und an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wol einmal einstellen,

em matéria e que, sua ambição reformadora, não é uma “miragem brilhante” (*glänzende ...Luftspiegelung*), pois já foi possível uma vez. O caminho estava teoricamente cimentado para Wagner.

1.4 Sócrates e a tragédia: um sonho indecifrável?

Nesta segunda conferência, como Nietzsche anuncia já ao final da primeira, o tema central é o motivo da decadência do drama musical grego; Ésquilo, Sófocles e, principalmente, Eurípides, são objeto de uma interpretação muito peculiar, que dá continuidade àquela iniciada em *O drama musical grego*. Nietzsche afirma que a tragédia clássica padecia de um modo diferente das outras artes, tragicamente. Esse enunciado está ligado a um confronto subliminar entre instinto e consciência. Eurípides, o algoz da tragédia, foi o primeiro autor grego a se levantar contra a tradição herdeira de Ésquilo e Sófocles, incorporando nos seus textos elementos da dialética socrática, responsáveis pelo enfraquecimento e posterior desaparecimento do maior gênero das artes gregas. Não havia, antes de Eurípides, elementos lógico-rationais infiltrados no texto das tragédias. Foi ele o primeiro a introduzir a necessidade de *compreensão* da cena, daí a máxima de sua poética, fundada sobre o que Nietzsche definiu como “socratismo estético”: “tudo tem que ser compreensível para que tudo possa ser compreendido” („*es muß alles verständig sein, damit alles verstanden werden könne*”). Tal estética racionalista atingiu em cheio o mito, a estrutura dramática, a música coral e, mais intensamente, a linguagem. Eurípides sentenciou: o drama musical estava morrendo.

Todas essas idéias são uma resposta de Nietzsche a uma questão que ficara aberta em *Ópera e drama*, de Wagner: qual o motivo do fim da tragédia? Wagner deu muitas indicações sobre as possibilidades do declínio da tragédia, entre as principais destaca-se um desenvolvimento excessivo da consciência na cultura ocidental (cf. LÓPEZ, 2001, p.141). Nietzsche segue seus passos e vai além, atribui à música o privilégio de possuir instinto superior à consciência, o que nos leva ao eixo do texto: a tese da rejeição da arte em Platão. Os *diálogos* seriam a prova de que toda a condenação da arte em Platão é, na verdade, o retrato da fuga do artista que o habitava. Sócrates o teria envolvido na mesma teia que fez

definhar a prosa de Eurípides, mas, em Platão, a dor da separação da arte foi muito mais sofrida:

A condenação intencionalmente rude e desconsiderada da arte tem, em Platão, algo de patológico: ele, que havia se elevado a essa concepção só por ira contra sua própria carne; ele, que em benefício do socratismo havia pisoteado sua natureza profundamente artística, revela na acrimônia de tais juízos que a ferida mais funda de seu ser ainda não estava cicatrizada. (ST/ST)

Die absichtlich derbe und rücksichtslose Verurtheilung der Kunst hat bei Plato etwas Pathologisches: er, der sich zu jener Anschauung nur im Wüthen gegen das eigne Fleish erhoben hat, er der seine tief künstlerische Natur zu Gunsten des Sokratismus mit Füßen getreten hat, offenbart in der Herbigkeit jener Urtheile, daß die tiefste Wunde seines Wesens noch nicht vernarbt ist. (KSA I, 543)

Platão foi o criador de um estilo literário, no entanto, ele teve que abdicar de seu talento em prol da dialética. Essa tese não é muito clara na conferência. Nietzsche funde duas visões um tanto controversas: de um lado, afirma que o diálogo platônico possui uma “carência de forma e de estilo, produzida pela mistura de todas as formas e estilos existentes” (*Mischung aller vorhandnen Formen und Stile erzeugte Formlosigkeit und Stillosigkeit*); por outro, Platão aparece como uma “natureza profundamente artística” (*tief künstlerische Natur*). Não há exatamente uma antítese, mas Nietzsche interpreta a posição de Platão como um tipo de ciúme e que, na verdade, a criação de um novo estilo trazia consigo a vontade de eclipsar a tragédia, nos termos de Michel Haar (HAAR, 2000, p.21). Os livros III e X da *República* são documento imprescindível para aferir a validade dessa hipótese. É onde encontramos a condenação das artes elaborada por Platão – ainda que no diálogo Sócrates sugira a preservação de alguns instrumentos e escalas apolíneas, as únicas que serviam na formação dos guerreiros, o que não parece satisfazer Nietzsche. Mas, nos resguardemos da precisão de uma interpretação desse ponto, como afirma Gagnebin: “Essa contradição entre a intensa atividade filosófico-literária de Platão e sua recusa, também categórica, de lhe conceder um peso decisivo, continua sendo, até hoje, o enigma maior dessa obra, enigma no qual esbarram todas as tentativas de interpretação” (GAGNEBIN, 1997, p.51).

Foi como espectador da tragédia que Eurípides promoveu o declínio da arte trágica, e quem também responde pelo abismo que então se abria entre a tragédia e o público ateniense. Mas existem antecedentes que é preciso considerar. A decadência da tragédia não foi iniciada quando o socratismo serviu de argumento teórico a Eurípides, muito antes algo como um pré-socratismo já se abatia sobre o texto trágico, isso tem origem quando da

entrada do diálogo na cena. Quando a palavra foi colocada na boca do herói, a tragédia já se encontrava a meio caminho do fim.⁶² Mas Nietzsche não exalta uma cena onde o diálogo estivesse ausente, havia um discurso, como entre o herói e o corifeu, mas, “dada a subordinação de um ao outro, a *disputa* dialética resultava impossível” (*der dialektische Streit bei der Unterordnung des einen unter den anderen unmöglich*) (ST/ST - KSA 1, 545); o que conduz tal diálogo ingênuo a tornar-se uma disputa dialética é o próprio instinto helênico, que torna o público afeito a esse tipo de embate e acaba por fazer dele o grande motivo da encenação; há um conjunto de efeitos que não partiu de uma vontade teórica deliberada, mas de um processo natural. Nietzsche toma um cuidado, pouco usual, com esses aspectos históricos, o que mostra uma intenção clara em não extrapolar os limites em sua livre interpretação da tragédia. Isso esclarece o significado da crítica direta a Eurípides: o dramaturgo não responde pelo que o instinto helênico pode ter antecipado, mas por ser, aos olhos de Nietzsche, “o poeta do racionalismo socrático” (*der Dichter des sokratischen Rationalismus*).

Tal processo tem no papel do prólogo um capítulo à parte. Nos textos de Eurípides, o prólogo passou a ser lido como um tipo de introdução à encenação, antecipando e descrevendo o que ainda ia ser apresentado. Nietzsche entende que, tal recurso, usado pela primeira vez na história da tragédia, acabou por destruir a fruição mítica da cena, esvaziando a principal intenção do espetáculo. Vejamos um exemplo clássico, no prólogo das *Bacas* (BAKXAI):

Venho a esta terra tebana, filho de Zeus,
 Dioniso, que nasce da filha de Cadmo (...)
 Deixei auríferos hectares lídios e frígios
 percorri planaltos pérsios sob forte sol (...)
 Também lá fiz coros e instituí mistérios
 meus, para manifestar-me Nume aos mortais. (...)
 (...) diziam que Dioniso não surgiu de Zeus (...)
 sofismas de Cadmo, assim Zeus o matou (...)
 Por isso de suas casas eu as agulhoei [as mulheres]
 com a loucura e habitam a montanha aturdidas. (...)
 Deve esta cidade saber, ainda que não queira,
 que não está iniciada em meus Baqueumas (...)
 Cadmo outorga o privilégio e o poder

⁶² LÓPEZ, 2000, p.144, acredita que essa idéia de um pré-socratismo estende a crítica de Nietzsche a Ésquilo e Sófocles, que também teriam se utilizado do diálogo como forma de expressão.

a Penteu, rebento de sua filha Agave.
 Este combate o Deus em mim e repele-me
 das libações, nem de mim se lembra nas preces.
 Por isso mostrar-lhe-ei que Deus nasci (...)
 Por isso alterado tenho aspecto de mortal
 e minha forma transmutei em ser humano (...)"

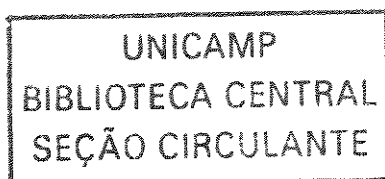
Vê-se que todo o roteiro do drama se antecipa ao espectador, como indica Jaa Torrano: "Nas Bacas quem diz o prólogo é o Deus Dioniso mesmo que, nesta sua primeira epifania, apresenta-se como filho de Zeus, situa a ação em sua terra natal, Tebas, e contempla e dá a contemplar os lugares ali consagrados pelo seu nascimento (...); Dioniso descreve o itinerário de sua marcha triunfante por terras bárbaras, ao fim da qual chega a Tebas (...); Dioniso apresenta as demais personagens do drama e suas atitudes perante o Deus (...); Dioniso conclama as mulheres que o seguem desde a Lídia a percutirem os tambores frígios diante do palácio real de Penteu, anunciando assim ao povo a presença de Deus, etc".⁶³ Tais recursos fazem de Eurípides o primeiro dramaturgo a seguir uma estética consciente e marcadamente racionalista. Entre Eurípides e Sócrates pode-se notar, segundo a conclusão de Nietzsche, uma unidade de idéias, o primeiro teria sido arrastado pelo segundo para um criar consciente. A decadência da tragédia não passara, portanto, de uma fantasmagoria socrática, depreciativa do instinto e da arte.

Nietzsche é, cada vez mais, um teórico do wagnerismo, sua pretensão é dar sustentação filosófica à concepção estética de Wagner. Isso pode nos esclarecer os motivos mais profundos da presença da arte grega nos escritos de juventude, ele pretende ancorar nela o empreendimento wagneriano, dando-lhe um antecedente honroso e notório. Tal preocupação conduz aos dois pontos principais do texto: o sonho de Sócrates e a música no drama:

O que de mais profundo poderia ser dito contra Sócrates o disse uma figura onírica. Com muita freqüência, como ele próprio narra no cárcere a seus amigos, ele tinha um sonho recorrente, onde essa figura lhe dizia sempre o mesmo: "Sócrates, cultiva a música!" Mas até os seus últimos dias, Sócrates se tranqüilizou com a opinião de que sua filosofia seria a música suprema. (ST/ST)

Das Tiefste aber, was gegen Sokrates gesagt werden konnte, hat ein Traumbild ihm gesagt. Öfters kam dem Sokrates, wie er im Gefängniß seinen Freunden erzählt, ein und derselbe Traum, der immer dasselbe sagte: „Sokrates, treibe Musik!“ Sokrates hat sich aber bis zu seinen letzten Tagen mit der Meinung beruhigt, seine Philosophie sei die höchste Musik. (KSA 1, 544)

⁶³ Tradução e estudo crítico TORRANO, 1995, pp.19 e 49.



A cena: Sócrates, no leito de morte, arrependido de suas agruras dialéticas, assombrado por um demônio que o incitava a fazer música e, ainda assim, crente de seus dotes musicais. Diante de tal “anunciação”, descarrega sua consciência e adere à música vulgar, usando da forma do verso para tornar belas algumas fábulas. Nietzsche usa esse sonho de Sócrates para refazer o processo decadente do discurso do drama musical, utilizando a dupla estrutura que lhe dá sustentação: a dialética e a música. O velho Sócrates tentando dar vazão ao seu talento para a música no fim da vida é uma imagem muito representativa. Mas era tarde para aplacar a ira das musas. O pai da lógica não poderia mais aproximar a ciência da arte. Talvez Nietzsche queira mesmo apontar no rumo de um tipo de arrependimento de Sócrates, de um remorso, pois só no leito de morte ele revela o tal sonho, como num ato de desespero diante do irremediável. Sócrates está morrendo por sua dialética, num ato de probidade não há dúvida, mas seu gesto é inútil. Mas quero destacar que na seção correspondente a esta passagem em *O nascimento da tragédia*, a posição de Nietzsche é bem distinta: não há mais a imagem de um Sócrates moribundo e entristecido, ao contrário, ele surge como um exemplo de virtude e de vigor:

Sócrates morrendo tornou-se o novo ideal, nunca antes contemplado, da nobre juventude grega: e o típico jovem heleno, Platão, foi o primeiro a lançar-se, com toda a ardente devoção de sua alma arrebatada, aos pés dessa imagem. (GT/NT §13)⁶⁴

Der sterbende Sokrates wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend: vor allen hat sich der typische hellenische Jüngling, Plato, mit aller inbrünstigen Hingebund seiner Schwärmerseele vor diesen Bilde niedergeworfen. (KSA 1, 91)

Para o drama musical confluíam todos os raios da arte antiga, sintetizando os motivos estéticos gregos. Entretanto, da dualidade dialética/música nada poderia ser gerado, a primeira move-se no interior da perspectiva de causas e efeitos, enquanto a segunda é pura intuição mediúnica, como dirá Nietzsche no livro publicado logo depois. A conclusão do texto trata de posicionar os elementos dispersos:

A tragédia pereceu por causa de uma dialética e uma ética otimistas: isto equivale a dizer: o drama musical pereceu por causa de uma falta de música. O socratismo infiltrado na tragédia não impediu que a música se fundisse com o diálogo e o monólogo: mesmo que ela tivesse feito isso na tragédia esquilineana, no seu início de maior êxito. Outra consequência foi que a música, cada vez mais restringida, metida dentro de umas fronteiras cada vez mais estreitas, não se sentia mais na tragédia como em sua casa, mas sim que se desenvolveu de maneira mais livre e audaz fora dela mesma, como arte absoluta. É risível deixar aparecer

⁶⁴ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.21.

um espírito durante um almoço: é risível pedir a uma musa tão misteriosa, de um entusiasmo tão sério, como é a musa da música trágica, que cante em uma sala de tribunal, nas pausas intermediárias entre as disputas dialéticas. Neste sentimento de ridicularidade, a música emudeceu na tragédia, ao mesmo tempo assustada por assim dizer, de sua inaudita profanação; cada vez menos vezes se atrevia a alçar sua voz, e finalmente se embaralha, canta coisas que não tem a ver com o assunto, se envergonha e sai totalmente dos espaços teatrais. (ST/ST)

Die Tragödie gieng an einer optimistischen Dialektik und Ethik zu Grunde: das will eben so viel sagen als: das Musikdrama gieng an einem Mangel an Musik zu Grunde. Der eingedrungne Sokratismus in der Tragödie hat es verhindert, daß die Musik sich nicht mit dem Dialog und Monolog verschmolzen hat: ob sie gleich in der aeschyleischen Tragödie den erfolgreichsten Anfang dazu gemacht hatte. Wiederum eine Folge war es, daß die immer mehr eingeschränkte, in immer engere Grenzen getriebene Musik sich in der Tragödie nicht mehr heimlich fühlte, sondern außerhalb derselben als absolute Kunst sich freier und kühner entwickelte. Es ist lächerlich, einen Geist bei einer Mittagsmahlzeit erscheinen zu lassen: es ist lächerlich, von einer so geheimnißvollen, ernst-begeisterten Muse, wie es die Muse der tragischen Musik ist, zu verlangen, daß sie in der Gerichtshalle, in den Zwischenpausen dialektischer Gefechte singen solle. Im Gefühl dieser Lächerlichkeit verstummte die Musik in der Tragödie, gleichsam erschreckt über ihre unerhörte Entweihung; immer seltener wagte sie ihre Stimme zu erheben endlich wird sie verwirrt, sie singt Dinge, die nicht hingehören, sie schämt sich und flüchtet ganz aus den Theaterräumen. (KSA 1, 548-9)

Essa bela imagem da musa da música trágica torna o texto um retrato excessivamente impetuoso da Grécia e marca uma fase que não tardará a se esgotar: a de um escritor sem medidas. A música é aqui uma entidade dionisiaca, o que equivale, para o jovem Nietzsche, a uma explosão instintiva, jamais uma arte consciente, pensada a partir de necessidades causais. A música precisa expressar o que o homem deseja, não o que ele precisa.

Não resta dúvida que esses dois primeiros textos são excessivamente dependentes dos escritos de Wagner e das demais leituras de Nietzsche, eles foram escritos por um filólogo, ainda que, ao contrário de Platão, esse Nietzsche teórico não tenha aberto mão de sua verve artística. Isso está demonstrado na forma com que ele escreveu e na impetuosidade com que ele abriu mão da tradição, preferindo seguir só a tornar-se um nome famoso em uma cátedra universitária, que seria, fatalmente, seu destino. A música não pode servir a ele senão como uma via de libertação, e aí a obra musical de Wagner aparece como uma visão do passado, desde as primeiras audições Nietzsche via no drama wagneriano um espelho da Grécia.

A sombra de Wagner está tão presente aqui quanto na conferência anterior. Na verdade, Nietzsche parece estar aprofundando seus argumentos na direção de uma justificação cada vez maior do empreendimento wagneriano; os seus entrelaçamentos teóricos ainda fazem dessa segunda conferência uma espécie de continuação dos escritos

wagnerianos. Claro que a música segue sendo para Nietzsche o núcleo da arte, a ponto de afirmar que o drama musical pereceu por sua ausência. Se o drama musical foi o objeto de Nietzsche, isto remete imediatamente às intenções declaradas de Wagner e de suas obras musicais, como afirma Thomas Grey: “Esta obra de arte era, naturalmente, o novo e reformado drama musical que, após as necessárias modificações da ordem social existente, tornar-se-ia a contrapartida moderna, e mais poderosa, dos dramas sagrados dos antigos gregos (Wagner se esforça para distinguir esse novo e revolucionário ideal das tentativas contemporâneas de ressuscitar a tragédia grega no palco moderno, especialmente as remontagens “modelares” de Sófocles no Teatro da Corte de Berlim patrocinadas por Frederico Guilherme IV com a colaboração de Mendelssohn e Ludwig Tieck [exponente do primeiro romantismo]). A concepção wagneriana é, portanto, tão ideológica quanto estética”.⁶⁵

O projeto wagneriano era, naquele momento, uma prioridade do jovem Nietzsche. Só isso pode justificar o intrincado final da segunda conferência, onde o arsenal crítico de Nietzsche é todo empregado num sentido ambíguo, um misto de preocupação clássica com adesão ideológica, que acaba por manter nítido o vínculo do jovem professor com o já maduro autor do projeto da *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*):

Para concluir uma só pergunta. Está realmente morto o drama musical, morto para todos os tempos? Não será lícito realmente ao germânico por ao lado daquela obra artística desaparecida do passado, nada mais que a “grande ópera”, de maneira parecida como, junto a Hércules, se lhe aparece o mono? Esta é a pergunta mais séria de nossa arte: e quem não compreenda como alemão a seriedade dessa pergunta [+ + +] (ST/ST)

Zum Schluß eine einzige Frage. Ist das Musikdrama wirklich todt, für alle Zeiten todt? Soll der Germane wirklich jenem verschwundenen Kunstwerk der Vergangenheit nichts anderes zur Seite stellen dürfen, als die „große Oper“, ungefähr wie neben Herkules der Affe zu erscheinen pflegt? Es ist dies die ernsteste Frage unserer Kunst: und wer als Germane den Ernst dieser Frage [+ + +] (KSA 1, 549)

Ao mesmo tempo em que uma indicação já parece apontar em direção a Wagner, mas apenas como uma promessa por vir, como alguém que deve revigorar o drama, já que ele não está de todo perdido, há também uma crítica ao corresponde moderno do grande drama grego, a *grande ópera* européia, modelo supostamente equivalente, mas completamente desfigurado pelo efeito paliativo que pretende causar na platéia, pelo

⁶⁵ GREY. Em: *Wagner: um compêndio*, p.255.

entretenimento gratuito que estaria por trás de sua grandiosidade, que nada pode oferecer de legítimo em comparação com a arte grega perdida; Nietzsche está aqui escrevendo como um crítico: “Este juízo contradiz apenas uma estética difundida na atualidade” (*Dieses Urtheil ist nur einer gegenwärtig verbreiteten Aesthetik zuwiderlaufend*), ou seja, o esteticismo vazio das salas de concerto; mas trata-se “da pergunta mais séria de nossa arte” (*die ernsteste Frage unserer Kunst*), em última instância, do destino que deve tomar a arte alemã – Nietzsche repete duas vezes no mesmo parágrafo: “ao alemão e como alemão” (*der Germane ...als Germane*) – dali por diante. Se a Alemanha estava contaminada pelo “socratismo estético” não poderia produzir a reinvenção do mito, portanto, não poderia merecer Richard Wagner.

1.5 A visão dionisíaca do mundo: a ante-sala do vulcão

Escrito nas férias de verão, entre os meses de julho e agosto de 1870, *A visão dionisíaca do mundo* é a mais bem acabada das três conferências apresentadas na Basileia. Das duas primeiras só guarda a descrição do fenômeno *dionisíaco* como uma continuação da busca da origem da arte iniciada em *O drama musical grego*. Ainda uma vez, a tese central é fruto de um estudo filológico, o de K. O. Müller, para quem a tragédia era um espetáculo que gerava uma manifestação de grande intensidade sentimental, herança de ancestrais festas dionisíacas. Mas os efeitos do *dionisíaco* não são apenas uma reprodução da tese filológica de Müller, eles são tratados sob uma ótica inédita dentro dos estudos clássicos: “(...) nesta conferência essas inspirações filológicas são mais bem elaboradas filosoficamente que nas duas conferências anteriores e desenvolvidas com um tipo de escrita que mancha completamente os signos do discurso acadêmico típico da filologia” (LÓPEZ, 2000, 146). Outro ponto fundamental é que, no texto, surge com mais nitidez a interpretação do trágico, pois é aqui que Nietzsche esboça a exegese filológica dos instintos estéticos opostos. Vale dizer que toda a polêmica causada pelo livro de estréia nasce aqui, com essas teses, e foram desenvolvidas no interior da discussão filológica da época. Ulrich Wilamowitz-Möllendorff é o caso de repulsa mais célebre,⁶⁶ tendo escrito um panfleto onde analisava e contrariava todos os equívocos filológicos da obra do jovem professor, o que

⁶⁶ U. v. Wilamowitz-Möllendorff: *Zukunftsphilologie!* Berlin, 1872. Todos os documentos dessa polêmica foram reunidos

gerou uma defesa tanto do amigo de Nietzsche, Rodhe, quanto de Wagner, o mais beneficiado com a publicação, já que o “tratado científico”, escrito por um catedrático, dava importante sustentação teórica a seu projeto. Não se pretende aqui proceder mais uma exegese do significado do *apolíneo* e do *dionisíaco* nos textos de juventude de Nietzsche.⁶⁷ Creio que um caminho mais interessante pode ser o de começar por buscar nas festas báquicas, tão recorrentes nesses textos, o poder da música enquanto pulsão instintiva e de tentar mostrar como esse ímpeto desenfreado transformou a arte na Grécia.

Grande parte das reflexões de Nietzsche a respeito do *apolíneo* e do *dionisíaco* nasce aqui. Temos um roteiro genealógico bem definido: num primeiro momento, Apolo transitava só, o deus da bela forma, o deus do sonho, mas também o deus da contenção das “emoções selvagens” (*wilderer Regungen*), o deus solar – “a ‘beleza’ é seu elemento” (*Die „Schönheit“ ist sein Element*). Mas essa beleza é apenas a superfície da arte, onde se projetam as imagens conscientes. Quando elabora a genealogia de Dioniso, Nietzsche lembra que sua origem é asiática, portanto o deus da música é, antes de tudo, um bárbaro, que se aproximou da Grécia num movimento constante e que, ao contrário de Apolo, tenderia mais à desmesura, ao êxtase, munido do poder de conduzir o homem natural ao desconhecido; ele possuía o “instinto primaveral” (*Frühlingstrieb*) e operava tomado pela embriaguez do efeito da “bebida narcótica” (*narkotische Getränke*), quer dizer, ele agia muitas vezes como um grego. Mas as festas dionisíacas são o lugar do destempero e da liberdade sexual, do canto que eleva o homem simples à condição divina, como os coros báquicos, que convertiam escravos em senhores, homens-artistas em obras de arte.⁶⁸ Essa visão do *dionisíaco* no cenário trágico é bastante questionável: “Nietzsche, diz Tagliabue, já havia se equivocado sobre o trágico grego – e não importa que fosse um equívoco genial – privilegiando do dionisíaco antigo o irracional, o obscuro, o caos, a violência primitiva (a qual restava apenas uma sombra na tragédia grega; mérito de Nietzsche ter colhido aquela

sob o título *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Hildesheim, 1969, editado por Karlfried Gründer.

⁶⁷ Sobre o tema do apolíneo e do dionisíaco cf. estudo recente de BENCHIMOL, 2003.

⁶⁸ Imagem similar é a do poeta como *medium* dos deuses, no *Íon* de Platão: “O poeta é com efeito coisa leve, santa e alada; só é capaz de criar quando se transforma num homem que a divindade habita e que, perdendo a cabeça, fica inteiramente fora de si mesmo. Sem que essa possessão se produza, nenhum ser humano será capaz de criar e de vaticinar” (Apud. NUNES, 1989, p.24); sobre isso, afirma Benedito Nunes: “Nessas condições, a inspiração, comparável ao delírio dos participantes das orgias dionisíacas, dá ao poeta uma capacidade superior de domínio dos ritmos e das harmonias, domínio que, em condições normais, apenas recorrendo ao auxílio da arte, ele jamais poderia ter.

sombra), na maturidade torna-se, sem querer, uma matriz estética quase antigrega (e contemporaneamente na moral mais grega)".⁶⁹ Esse "equivoco genial" corresponde ao que López chama de "interpretação fantástica", mas a intenção em manter viva a presença de Dioniso na cena trágica era para Nietzsche uma forma de resguardar a música de sinais decadentistas – desde que se possa inferir que ela é a expressão máxima do *dionisiaco* –, preferindo acreditar que a música retira-se do ambiente trágico por incompatibilidade: sua beleza não merecia servir de fundo para discussões dialéticas, como ele já afirmara na conferência anterior. Naturalmente se concorda que a interpretação de Nietzsche é muito mais uma expressão de seus desejos do que uma exegese de textos clássicos. Isso explica porque, justamente nesse texto, a idéia de uma redenção estética surge pela primeira vez, por que Nietzsche a ampara na desmesura e no desenfreno, constitutivos, aos seus olhos naquele momento, do mais profundo espírito artístico:

Esta combinação caracteriza o ponto culminante do mundo grego: originalmente só Apolo é o deus da arte na Grécia, e seu poder foi o que de tal modo moderou a Dioniso, que vinha da Ásia, de onde pode surgir a mais bela aliança fraterna. Aqui é onde com mais facilidade se apreende o incrível idealismo do ser helênico: um culto natural que entre os asiáticos significa o mais tosco desencadeamento dos instintos inferiores, uma vida animal panhetérica, que durante um tempo determinado faz saltar todos os laços sociais, isso caiu convertido entre eles em uma festividade de redenção do mundo, em um dia de transfiguração. Todos os instintos sublimes de seu ser se revelaram nesta idealização da orgia (DW/DM §1)

Dieses Nebeneinander kennzeichnet den Höhenpunkt des Hellenenthums: ursprünglich ist nur Apollo ein hellenischer Kunstgott und seine Macht war es, die den aus Asien heranstürmenden Dionysos so weit mäßigte, daß der schönste Bruderbund entstehen konnte. Hier begreift man am leichtesten den unglaublichen Idealismus des hellenischen Wesens: aus einem Naturkult, der bei den Asiaten die roheste Entfesselung der niederen Triebe bedeutet, ein panhetärisches Thierleben, das für eine bestimmte Zeit alle sozialen Bande sprengt, wurde bei ihnen ein Welterlösungsfest, ein Verklärungstag. Alle die sublimen Triebe ihres Wesens offenbarten sich in dieser Idealisierung der Orgie. (KSA I, 556)

Por isso é fundamental que Dioniso seja um bárbaro, Nietzsche reitera muitas vezes que sua origem é asiática, portanto, não grega. Assim, a fusão divina que dá origem a arte clássica é uma mistura de instintos divinos: pelo lado grego, o instinto consciente, pelo lado oriental, o instinto da desmesura; a arte grega é, portanto, antes de mais nada, equilíbrio. O que significa então essa primeira redenção do mundo? A queda dos laços sociais e a orgia

⁶⁹ "Nietzsche il quale aveva già equivocato sul tragico grego – e non importa che fosse un equivoco geniale – privilegiando del senso dell'antico dionisiaco l'irrazionale, l'oscuro, il caos, la violenza primigenia (di cui nella tragedia grega rimane appena un'ombra; merito di Nietzsche aver colto quell'ombra), nella maturità si fa, senza volerlo, in sede

não como mero destempero sexual, mas como reencontro do homem com o mito, representado pela natureza tosca e livre. Esse impulso redentor significa um retorno, uma reinvenção do homem. Mas Nietzsche não está sugerindo um esquecimento em massa, quer dizer, um desaparecimento da consciência, o duplo instinto indica que a moderação não conduz à barbárie, mas à liberdade. Estamos diante de um conceito clássico de seu pensamento, ou antes, de um desejo constantemente expresso: um mundo trágico. Sabe-se que Nietzsche possuía uma admiração profunda por Homero, e é o mito como explicação do mundo que ele invoca já antes de publicar o primeiro livro. Um mundo tragicamente construído é um mundo onde a finitude é, tanto quanto o nascimento, motivo de celebração, de renovação do corpo. A erupção dionisiaca estremeceu a bela aparência grega, daí o Apolo moderador, e a posterior geração, por amor e ódio, da mais bela “aliança fraterna” (*Bruderbund*). Mas o que isso tem de fundamental para nosso estudo é que essa união passava, necessariamente, pela música:

Se se quer ver com clareza de que modo tão poderoso o elemento apolíneo reprimiu o que de irracionalmente sobrenatural havia em Dioniso, pense-se que, no período mais antigo da música, o γένος διθυραμβικόν [gênero ditirâmico/excitante] era, ao mesmo tempo, ήσυχαστικόν [hesicástico/calmante]. (DW/VD §1)

Wenn man recht deutlich sehen will, wie gewaltig das apollinische Element das irrational Übernatürliche des Dionysos niederhielt, der denke daran, daß in der älteren Musikperiode das γένος διθυραμβικόν zugleich das ήσυχαστικόν war. (KSA I, 556)

Nietzsche utiliza procedimentos genealógicos quando se preocupa em remontar “ao período mais antigo da música” (*älteren Musikperiode*), e ele o faz de um modo academicamente correto. Prova disso, é que as referências sobre a música foram colhidas de fontes especializadas, como a obra de R. Wesphal, já citado, o que comprova as fortes inclinações filológicas desses textos. Enquanto produto *apolíneo*, a música não passa de “arquitetura sonora” (*Architektur in Tönen*), sons apenas insinuados, como são os sons da cítara – Nietzsche trata a música apolínea como o que nós chamaríamos hoje de uma música intimista, quiçá, um pouco afeminada! Por outro lado, sua face dionisiaca permanecera cuidadosamente afastada, dado seu poder estremeecedor, “comovente” (*erschütternde*). O refinado gosto grego distinguia esses sons com uma “sensibilidade finíssima, como é forçoso inferir da rigorosa caracterização das *tonalidades*, se bem que

neles é muito menor que no mundo moderno a necessidade de uma harmonia acabada” (*feinste Empfindung, wie wir aus der strengen Charakteristik der **Tonarten** entnehmen müssen, wenn auch das Bedürfniß einer ausgeführten, wirklich erklingenden Harmonie bei ihnen viel geringer als in der neueren Welt ist*) (DW/DM §1 - KSA 1, 557) – note-se que o ouvido de Nietzsche, quando voltado para a música grega, é antes um ouvido de artista do que de filólogo, pois não há como afirmar que as distinções tonais gregas sejam de outra ordem que as modernas, posto que não se pode ouvi-las.

Essa origem profana, assentada no destempero sexual, Nietzsche faz remontar até as celebrações babilônicas, dos Sáceos, mas também a Eurípides, nas Bacantes. Mais uma vez é pela via do paradoxo que Nietzsche constrói seus argumentos; essa recorrência a Eurípides faz lembrar que, na conferência imediatamente anterior, ele fazia crer que a decadência da tragédia tinha este autor como figura central; agora, o faz surgir como uma alta expressão de uma alegoria dionisíaca. Isso pode corroborar a hipótese de que: “Ambos, Eurípides e Lessing, não são poetas, mas, ao contrário, pensadores dotados de uma ‘extraordinária abundância de talento crítico, que fecundou continuamente um produtivo impulso artístico secundário’. Deve-se deixar de ler essas páginas em que Nietzsche responsabiliza Eurípides, ao lado de Sócrates, pela ‘morte da tragédia’, como uma condenação pura e simples de Eurípides. Ao contrário, o texto deixa o tempo todo transparecer a importância positiva do aparecimento da figura do ‘homem teórico’ como correlata da do artista (...)” (CHAVES, 2002b - cit. KSA 1, 80). A idéia principal aqui é a de que “Apolo recompôs o dilacerado Dioniso. Esta é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo por este de seu dilaceramento asiático” (*daß Apollo den zerrissenen Dionysos wieder zusammengefügt habe. Dies ist das Bild des durch Apollo neugeschaffenen, aus seiner asiatischen Zerreißung geretteten Dionysos*) (DW/DM §1 - KSA 1, 559).⁷⁰

Nietzsche está falando sempre de música, mas de que música se trata? Se nos textos anteriores prevalece a idéia de que a música grega é desconhecida do ouvinte moderno, de

⁷⁰ A mitologia fala de vários Dionisos, com múltiplas origens, um deus nômade. Andrés S. Pascual indica, sobre o despedaçamento de Dioniso pelos Titãs, o *Orphicorum Fragmenta*, fr. 210 (ed. O. Kern): “‘Zagreio’ es considerado como ‘el primer Dioniso’. Es un dios órfico, y su leyenda pertenece a la teología de los misterios órficos. De la unión de los restos que quedaron nació ‘el segundo Dioniso’”. Ver nota 121 da nova edição de *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, 2000.

que forma pôde Nietzsche reconstruir essas impressões sobre o ritmo, a melodia e a harmonia? A partir das tragédias, seria sua resposta, e ele cita o trecho das *Bacantes* como modo de percepção de estados *dionisiacos* e, portanto, musicais, mas, ainda assim, como pode distinguir os três níveis do fazer musical grego e, principalmente, por que a harmonia é a forma dionisiaca suprema, se é ela justamente um sinônimo de ordem? Se pensarmos nas distinções primárias, temos O *ritmo*, como modo de dividir a música no tempo, a *melodia*, que pode ser mais facilmente representada quando se pensa, por exemplo, na música popular: o canto, com ou sem letra, é a melodia da música ou da canção e a harmonia, que é o modo de combinar os sons, as notas, formando encadeamentos de acordes. Harmonia, como certidão do *dionisiaco*, e equilíbrio, resultado final da arte grega, estão interligados aqui, e essa forma de lidar com tais conceitos parece ter vínculo com a *metafísica da música* de Schopenhauer, quer dizer, harmonizar o mundo é uma forma de torná-lo obra de arte, e que isso seja feito a partir da fusão estética de instintos contrários só mostra que a arte pode alterar os extremos, no sentido de inverter o destino fatal da humanidade, sua degeneração. Isso é muito mais do que uma influência do mestre do pessimismo, é sua superação.

Essa interpretação da arte é o ponto mais significativo do texto, mais do que a tese da superação do pessimismo pelo povo grego, pois quando Nietzsche pretende caracterizá-lo, enumera perspectivas schopenhauerianas e com elas resume a negatividade da existência, daí vem a célebre citação: “o melhor de tudo é não existir, o melhor em segundo lugar, morrer logo”. A razão para a superioridade da questão da arte aqui, é que justamente ela proporciona a superação do pessimismo:

A náusea que causa a vida é sentida como um meio para criar, quer se trate de uma criação santificadora ou de um criar artístico. O terrível ou o absurdo sublima, pois só na *aparência* é terrível ou absurdo. A força dionisiaca do encantamento continua acreditando-se aqui no cume mais alto desta visão de mundo: todo o real se dissolve em aparência e por trás desta se manifesta a unitária *natureza da vontade*, totalmente envolvida na auréola da sabedoria e da verdade, num brilho que faz cegar. A ilusão e o delírio se encontram em seu topo. (DW/VD §3)

Der Ekel am Weiterleben wird als Mittel zum Schaffen empfunden, sei dies nun ein heiliges oder ein künstlerisches. Das Schreckliche oder das Absurde ist erhebend, weil es nur *scheinbar* schrecklich oder absurd ist. Die dionysische Kraft der Verzauberung bewährt sich hier noch auf der höchsten Spitze dieser Weltanschauung: alles Wirkliche löst sich in Schein auf, und hinter ihm thut sich die einheitliche *Willensnatur* kund, ganz in die Glorie der Weisheit und Wahrheit, in blendenden Glanz gehüllt. Die Illusion, der Wahn ist auf seiner Höhe. – (KSA 1, 570)

Dioniso revolucionou as formas de vida, fazendo o mundo da bela aparência

modificar-se para sempre. A arte agora é o próprio mundo, e ele não é, de todo, belo; o significado disso é que a arte não é um sinônimo da bela forma, mas um retrato da humanidade, e se isso pode ser uma superação da vida, o é apenas enquanto verdade estética. Isso significa uma arte absolutamente distinta dos modelos gregos, ou do que a crítica moderna julgava ser o modelo grego, uma representação esteticista da existência. A arte grega, antes da desmesura trazida por Dioniso, era uma expressão da bela forma, assim:

o escultor nos conduz ao deus *vivo* intuído por ele em sonhos, de tal modo que a figura que se apresenta como τέλος [finalidade], se faz clara tanto para o escultor como para o contemplador, e o primeiro induz ao último, *mediante* a figura intermediária da estátua (...). O poeta épico vê a mesma figura vivente e quer apresentá-la a outros para que a contemplem. Mas ele não o faz interpondo uma estátua entre ele e os homens: mas narra como aquela figura demonstra sua vida em movimentos, sons, palavras, ações, mas nos impele a reduzir à sua causa uma multidão de efeitos, nos obrigando a realizar uma composição artística. (DW/VD §2)

während der Bilder uns durch den behauenen Marmor zu dem von ihm traumhaft geschauten *lebendigen* Gotte führt, so daß die eigentlich als τέλος vorschwebende Gestalt sowohl dem Bildner als dem Zuschauer deutlich wird und der Erstere den Letzteren durch die *Mittelgestalt* der Statue zum Nachschauen veranlaßt: so sieht der epische Dichter die gleiche lebendige Gestalt und will sie auch Anderen zum Anschauen vorführen. Aber er stellt keine Statue mehr zwischen sich und den Menschen: er erzählt vielmehr, wie jene Gestalt ihr Leben beweist, in Bewegung, Ton, Wort, Handlung, er zwingt uns eine Menge Wirkungen zur Ursache zurückzuführen, er nöthigt uns zu einer künstlerischen Komposition. (KSA 1, 563)

Criamos através do poeta nossas imagens plásticas, nossa representação do mundo, que é distinta da reprodução escultural. Entretanto, nem a atividade do escultor, nem a do pintor são artes propriamente ditas, isso porque não criam imagens “independentes do que seja um pré-criar ou um pós-criar” (*gleichgültig ob dies das Vor-schaffen oder Nach-schaffen ist*), carecendo, em última instância, da linguagem. Essa crítica está diretamente ligada ao modelo esteticista, onde toda a arte deve ser bela para ser boa. Naturalmente, fala aqui um wagneriano, que primeiro acredita que as tensões da ópera do drama musical são a antítese da bela forma, quer dizer, imaginar que a música de Wagner não prima pela beleza das melodias, mas pelo impacto quase amedrontador que pode gerar no ouvinte, isso parece ao jovem Nietzsche o modo perfeito de combater a cultura bem comportada da Europa. Mas, depois, ele vai reconhecer nelas o amolecimento da cultura, sua decadência, como veremos. Mas esse era o único espelho da cultura apolínea, o único modo de ver-se, através do limite da bela aparência, do mundo dos deuses olímpicos, por isso:

Em um mundo estruturado dessa forma, e artificialmente protegido, irrompeu o extático som da festa dionisíaca, na qual a desmesura toda da natureza se revelava em prazer, dor e

conhecimento. Tudo o que até esse momento era considerado como limite, como determinação da medida, demonstrou ser aqui uma aparência artificial: a “desmesura” se revelou como verdade. Pela primeira vez, elevou seu rugido o canto popular, demoniacamente fascinador, numa completa embriaguez de sentimento prepotente. Que significava, diante disso, o salmodiante artista de Apolo, com os sons só medrosamente insinuados de sua *χυθάρρα* [cítara]? (DW/VD §2)

In eine derartig aufgebaute und künstlich geschützte Welt drang nun der ekstatische Ton der Dionysosfeier, in dem das ganze übermaß der Natur in Lust und Leid und Erkenntniß zugleich sich offenbarte. Alles was bis jetzt als Grenze, als maaßbestimmung galt, erwies sich hier als ein künstlicher Schein: das „Übermaß“ enthüllte sich als Wahrheit. Zum ersten Male erbraute der dämonisch fascinirende Volksgesang in aller Trunkenheit eines übermächtigen Gefühls: was bedeutete dagegen der psalmodirende Künstler des Apoll, mit den nur ängstlich andeutenden Klängen seiner *χυθάρρα*? (KSA 1, 565)

Agora talvez possamos intuir o que Nietzsche crê ouvir quando distingue a música apolínea da dionisíaca. Ele insiste na imagem da cítara, e o faz na segunda vez citando em grego, como que para comprovar filologicamente que não se trata de um mero detalhe, mas de uma representação da música greco-apolínea. Por que a insistência na imagem desse instrumento? Porque é preciso representar tanto a beleza quanto a fraqueza da música de Apolo, e a cítara é um instrumentos de sonoridade lânguida, uma representação perfeita de uma música frágil e bela; é justamente isso que Nietzsche pretende mostrar quando quer fazer crer que Dioniso e seus seguidores tumultuaram o baile *apolíneo* e sua música insinuada, seus gestos medidos, sua simetria perfeita – encontramos em Aristóteles uma referência sobre o lugar da harmonia e da cítara na música grega, que pode ser a fonte privilegiada onde Nietzsche extraiu algumas das idéias contidas na conferência: “Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados. Valem-se, por exemplo, apenas da melodia e ritmo a arte de tocar flauta e a da cítara, mais outras que porventura tenham a mesma propriedade, tal como a das fístulas [flauta de pastor (N. do T)]; já a arte da dança recorre apenas ao ritmo, sem a melodia; sim, porque os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções, ações” (ARISTÓTELES, 1996, p.31). Deve-se notar que Aristóteles não inclui a harmonia em sua distinção, mas apenas o ritmo e a melodia, o mesmo faz Nietzsche, possivelmente amparado pelo texto aristotélico. Mas eis o que diz ele sobre a penetração da música no cenário *apolíneo*:

(...) o ritmo, que se movia antes apenas num zig-zag simplíssimo, soltou agora seus membros e se converteu em um baile de bacantes: o som não se deixa ouvir como antes,

numa suavização espectral, mas na intensificação por mil que a massa lhe dá, acompanhado por instrumentos de sopro de sons profundos. E aconteceu o mais misterioso: aqui, veio ao mundo a harmonia, que torna diretamente compreensível em seu movimento a vontade da natureza. (DW/VD §2)

(...) die früher nur im einfachsten Zick-zack sich bewegende Rhythmik löste ihre Glieder zum bacchantischen Tanz: der Ton erklang, nicht mehr wie früherin gespensterhafter Verdünnung, sondern in der tausendfachen Steigerung der Masse un in der Begleitung tieföhnender Blasinstrumente. Und das Geheimnißvollste geschah: die Harmonie kam hier zur Welt, die in ihrer Bewegung den Willen der Natur zum unmittelbaren Verständniß bringt. (KSA I, 565)

É de um baile desmesurado que Nietzsche está falando. A invasão rítmico-dionisíaca não é só a destruição da bela aparência, é a ordenação de um mundo renovado pela verdade, não mais a verdade consciente, mas a verdade mítica, vibrante e, acima de tudo, instintiva. Por isso a harmonia tem uma função que não é apenas de ordenar os sons, ela representa a vontade da natureza. Essa imagem não é um mero jogo de palavras, ela significa que a Vontade – schopenhaueriana – não é o motor do indivíduo, mas do universo, e que a harmonia funciona como um gerador de força, capaz de desmontar um mundo que é só artificialmente estruturado, por isso Nietzsche afirma que “a ‘desmesura’ se descortinou como verdade” (*das „Übermaß“ enthüllte sich als Wahrheit*). A “desmesura” dionisíaca não significa necessariamente desordem, antes uma nova ordenação. A vinculação entre esse texto e o projeto de Wagner surge de um modo muito sutil:

Uma arte que em sua embriaguez extática falava a verdade, afugentando as musas das artes da aparência; no esquecimento de si, produzido pelos estados dionisiacos, pereceu o indivíduo, com seus limites e medidas; e um crepúsculo dos deuses se tornou iminente (DW/VD §2)

Eine Kunst, die in ihrem ekstatischen Rausche die Wahrheit sprach, verscheuchte die Musen der Scheinkünste; in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände gieng das Individuum mit seinen Grenzen und Maaßen unter; eine Götterdämmerung stand nahe bevor (KSA I, 565-6)

Há uma tensão permanente entre essa explosão de força incontida e a figuração olímpica, representada por Apolo. Nietzsche tenta o tempo inteiro identificar o estrangeiro Dioniso com o reencontro do homem com sua verdadeira face, essa natureza em estado bruto. Isso não significa abrir mão do conhecimento, antes aponta na direção de uma evasão do espírito individual limitado, quer dizer, excede o limite da consciência de si. Por isso, nos vemos diante dessa imagem quase de anunciação, Nietzsche crê no crepúsculo dos deuses e acredita que um retorno trágico da existência se dará pelas mãos de seu ídolo e amigo. Essa imagem de um crepúsculo dos deuses não é uma coincidência, a obra homônima de Wagner começou a ser esboçada em 1852, ainda com o título provisório de *Siegfried Tod* (Cf. DELLIN, 1983, p.67). Certamente, Nietzsche conhecia o libreto e tomou

essa imagem de empréstimo aqui. O que impressiona é que, nesse momento, a obra de Wagner ainda está relacionada para Nietzsche com uma invasão idêntica àquela dos instintos *dionisíacos* na Grécia, como se seu projeto fosse capaz de abalar e transfigurar a arte moderna. Isso demonstra que, bem mais do que Schopenhauer, Wagner é o grande precursor teórico de Nietzsche. Ainda sobre essa busca de antecedentes, é necessário dedicar algumas observações.

Sabemos, por inúmeras referências suas, que os escritos dessa época foram impregnados demais pelo que ele chamou de vapores schopenhauerianos e que, tal contaminação, responderia por todos os equívocos que ele depois vai auto-identificar;⁷¹ essa auto-crítica também está relacionada a esses textos, tanto quanto ao livro que deles foi originado. Eis um diagnóstico preciso: há realmente muito de Schopenhauer, por exemplo, nessa conferência que estamos analisando, basta atentar para o fato de que a harmonia tornaria compreensível a vontade da natureza, ou seja, o princípio motor do mundo, como em *O mundo como vontade e representação*. Nos póstumos, encontraremos essa mesma imagem:

Na harmonia está a vontade em sua multiplicidade, que está fundida na unidade. O caráter de cada som é *um pouco* discrepante nos harmônicos superiores: assim, o caráter de cada ser individual é um pouco discrepante do ser universal (Inverno de 1869/1870 - Primavera de 1870, fr. 3 [14])

In der Harmonie ist der Wille in der Vielheit, die zur Einheit zusammengeschmolzen ist. Dabei ist der Charakter jedes Tones *ein wenig* diskrepant in der mitklingenden Obertönen: so ist der Charakter jedes Einzelwesens *ein wenig* dem Gesamtwesen diskrepant. (KSA 7, 63)

Mas há muito mais por trás da influência de Schopenhauer. Antes de tudo, é preciso um certo distanciamento para reconhecer que as observações técnicas de Nietzsche sobre a música são de um crítico de música amador. Como afirma Tagliabue, apesar de Nietzsche ser “(...) um apaixonado por música, e na juventude um compositor diletante (tirando a sua carência contrapontística) (...), não se pode considerá-lo um musicólogo; as suas anotações são, freqüentemente, de uma simplicidade jornalística e se suspeita que tenham sido inspiradas primeiramente de outros comentários; e mesmo quando perspicazes, não são de

⁷¹ Faço referência a um trecho da *tentativa de autocrítica*, prefácio à segunda edição de *O nascimento da tragédia*, publicado em 1886. Sobre os prefácios de 1886 cf. BRUSOTTI, 1992 e SCHEIER, 1990.

ordem técnico-musical”.⁷² Claro que isso não invalida o significado de sua interpretação da música, antes comprova que o compositor Nietzsche jamais pode ser equiparado ao crítico. Mas essa especulação serve apenas para introduzir aqui uma outra importante questão: quem são os precursores de Nietzsche? Quando se pensa que toda essa sua primeira estética foi herdada diretamente de Schopenhauer, talvez estejamos minimizando a importância de Wagner e mais, ocultando a figura de Kant. Por isso, gostaria de fazer um pequeno desvio da análise do texto para abordar rapidamente tais entrecruzamentos.

Grande parte da polêmica dessa recepção de Kant em Schopenhauer e Nietzsche gira em torno de duas noções: o *belo* e o *sublime*. Não seria possível refazer aqui o percurso que vai da *Crítica da faculdade do juízo* até *O nascimento da tragédia*, no entanto, quando se confronta Kant com Schopenhauer, encontramos naquele a fundamentação da arte a partir dessa polarização *belo/sublime*. Já quando a buscamos em Schopenhauer, o quadro é distinto, como afirma Nuno Nabais: “(...) é esta díade música/sublime que ocupa como que o centro oculto de *O mundo como vontade e representação* – e na forma da tríade música/tragédia/sublime é assim que esta obra será transformada por Nietzsche no programa de um renascimento da tragédia através da ópera de Wagner” (NABAIS, 1997, p.61). Aparentemente apenas um posicionamento de termos, as várias configurações que a noção de *sublime* vai assumindo, acaba por identificar na figura de Schopenhauer o grande precursor da estética de *O nascimento da tragédia*; mas isso não é, de todo, verdadeiro: “Foi Wagner quem transformou em evidência a tese de que a singularidade metafísica da música, aquilo que a distinguia de todas as outras formas de arte, resultava do seu regime estético próprio, ou seja, do facto de só ela pertencer à esfera do *sublime*, enquanto todas as outras deveriam ser compreendidas a partir da categoria do belo” (NABAIS, 1997, 61). Isso significa aderir à tese de que Nietzsche herdou de Wagner a concepção teórica do *sublime*, principalmente após a leitura do *Beethoven*: “único texto onde Wagner formula essa tese que trabalhava de forma latente toda a estética de Schopenhauer, ou seja, a tese do carácter sublime da música” (NABAIS, 1997, p.62). Essa me parece ser a via mais adequada, pois

⁷² “(...) un appassionato di musica, e in gioventù un compositore dilettante (a parte le sue carenze contrappuntistiche), eppure non lo si può dire un musicologo; le sue notazioni sono spesso di un semplicismo giornalistico e talvolta si sospetta che siano suggerite prima da altri commenti letti che dall’ascolto; e anche quando sono acute, non sono mai di ordine tecnico-musicale”. TAGLIABUE, 1993, p.25.

de outra forma entraríamos numa eterna busca de precursores, até certo ponto insignificante para determinar a importância e as deficiências de uma estética essencialmente nietzscheana.

Se considerarmos as leituras de Nietzsche – Kant, Schopenhauer, Wagner, os românticos, sem falar nos seus contemporâneos e na tradição clássica –, veremos claramente onde sua autonomia intelectual se fez aparecer: na ruptura com o projeto wagneriano que, bem ou mal, é o representante dessa tradição alemã, seja como um herdeiro de Schopenhauer, seja no retorno à tradição greco-arcaica. Nas palavras de Nabais, o ensaio *Beethoven* funciona como uma verdadeira ponte entre Schopenhauer e Nietzsche. Mas, penso que essa influência se esgota ainda em *O nascimento da tragédia*, principalmente porque o ensaio – e aí estou de acordo com a hipótese de Nabais – “marca assim uma outra viragem da obra de Wagner – aquela que Nietzsche sobretudo denunciaria, no momento de ruptura – a viragem mística” (NABAIS, 1997, p.68), o que me obriga a discordar da hipótese de que: “Depois de Kant, Schiller, Schopenhauer e Wagner, o momento nietzscheano da história do *sublime* é quase insignificante” (NABAIS, 1997, p.70). Se posicionarmos Nietzsche numa linha de continuidade, certamente; mas pensando no que há de inédito num retorno mítico da arte como libertação, então se dá a ele o valor exato de sua intervenção na história da arte. De mais a mais, o próprio Nietzsche, já maduro e em um momento revisionista – nos prefácios de 1886 –, dirá na famosa *tentativa de autocrítica*:

Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma linguagem própria para intuições e atrevimentos tão próprios – que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra seu gosto! (TAC §6)

Wie sehr bedauere ich es jetzt, dass ich damals noch nicht den Muth (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine *eigne Sprache* zu erlauben. – dass ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen giegen! (KSA 1, 19)

Ao mesmo tempo em que essa autocrítica quer indicar uma “insuficiência”, também mostra que havia uma reverência insinuada pela tradição, por isso a imodéstia. Mas isso parece muito claro em 1886, não lhe parecendo uma questão problemática declarar isso num texto de natureza tão auto-afirmativa, como são os prefácios. Mas, no que toca à herança kantiana em Nietzsche, existe um ponto que torna essa apropriação quase

impossível: o olhar de Kant sobre a música. A *Crítica do juízo*, redigida no auge do iluminismo, refletiria a opinião de Kant sobre a superioridade da literatura em relação à música, como mostra Benedito Nunes: “A indagação kantiana, fortemente resguardada pelo privilégio da linguagem verbal, aproxima-se, pois, da música adotando uma atitude discriminatória. Marca-lhe, como desvantagens e, portanto, como traços negativos, tudo quanto a diferencia das outras artes e a distancia da expressão verbal. As diferenças consideradas são mais deficiências do que qualidades específicas. Uma primeira deficiência – pedra de escândalo para o Racionalismo – é não ser a música uma arte representativa. E, se nada apresenta, o que pode dar-nos a entender? A época valoriza ‘idéias claras e distintas’, as formas delimitadas que a razão vai buscar na Natureza” (NUNES, 1975, pp.59-60). Assim, pode-se dizer que esse lugar que a música ocupa em Kant está no extremo oposto da sua importância um século depois, com Schopenhauer e Nietzsche. Numa hierarquia das artes ela estaria, para Kant, no nível mais inferior: “Tais conclusões, que espelham a estética musical do séc. XVIII, podem ser extraídas, como corolários, do julgamento final de Kant: a música é ‘mais gozo do que cultura’ (*mehr Genuss als Kultur*)” (NUNES, 1975, pp.60-61). Isso não é só o ponto central que invalida qualquer apropriação da estética kantiana por Nietzsche, é talvez o motivo mais pertinente para que ele o tivesse renegado em 1886. Dito isso, voltemos à análise do texto da conferência, precisamente no ponto onde a influência do conceito de Vontade se faz mais presente.

Para Nietzsche, foi a Vontade – “que é, em última instância, uma só” (*der doch zuletzt einer ist*) – que criou o pensamento trágico, no momento em que deu passagem aos elementos *dionisíacos*, isso era o embrião de uma outra “invenção da existência” (*μυχανή des Daseins*), pois a penetração do dionisíaco ia de encontro com a própria criação apolínea, tal procedimento vincula a harmonia musical à experiência originária da existência. Por isso, o efeito da música dionisíaca era “letárgico” (*lethargisches*), porque mantinha o homem afastado da realidade cotidiana; quando rompido tal véu de embriaguez, fazendo sentir toda a fragilidade de ser homem, se era levado à náusea. Isso tomava a sabedoria do sileno dos bosques absolutamente compreensível – era melhor ao homem morrer o quanto antes, já que cometera o erro de nascer. É aqui que a arte surge como elemento redentor pela primeira vez, ela é a cura para o ânimo negador descoberto, transformando o sentimento de náusea em representações para a vida, e eis que surgem o

“sublime e o ridículo” (*Das Erhabene und das Lächerliche*) como expressões artísticas: “A luta entre ambas as formas de aparecer a vontade tinha uma meta extraordinária, criar uma possibilidade mais alta da existência e alcançar ela própria uma glorificação mais alta (mediante a arte)” (*Der Kampf beider Erscheinungsformen des Willens hatte ein außerordentliches Ziel, eine höhere Möglichkeit des Daseins zu schaffen und auch in dieser zu einer noch höheren Verherrlichung (durch die Kunst) zu kommen*) (DW/VD §3 - KSA 1, 570-1). O “sublime como submissão artística do espantoso” (*künstlerische Bändigung des Entsetzlichen*) e o “ridículo como a descarga artística da natureza do absurdo” (*künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden*).

Essa primeira configuração artística surge a Nietzsche como “um mundo intermediário entre a beleza e a verdade” (*eine Mittelwelt zwischen Schönheit und Wahrheit*) (DW/VD §3 - KSA 1, 567). Talvez possamos concordar com a interpretação que caminha no sentido de aproximar Nietzsche de uma avaliação positiva da figura do *homem teórico*, mas é só em *O nascimento da tragédia* que teremos uma exposição contundente sobre seu significado; ali, o duplo, que ora busca a beleza ora a verdade, surge com mais clareza: “Também o homem teórico tem um deleite infinito com o existente, como o artista, e, como ele, é protegido, por tal contentamento, da ética prática do pessimismo e de seus olhos de Linceu, que só brilham na escuridão” (*Auch der theoretische Mensch hat ein unendliches Genügen am Vorhandenen, wie der Künstler, und ist wie jener vor der praktischen Ethik des Pessimismus und vor seinen nur im Finsternen leuchtenden Lynkeusaugen, durch jenes Genügen geschützt*) (GT/NT §15 - KSA 1, 98). Mas o *homem teórico* é, antes de tudo, aquele que busca a verdade. Essa característica basilar o aproxima do artista *apolíneo* que, a seu modo, procura representar a bela forma da natureza sem modificá-la, por isso Nietzsche é tão incisivo ao destacar a fusão dos instintos como o momento primordial de geração da arte grega; e é também por isso que todo o esteticismo é condenado, pois a arte não pode ser apenas a consagração do belo. Se essa aproximação entre o *homem teórico* e o artista *apolíneo* é pertinente, então é possível afirmar que o primeiro precisa ser superado, da mesma forma que o impulso *apolíneo* isolado, que só em união com o dionisíaco bárbaro pode gerar a uma arte grandiosa.

Mas essa letargia, gerada pela penetração da música dionisíaca, não é um sinônimo de perturbação, o tempo inteiro Nietzsche tenta vincular os processos inconscientes com a

harmonização do mundo, o que mostra que não se trata de uma estrutura caótica, mas, repito, de uma nova ordem. A harmonia parece ser o elemento jovial, que acaba por renovar o espírito grego para a música, o milagre grego agora não é a conversão do mito em razão, mas o reverso, a razão desconstruída em função da arte. Não se trata de uma exegese estritamente musical, quiçá uma metáfora que pretende dizer muito mais do que podemos ver na superfície do texto. Nas palavras do próprio Nietzsche a harmonia é símbolo da Vontade, símbolo da essência pura da Vontade, e mais: que a harmonia não é simbolismo de sentimentos, mas simbolismo do próprio mundo. Não sendo a harmonia simbolismo de sentimentos, ela não tem ligação apenas com a Vontade Schopenhaueriana. Teria a harmonia uma função que não se pode explicitar recorrendo tão somente à estrutura formal da música, algo que aponta para uma universalidade mais ampla, embora guarde similitudes com a função originária. Em um póstumo quase contemporâneo à conferência encontramos uma outra formulação:

O prazer artístico deve também existir sem o homem. A florescência colorida, a cauda do pavão, se relacionam com sua origem, tal como a harmonia com um ponto indiferente, ou seja, tal como a arte com sua origem negativa. O que aqui se cria, que se cria artisticamente, atinge o artista. Mas então o que é a obra de arte? O que é a harmonia? Em todo caso, algo tão real quanto as flores coloridas.

Mas se as flores, o homem, a cauda do pavão são uma origem negativa, são realmente como as "harmonias" de um deus, quer dizer, sua realidade é uma realidade onírica. Nós precisamos então de um mundo como obra de arte, de um ser como produtor de harmonias, então a vontade cria, ao mesmo tempo, do vazio, da *πενία*, a arte como *πόρος*. Todo o existente é, então, sua imagem, também na força artística. O cristal, as células, etc. (...)

A música prova como todo esse mundo, em sua pluralidade, não mais sente como *dissonância*. (...)

A obra de arte e o indivíduo são uma *repetição* do processo primordial a partir do qual se formou o mundo, de certo modo, um anel de ondas no mundo. (Final de 1870-Abril de 1871, fr. 7 [117])

Die Künstlerische Lust muß auch ohne Menschen vorhanden sein. Die bunte Blüthe, der Pfauenschweif verhält sich zu seinem Ursprung, wie die Harmonie zu jenen indifferenten Punkt, d. h. wie das Kunstwerk zu seinem negativen Ursprung. Das was dort schafft, künstlerisch schafft, wirkt im Künstler. Was ist nun das Kunstwerk? Was ist die Harmonie? Jedenfalls eben so real wie die bunte Blume.

Wenn aber die Blume, der Mensch, der Pfauenschweif negativen Ursprungs sind, so sind sie wirklich wie die „Harmonie“ eines Gottes, d. h. Ihre Realität ist eine Traumrealität. Wir brauchen dann ein ein die Welt als Kunstwerk, als Harmonie produzierendes Wesen, der Wille erzeugt dann gleichsam aus der Leere, der *πενία*, die Kunst als *πόρος*. Alles Vorhandene ist dann sein Abbild, auch in der künstlerischen Kraft. Der Krystall, die Zellen usw. (...)

Die Musik beweist, wie jene ganze Welt in ihrer Vielheit nicht mehr als *Dissonanz* empfunden wird. Das Kunstwerk und der Einzelne ist eine *Wiederholung des Urprozesses*, aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welt. (KSA 7, 165-6)

A harmonia como oposto da dissonância parece ter referência direta com a ordem

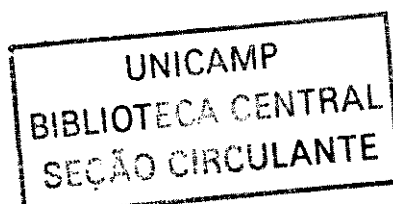
do mundo, embora isso também seja uma liberdade hermenêutica das mais licenciosas, pois nem a harmonia nem a dissonância – na forma como Nietzsche as está usando –, salvo engano, foram utilizadas na Grécia. Ele as utiliza como conceito, mas as aspas indicam uma diferença muito sutil: enquanto parte de uma origem negativa, a natureza é apenas sonho; mas quando não é mais um deus a fonte geradora, mas um ser que deve produzir obras de arte, então é preciso harmonizar com perfeição, e isso significa dar ao mundo a mesma grandeza da música, como expressão máxima da arte e enquanto perfeição estética, por isso se igualam a obra de arte e o indivíduo, pois estão na origem da criação, são expressões do ser originário, do *Uno-primordial*.

2. Música e poesia na Grécia: uma leitura d'*O nascimento da tragédia*

2.1 Introdução: uma obra aberta

Considerar essa obra como um documento quase canônico do pensamento de Nietzsche é uma via não raro utilizada pelos seus intérpretes. Mas isso tem uma contrapartida: enquanto, de um lado, defendem o livro como se nele estivessem contidos todos os temas que, só na maturidade, são desenvolvidos com profundidade, de outro, o livro é tratado como uma obra incompleta, mal traçada. A análise que se pretende fazer aqui está direcionada para o que, de fato, esse texto pode revelar sobre as impressões juvenis de Nietzsche sobre a música ou sobre a assim chamada primeira estética. Mas, acompanhar a evolução da obra é também compreender sua estrutura multifacetada. Mesmo *Assim falou Zaratustra* – uma obra literária sob muitos ângulos, o livro que mais rompeu com as formas – está mais bem posicionada quanto ao seu gênero do que *O nascimento da tragédia*, que hora pode ser lido como um equívoco filológico-crítico, ora como uma transgressão estética. Vai imperar o caráter inovador de sua análise, pois o poeta Nietzsche está mais presente que o filólogo.

Em *O nascimento da tragédia* a música está posta no mais alto grau da hierarquia em relação às outras artes. Este é o ponto essencial para a compreensão do significado de Schopenhauer e de Wagner na sua produção juvenil, mas talvez seja o elo perdido que o liga aos mestres por um istmo. O ponto mais nítido desse rompimento diz respeito ao fato de que a estética de Schopenhauer não considera a arte como uma redenção definitiva, mas apenas como um paliativo, e isso é imediatamente percebido por Nietzsche, como afirma López: “O fato de que Schopenhauer separe a experiência estética da redenção moral do mundo pode servir para compreender a relação que vincula Nietzsche com o mestre do pessimismo alemão. Schopenhauer foi um modelo para a consideração da arte como um momento da experiência humana absolutamente singular, superior, muito acima da vulgaridade do acontecer cotidiano da maioria dos seres humanos. Esse valor da experiência estética é o ponto de partida sobre o qual se apóia Nietzsche para elevá-la ainda mais em seu valor intrínseco, até tornar-se a única redenção de toda a dor do mundo” (LÓPEZ, 2001, p.60). A liberdade provisória que a arte proporciona é um princípio da estética schopenhaueriana e essa característica é muito distinta num e noutro autor, um



ponto extremo de distanciamento. Tal delimitação tem a ver com o peso da dimensão ética em Schopenhauer e com a importância das preocupações estéticas do jovem Nietzsche, para quem a obra de arte é uma extensão do corpo e o corpo, ele próprio, uma obra de arte. Essa elevação da arte – embora esteja ancorada na importância que Schopenhauer atribuiu à música e às artes em geral – não é uma extensão e nem uma linha de continuidade da sua obra.

Os caminhos dessa interpretação não são simples, e a razão é a torrente de informações depositadas no livro sem grandes preocupações formais. A música é pensada como um elemento quase divino, indubitavelmente metafísico, um elo de ligação do homem com a divindade. Mas Nietzsche quer reencontrar a Grécia a qualquer custo, por essa razão, Wagner, lhe parece a própria expressão das musas. Nesse livro, temos acesso às suas impressões sobre o mestre de Bayreuth de forma privilegiada, ainda isento do ressentimento que ele tanto combaterá, mas que marca de muitas formas suas relações com o compositor. Num texto muito conhecido de Adorno, *Ensaio sobre Wagner (Versuch über Wagner)*, lemos: “A obra de Wagner testemunha o começo da decadência burguesa. Seu instinto de destruição antecipa pela imagem o da sociedade; é nesse sentido e não naturalmente no sentido biológico que é legítima a crítica de Nietzsche da decadência wagneriana” (Apud WISNIK, 2002). Essas diferenças precisam ser devidamente destacadas, com o perigo de se perder de vista o que de Wagner Nietzsche exaltou, e isso acontece sempre que se o lê de forma apressada. O estudo dessa obra precisa de um método bem definido, pois seus caminhos nem sempre levam a lugares fáceis, não raro perde-se o eixo de sua argumentação, pois Nietzsche dialoga o tempo inteiro com seus contemporâneos, formando uma teia de difícil penetração. Começemos pelo que parece ser o motivo do livro.

2.2 A música dionisíaca

Há uma valorização da arte que em nenhum outro momento de sua obra será tão intensa. Esse poder da arte – como dimensão que mais dá acesso às questões fundamentais da existência – é a busca do jovem Nietzsche por uma alternativa que faça frente à metafísica clássica, isso é um ponto pacífico. Em todo percurso de seu pensamento essa idéia permaneceu viva: a de que a arte tem mais valor que a ciência, por aproximar-se mais da experiência dionisíaca. Podemos considerar, sem vacilar, que o *dionisíaco* é o núcleo

dessa obra – sabendo, de antemão, que essa interpretação dionisíaca da Grécia não está de acordo com a tradição filológica e histórica de sua época, e que isso não a invalida, antes a torna mais atraente enquanto recriação da arte, da música e da cena trágica grega. Nietzsche fala de uma música dionisíaca que teria abalado a tradição artística greco-apolínea. Esse primeiro ímpeto parece ser a certidão de nascimento de seus pensamentos estéticos, pois, já no início, o que lhe atrai na música é a sua capacidade revolucionária, não ainda no plano político, mas no sentido mais geral de um renascimento do próprio homem. Eis as suas impressões sobre as manifestações dionisíacas que se abatiam sobre os festivais gregos:

O cântico e a linguagem mímica desses entusiastas de duplos sentimentos foram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e incrível: a música dionisíaca, em especial, excitava nele espantos e pavores. Se bem, segundo parece, a música já era conhecida como uma arte apolínea, mas era, falando com rigor, apenas ressaca⁷³ do ritmo, cuja força figurativa foi desenvolvida até convertê-la em exposição de estados apolíneos. (GT/NT §2)

Der gesang und die Gebärdensprache solcher zwiefach gestimmter Schwärmer war für die homerisch-griechische Welt etwas Neues und Unerhörtes: und insbesondere erregte ihr die Dionysische Musik Schrecken und Grausen. Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. (KSA 1, 33)

Essa música anterior à tempestade dionisíaca – a seu modo comportada e bela – era a música apolínea, expressão máxima do mundo olímpico. Mas nela faltava o essencial: “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (*die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie*) (GT/NT §2 - KSA 1, 33). Esses elementos surgem um tanto retoricamente no texto, pois som, melodia e harmonia são partes inseparáveis da música, estando, portanto na base de qualquer estilo, mesmo do *apolíneo*.⁷⁴ O que Nietzsche quer dizer é que havia uma ausência de atitude no fazer musical olímpico, isso mostra que, desde o início, sua preocupação é sempre a mesma: a música precisa agir como uma fonte vital no homem, quer dizer, não apenas como uma representação da natureza, por isso a música dionisíaca responde por grandes transformações nas manifestações simbólicas, introduzindo novos elementos através da força da rítmica, da dinâmica e da harmonia. Tudo se modificou no cenário *apolíneo* com a

⁷³ *Wellenschlag* significa literalmente *ressaca, golpe de mar*, ao que tudo indica, Nietzsche utiliza no sentido de algo caótico, disforme, que evoluiu até a bela forma apolínea.

⁷⁴ Essa afirmação é válida apenas em consideração ao séc. XIX, já que o séc. XX viu nascer a música atonal, onde esses

introdução das manifestações musicais dionisiacas. Esse momento anterior é descrito por Nietzsche através da célebre imagem do véu de Maia, sob o qual o grego *apolíneo* permitiu que sua consciência se mantivesse encoberta sobre a natureza trágica do *dionisiaco*. São três os momentos descritos em *O nascimento da tragédia* que dizem respeito às modificações por que passa a arte na Grécia, em síntese: 1) a arte apolínea funciona como antídoto contra o pessimismo para o qual o grego tinha uma predisposição, por isso ela é capaz de inverter a sabedoria pessimista do Sileno, afirmando que o mais terrível para o homem é ter que morrer um dia; as divindades ainda representam uma religião de vida, não há ascese nem dever para os deuses olímpicos, a divinização é puro embelezamento; 2) essa divinização encobria a verdade da existência, desconsiderando um outro instinto estético, o *dionisiaco*, onde era possível vislumbrar a reconciliação do homem com a natureza e com os outros homens, mas também com o sofrimento; 3) por fim, a reconciliação de Apolo e Dionísio, o momento mais importante da arte grega para Nietzsche. Sendo o puro *dionisiaco* aniquilador da vida, a arte trágica funcionaria como limite para o dionisismo, fornecendo-lhe a medida.

Em um póstumo da mesma época Nietzsche afirma: “a música deve gerar a tragédia a partir de si, da mesma maneira que o uno primordial cria os indivíduos” (*Die Musik muß aus sich in gleicher Weise die Tragödie erzeugen, wie das Ur-eine die Individuen*) (Outono de 1869-Outono de 1872, fr. 9[133] - KSA 7, 323). Música e *Uno-primordial* (*Ur-Eine*), esse é o significado simbólico da arte para o jovem Nietzsche. Da música tudo deve ser gerado, não só a tragédia. Naquele momento a música é uma destinação, a fonte das sensações, mais do que apenas o caminho ao *Uno-primordial*, o próprio *Uno-primordial*. Se o *dionisiaco* é o retorno à natureza, e se esse retorno é um reencontro do homem com seus instintos perdidos, a música dionisiaca é a origem mais excitante do mundo verdadeiro, do mundo que merece ser vivido. Num outro fragmento ele aprofunda essa afirmação:

Na música e na poesia lírica dionisiaca, o homem quer expressar-se como ser genérico. Que tenha deixado de ser homem individualmente, se representa *simbolicamente* pelo entusiasmo dos sátiros; torna-se homem natural entre os homens naturais. Agora fala através da mímica (simbólica) e imita o homem universal. A linguagem mais clara do gênio

da espécie é o som como voz de sedução e de dor: este é o *meio* mais importante de libertar-se do individual. (Inverno de 1869/1870-Primavera de 1870, fr. 3 [21])

In der dionysischen Musik und Lyrik will sich der Mensch als Gattungswesen aussprechen. Daß er aufhört individueller Mensch zu sein, *symbolisch* dargestellt durch die Satyrnschwärme; er wild Naturmensch unter Naturmenschen. Er redet jetzt durch die Mimik (Symbolik) und ahmt das allgemein Menschliche nach. Die deutlichste Sprache des Genius der Gattung ins der Ton als Lock- und Weh-Stimme: dies ist das wichtigste *mittel*, das Individuelle loszuwerden. (KSA 7, 66)

Em todos os textos, é de liberdade de Nietzsche está tratando. Essa música que pode refazer o caminho de volta à natureza, surge na Grécia como uma antítese ao pensamento, pois a arte apolínea representa o ocultamento do ser, quer dizer, ela ofusca a verdade trágica com a bela forma. Libertar-se do individual é reencontrar-se com essa natureza perdida e essa libertação é a primeira via de redenção do homem das amarras do socratismo; numa sociedade hierárquica como a grega, isso significa reduzir os homens à substância originária, quer dizer, cantando e dançando sob o efeito do *dionisíaco*, o homem se manifesta como membro de uma comunidade superior, e até o escravo pode sentir-se livre pela arte. A música vivida no cerne da experiência faz o homem sentir emanar de si o sobrenatural. Essa é a imagem clássica, forjada logo depois, do homem como obra de arte, rebento da natureza em estado puro, criação máxima do deus-natureza. Essa música dionisíaca, enquanto reflexo da obra wagneriana, será um elemento esmaecido na *tentativa de autocrítica* de 1886:

(...) de todas as esperanças apresentadas e de todas as aplicações errôneas às coisas do presente, com as quais estraguei meu primeiro livro, permanece o grande ponto de interrogação dionisíaco, tal como nele foi colocado, também no tocante à música: como deveria ser composta uma música que não mais tivesse uma origem romântica, como a música alemã – porém dionisíaca? (TAC §6)

(...) von allen übereilten Hoffnungen und fehlerhaften Nutzenwendungen auf Gegenwärtigstes, mit denen ich mir damals mein erstes Buch verderb, bleibt das grosse dionysische Fragezeichen, wie es darin gesetzt ist, auch in Betreff der Musik, fort und fort bestehen: wie müsste eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs wäre, gleich der deutschen, – sondern *dionysischen*? (KSA 1, 20)

Mas o texto reflete um momento tardio, atesta um desamparo diante do afastamento definitivo de Wagner, o que ainda não é uma possibilidade real, apesar das diferenças que já se definem, no momento da publicação de *O nascimento da tragédia*. O fato de Nietzsche estar harmonicamente afinado com Wagner no início da década de 1870 nos faz diferir um pouco da idéia de que o rompimento com o maestro aconteceu simultaneamente com Schopenhauer, e que isso só poderia se dar dessa forma, como afirma Tagliabue: “A união acrítica entre pessimismo [Schopenhauer] e decadentismo [Wagner] formava a

sustentação de seu pensamento juvenil, e não pôde libertar-se de um antes de libertar-se do outro” (TAGLIABUE, 1993, p.51); tal idéia contraria o fato de que a interpretação de Schopenhauer por Wagner não se iguala à sua recepção em Nietzsche, que acredita que Schopenhauer corrompeu Wagner quando este imaginou ter encontrado naquele a fonte de seus impulsos artísticos. O próprio Tagliabue menciona uma diferença basilar ao contrapô-los: “Enquanto Schopenhauer defendia com intransigência a natureza heterogênea, prioritária e autônoma da música em relação à palavra, Wagner não estava longe de afirmar o inverso, a superioridade da palavra significante, a única capaz de dar uma determinação ao sentimento expresso musicalmente: a música é estéril sem a palavra” (TAGLIABUE, 1993, p.35). Essa distinção entre palavra e música é um dos pontos mais marcantes de separação entre Schopenhauer e Wagner, e Nietzsche percebe isso muito cedo. Outro elemento importante é que o *dionisíaco* não existe nem em Schopenhauer nem em Wagner, o que torna a perspectiva inicial de Nietzsche, pelo menos no que toca à herança direta dos dois, inédita. O *dionisíaco* é força incontida, jovial, isso faz da música originada em seu seio algo profundamente arrebatador. Mas quando ele retorna à obra de estréia para comentá-la no *Ecce Homo*, a imagem de Wagner é difusa e, ainda, dionisíaca:

Um psicólogo poderia ainda acrescentar que o que eu ouvi na música wagneriana, quando jovem, nada tem a ver em absoluto com Wagner; que, ao descrever a música dionisíaca, descrevi aquilo que *eu* havia escutado – que eu, instintivamente, tudo traduzia e transfigurava no novo espírito que trazia em mim. (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §4)⁷⁵

Ein Psychologe dürfte noch hinzufügen, dass was ich in jungen Jahren bei Wagnerischer Musik gehört habe, Nichts überhaupt mit Wagner zu thun hat; dass wenn ich die dionysische Musik beschrieb, ich das beschrieb, was *ich* gehört hatte, – dass ich instinktiv Alles in den neuen Geist übersetzen und transfiguriren musste, den ich in mir trug. (KSA 6, 313-4)

A negação de Wagner ocorre aqui de uma forma um tanto distinta. O elemento “psicológico”, que Nietzsche utiliza para desfazer-se de suas impressões juvenis, não deve ocultar o que nesse pequeno trecho temos de mais precioso: a admissão por Nietzsche de seu olhar juvenil instintivo. Isso nos conduz a uma hipótese um tanto radical e já rapidamente mencionada: a de que o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* é antes um poeta que um filólogo, um artista. Àquela altura isso lhe parece uma grande virtude – mas que não será isenta de culpa aos seus olhos envelhecidos na autobiografia. Ele admite a

aventura do pensamento, mas a condena. Nesse sentido, o texto autobiográfico mostra as várias faces do jovem Nietzsche, o titubear diante da arte e da ciência, o Dioniso desenfreado que lhe acompanha por toda a vida, a arte como liberdade, a ciência como dever.⁷⁵ Curiosamente o que ele chama de *prova* de tal visão juvenil não pode ser encontrada no primeiro livro, mas apenas na *IV extemporânea, Richard Wagner em Bayreuth*, escrita em 1876, o que demonstra que alguns anos a mais e *O nascimento da tragédia* teria uma direção muito distinta. Um dado curioso é que Nietzsche comenta a *IV extemporânea* no último parágrafo do capítulo do *Ecce Homo* dedicado a *O nascimento da tragédia*, como se as considerações posteriores precisassem ser antecipadas, posicionadas no lugar adequado, num desejo obscuro de modificar a história da obra de estréia, de refazer o pensamento, desta feita indicando sua correta direção. Um procedimento típico havia sido empregado por Nietzsche quando em 1886 ele redigiu os prefácios às novas edições de suas obras. Farei uma análise desse curioso deslocamento quando analisar *Richard Wagner em Bayreuth*.

Mas seria ingênuo afirmar que Nietzsche esteja confuso ao redigir sua autobiografia, não apenas estamos diante da palavra final sobre sua obra mais polêmica, como estamos diante de um comentário acabado sobre a única herança irredutível do seu livro de estréia: o *dionisiaco*. Essa é a razão para que o fato de o livro ser conhecido como um “tratado wagneriano” tanto ofenda Nietzsche. No entanto, é isso o que ele é – embora não apenas isso –, e é o que Nietzsche quis que ele fosse ao escrevê-lo, embora seja preciso negar isso até o fim:

Esse escrito foi precisamente por isso um acontecimento na vida de Wagner: só a partir de então houve grandes esperanças em torno do nome Wagner. (...) por isso não atentaram para o que no fundo a obra encerrava de valioso. (...) As duas decisivas *novidades* do livro são, primeiro, a compreensão do fenômeno *dionisiaco* nos gregos (...), enxerga nele a raiz única de toda a arte grega. Segundo, a compreensão do socratismo: Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento de dissolução grega, como típico *décadent*. (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §1)

Diese Schrift war eben damit im Leben Wagner's ein Ereigniss: von da an gab es erst grosse Hoffnungen bei dem Namen Wagner. (...) darüber wurde überhört, was die Schrift im Grunde

⁷⁵ Para as citações do *Ecce Homo* citarei pela tradução de Paulo César de Souza, 1995.

⁷⁶ Wagner escreveu em um dos seus textos do período “revolucionário”: “A arte deve representar o que a ciência descobriu como essência da natureza humana”. WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1983, vol VI, p.9-10. Nietzsche foi muito influenciado por esse textos de Wagner, como veremos adiante.

Werthvolles barg. (...) Die zwei entscheidenden *Neuerungen* des Buchs sind einmal das Verständniss des *dionysischen* Phänomens bei der Griechen (...), es sieht in ihm die Eine Wurzel der ganzen griechischen Kunst. Das Andre ist das Verständniss des Sokratismus: Sokrates als Werkzeug der griechischen Auflösung, als typischer *décadent* zum ersten Male erkannt. (KSA 6, 310)

Mas o significado de Wagner naquele livro está para além da negação tardia de Nietzsche. Grande parte do significado simbólico do *dionisíaco* está ligado a Wagner. O que Nietzsche pensa quando pensa em uma renovação da arte moderna? Na *obra de arte total* e na sua grandeza. Na *tentativa de autocrítica*, em 1886, Nietzsche afirmou, sobre o significado do *dionisíaco*: “Neste livro há uma resposta a essa pergunta – um “sabedor” fala aqui, o iniciado e discípulo de seu deus” (*In diesem Buch steht eine Antwort darauf, – ein „Wissender“ redet da, der Eigeweihte und Jünger seines Gottes*) (TAC §4 - KSA 1, 15); não é por acaso que ele recorre em dois momentos tão importantes ao que seria o núcleo teórico do livro, é seu trunfo, o *dionisíaco* como instinto perpétuo. No *Ecce Homo*, Nietzsche retorna à oposição “‘Racionalidade’ contra instinto” („*Vernünftigkeit*“ gegen *Instinkt*), obviamente desconsiderando, por meio das aspas, a atividade socrática. Novamente a questão do *homem teórico* se impõe. Apesar da sua importância, ele não pode ser tomado como tipo exemplar para Nietzsche. Quando volta a mencioná-lo, o faz para atestar sua condição negativa, apesar de culturalmente cimentada:

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da civilização alexandrina e conhece como ideal o *homem teórico*, equipado com os máximos poderes de conhecimento, trabalhando a serviço da ciência, cujo protótipo e ancestral é Sócrates. Todos os nossos meios de educação têm em vista, primordialmente, esse ideal: todo outro modo de existência tem de lutar com esforço para se afirmar, mas acessoriamente, como existência permitida, mas não almejada. (GT/NT §18)⁷⁷

Unsere ganze moderne Welt ist in dem Netz der alexandrinischen Cultur befangen und kennt als Ideal den mit höchsten Erkenntnisskräften ausgerüsteten, im Dienste der Wissenschaft arbeitenden *theoretischen Menschen*, dessen Urbild und Stammvater Sokrates ist. Alle unsere Erziehungsmittel haben ursprünglich dieses Ideal im Auge: jede andere Existenz hat sich mühsam nebenbei emporzurungen, als erlaubte, nicht als beabsichtigte Existenz. (KSA 1, 116)

Para que esse outro instinto se afirme, é preciso que o esse modelo socrático seja combatido, e parece claro que sua penetração arraigada em toda a história do ocidente é um dos grandes inimigos para a própria *transvaloração*, quem tem sua inegável face estética e, portanto, criadora. Ao comentar o *Fausto*, de Goethe, Nietzsche lembra que ele é como Sócrates, que dá a alma pela verdade fria do conhecimento, mas que Goethe também quer,

⁷⁷ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, pp.25-6.

com isso, mostrar que os limites dessa busca pela verdade estão à porta e que, “para o homem moderno o homem não-teórico é algo inacreditável e assombroso, a tal ponto que é preciso a sabedoria de um Goethe para achar concebível, ou mesmo desculpável, uma forma de existência tão estranha” (*der nicht theoretische Mensch für die modernen Menschen etwas Unglaubliches und Staunenerregendes ist, so dass es wieder der Weisheit eines Goethe bedarf, um auch eine so befremdende Existenzform begreiflich, ja verzeihlich zu finden*) (GT/NT §18 - KSA 1, 117).⁷⁸ O que Nietzsche está combatendo não é a vontade de saber, mas o otimismo herdado da cultura socrática, esse desejo de uma felicidade vindoura, ameaçada agora pela “classe bárbara de escravos” (*barbarischen Sklavenstand*), inconformada com sua situação sempre à margem e que invoca todas as forças para mudar o rumo da história, para quem as “pálidas e cansadas” (*blassen und Ermüdeten*) religiões não tem nada a dizer. O *homem teórico* se vê diante dessa história triste e se intimida, foge assustado, não suporta mais a própria existência, e Nietzsche se julga fora desse cenário: “Nossa arte revela essa calamidade universal” (*Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth*) (GT/NT §18 - KSA 1, 119). Embora personagem da história, o *homem teórico*, sinônimo do homem moderno, alexandrino, é, “no fundo, um bibliotecário e um revisor, que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão” (*der im Grund Bibliothekar und Corrector ist und na Bücherstaub und Druckfehlen elend erblinder*) (GT/NT §18 - KSA 1, 120).

O que pode significar esse homem diante de um artista para o jovem Nietzsche? Amolecimento dos instintos, fraqueza, cansaço. Não há aqui propriamente uma antítese. A arte deve ser a fonte geradora e, como o deus, faz nascer de si todo o existente, por isso a obra do artista é a repetição do ato divino, e ela é, pelo menos nas primeiras formulações de Nietzsche, a mãe da ciência:

Como nasce a arte? Como remédio para o conhecimento.
 A vida só é possível através das *ilusões* artísticas.
 A existência empírica condicionada pelas representações.
 A quem é necessária essa representação artística?
 Se o Uno-primordial precisa da aparência, seu ser é, então, a contradição.
 A aparência, o devir, o prazer. (Final de 1870 - abril de 1871, fr. 7[152])
Wie entsteht die Kunst? Als Heilmittel der Erkenntniß.

⁷⁸ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.26.

Das Leben nur möglich durch künstlerische *Wahnbilder*.
 Das empirische Dasein durch die Vorstellung bedingt.
 Für wen ist diese künstlerische Vorstellung nöthig?
 Wenn das Ureine den Schein braucht, so ist sein Wesen der Widerspruch.
 Der Schein, das Werden, die Lust. (KSA 7, 198)

Essa primeira estética, tão irresponsável e impetuosa, vai ainda mais além: ela afirma que não só a arte gera a ciência, como ela a cura de suas impurezas, é o seu “remédio” (*Heilmittel*). Se o próprio ser primordial necessita da aparência, do engano, é porque as manifestações artísticas constituem o homem. Esses pensamentos tão antiacadêmicos vão de encontro com a visão racionalista, eles pregam justamente um nascimento irracional para o mundo. Por isso a música é essa arte perturbadora, aos olhos de Nietzsche ela é sempre desordem, abalo. Isso serve de aviso para o que, aos olhos do jovem Nietzsche, será o advento de uma nova era para o ocidente: o reencontro da Alemanha com esse passado trágico. Quando, poucos anos depois, Nietzsche percebe que a ópera de Wagner é, antes de tudo, racionalmente organizada, quase burocrática, o livro se torna um estorvo, quase uma vergonha, pois o maestro passa de reformador a decadente, fruto – como o próprio Nietzsche (se) autodiagnosticou – da mesma decadência que deveria ser superada, quer dizer, tudo o que Wagner representava caiu em um vazio jamais preenchido, pelo menos pela música. Mas isso será analisado mais adiante. Por hora, é necessário falar um pouco sobre o papel do coro.

Para analisar o fundamento das representações trágicas, Nietzsche lança mão de suas fontes românticas. Primeiro, ele destaca a idéia do *espectador ideal* de Schlegel – para quem o coro tinha um olhar especial da cena trágica, o que, em oposição ao público de hoje, parece a Nietzsche uma idéia brilhante; e da *muralla viva* de Schiller – que via o coro como um isolamento da tragédia do mundo real, salvaguardando a liberdade poética. Mas ele tem uma outra fonte de acesso aos gregos: no apêndice original de *O nascimento da tragédia* afirma que, para ser guiado ao caminho que vai aos gregos uns utilizam Goethe, outros Rafael enquanto, diz Nietzsche: “eu me atenho às experiências que devo a Richard Wagner. A chamada ciência histórico-crítica não tem nenhum meio de aproximar coisas tão estranhas: necessitamos pontes, experiências, acontecimentos; por outra parte necessitamos, ademais, homens que as interpretem para nós, que os expressem. Assim, creio ter razão ao partir da impressão que produziu em mim uma representação de Tristão do verão de 1872” (*Ich halte mich an die Erfahrungen, welche ich Richard Wagner verdanke. Die sogenannte*

historisch-kritische Wissenschaft hat gar kein Mittel, so fremden Dingen näher zu kommen: wir brauchen Brücken, Erfahrungen, Erlebnisse: dann wiederum brauchen wir Menschen, die sie uns deuten, die sie aussprechen. So glaube ich im Recht zu sein, von dem Eindrucke auszugehen, den eine Tristanaufführung im Sommer 1872 auf mich hervorbrachte) (Inverno de 1872-1873, 25[1] - KSA 7, 566). Deixemos de lado aqui a afirmação sobre *Tristão e Isolda*, e miremos apenas a importância de Wagner para o jovem Nietzsche, para a partir daí recolocarmos o *dionisíaco* como núcleo da questão. O coro é, para Nietzsche, fundamentalmente, a antítese da realidade, uma realidade que expressa mais do que o puramente factual, real, expressa a “mentira da civilização” (*Culturlüge*), e configura o oposto da “verdade da natureza” (*Naturwahrheit*) e, desse ponto de vista, diz Nietzsche: “devemos considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como o auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco” (*dürfen wir den Chor, auf seiner primitiven Stufe in der Urtragödie, eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen nennen*) (GT/NT §8 - KSA 1, 59-0). O coro é um tipo de defesa, que acaba por proteger a tragédia da verdade.

Não se pode esquecer uma questão central: toda a crítica de Nietzsche tem como alvo a estética moderna, cujo parâmetro é sempre a bela forma e as fórmulas estetizantes. Nietzsche está criticando um Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) e a estética que defendia a beleza e seu reflexo nas artes como uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e tendendo à verdade (NUNES, 1989, pp.12-3). Baumgarten, que foi o primeiro a tratar da estética como disciplina filosófica, no seu clássico *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (*Estética ou teoria das artes liberais*) é um modelo que Nietzsche está combatendo. Por isso a interpretação do coro constitui para ele um dos grandes problemas quando se está vendo a Grécia a partir de um olhar moderno: “Só do ponto de vista *do coro* se explica a *Skene* [cena] e sua ação. Só na medida em que o coro é a representação da massa dionisíaca cheia de entusiasmo e onde cada espectador se identifica com o coro, há um mundo de espectadores no teatro grego. (...) nada mais errôneo que aplicar nossa medida do público crítico-estetizante ao teatro grego” (*Nur vom Standpunkt des Chors aus erklärt sich die Skene und deren Aktion. Nur insofern der Chor nur die Repräsentation der schwärmenden dionysischen Masse ist, nur insofern jeder Zuschauer mit dem Chore sich identificirt, giebt*

es eine Zuschauerwelt in dem griechischen Theater. (...) nichts ist irrthümlicher als unseren Maßstab vom aesthetisirend-kritischen Publikum na das griechische Theater anzulegen (fr. 9[9], 1871 - KSA 7, 273-4).

Toda a argumentação de Nietzsche é uma defesa do *dionisíaco* que, ademais estar diluído sem muita forma no seio da tradição clássica, originário sempre de lugares distintos, está sempre posicionado como centro da cena, como protagonista, mesmo que, na origem, não esteja representado no cenário da tragédia. Tal estrutura apresenta a tragédia como se nela um dia tivesse existido apenas coro e só depois, drama, quando este se estabelece é Dioniso que está em cena, já como herói épico, quase com a linguagem de Homero, nas palavras de Nietzsche. Esta origem imprecisa de Dioniso está ligada a uma recepção alemã da Grécia que teria seguido um caminho completamente diverso da tradição, uma recepção não apolínea: “(...) a imagem de uma Grécia arcaica originária que o pensamento alemão teria por tarefa desvendar e refletir: em busca de uma identidade nacional alemã, pensadores tão diversos como por exemplo Schiller, Hölderlin ou Nietzsche descobrem uma ‘outra’ Grécia, mais ‘oriental’, mais ‘primitiva’, mais ‘dionisíaca’ que teria sido ofuscada e esquecida pela tradição do classicismo francês” (GAGNEBIN, 2002, p.153); tal leitura, que acabou por se configurar numa recriação da Grécia absolutamente mal interpretada pelo ideário nazista,⁷⁹ serviu de mote para a defesa de Wagner por parte de intelectuais do porte de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “É neste sentido fundamental [da Grécia como obra de arte total] que se deve entender a exigência de uma ‘obra de arte total’” (Apud GAGNEBIN, 2002, 153).

Seres míticos, mas também trágicos, surgem a Nietzsche como expressão acabada do *dionisíaco*: Édipo e Prometeu. Vinculando-os ao *dionisíaco*, Nietzsche vê neles a mesma serenidade (*Heiterkeit*) helena que os coloca na linha de continuidade do mito como extensão da música: “Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dioniso” (*Prometheus, Oedipus u.s.w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind*). Aqui, Nietzsche aproxima de forma definitiva a música do mito trágico, e manterá essa paridade até o fim do livro. É da música que o mito

⁷⁹ Cf. GAGNEBIN, 2002, 153: “(...) a apropriação nazista desta reflexão procede de um curto-circuito entre a imagem de uma Grécia arcaica autêntica e sua retomada por um novo Império Germânico (o terceiro)”.

trágico nasce e apenas dela pode surgir. Operando assim, é possível assegurar que é no momento em que a música é retirada da cena, ou quando o diálogo a supera em importância, que a tragédia está fadada à morte: “A música incita à uma *intuição alegórica* da universalidade dionisíaca, a música, em seguida, faz aparecer a imagem alegórica em sua *mais alta significação*” (*die Musik reizt zum gleichnissartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik lässt sodann das gleichnissartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten* (GT/NT §16 - KSA 1, 107)).⁸⁰

Essa estreiteza entre a música e o mito está ligada ao momento da tragédia onde Sócrates surge como seu grande malfeitor. Já vimos como Nietzsche interpreta as relações entre Eurípides e Sócrates na conferência *Sócrates e a tragédia*, mas no livro publicado alguns elementos são acrescentados àquela primeira intuição. Nietzsche será muito mais incisivo em sua negação da junção tragédia/dialética, e não poupará Eurípides de severas ironias quando afirma que o povo grego passou a compreender e a argumentar de forma articulada, tornaram-se observadores, discutem e tiram conseqüências seguindo os passos do mestre e seu mentor Sócrates, e que se isso por um lado assassinou a tragédia, por outro permitiu o aparecimento da *comédia nova*. A massa inteira filosofa, e isso é para Nietzsche uma perda irrevogável, o próprio Eurípides torna-se pensador, não mais poeta.

Isso está ligado ao que Nietzsche chamará de “pintura sonora” (*Tonmalerei*), essa música que advém com a degeneração da tragédia e cuja característica principal é ter seu poder de revelação esmaecido pela carência do mito na expressão oral: “pois como é facilmente esquecido que aquilo que o poeta da palavra não alcançava, a suprema espiritualização e idealidade do mito, ele, como músico criador, poderia conseguir a todo instante!” (*denn wie leicht vergisst man, dass, was dem Wortdichter nicht gelungen war, die höchste Vergeistigung und Idealität des Mythos zu erreichen, ihm als schöferischem Musiker in jedem Augenblick gelingen konnte!*) (GT/NT §17 - KSA 1, 110). Para o jovem Nietzsche, música dionisíaca e o prazer na existência trágica estavam ligados, e isso significava uma música com capacidades míticas muito fortes. Essa divinização da música, sem dúvida, está ligada à influência de Wagner, mas Nietzsche descreve o ambiente trágico

⁸⁰ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.24.

sem as cores da culpa e do medo, por isso sua preocupação imediata é mostrar que a existência está próxima do ocaso e que a música pode nos fornecer o antídoto da beleza para que possamos ver esse fim incontornável com olhos de artista, o que significa aceitar a degeneração como parte de uma obra estética que é, também, intensa e merecedora de ser vivida: “esse incomensurável prazer primordial na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase *dionisíaco*, a indestrutibilidade e a eternidade deste prazer” (*der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen*) (GT/NT §17 - KSA 1, 109). Ele opõe os termos “indestrutibilidade” (*Unzerstörbarkeit*) e “eternidade” (*Ewigkeit*) ao mundo frágil e mortal, justamente mostrando que o prazer estético é maior que o próprio mundo. Isso tudo resulta na negação da arte que deve agradar os olhos, acalmar o corpo depois da jornada de trabalho, apaziguar o desespero do mundo moderno; Nietzsche, de muitas formas, antevê a situação que Adorno denunciará como um momento de degradação irrefreável da história do gosto, e o fará tomando a música novamente como parâmetro de comparação.⁸¹

Mas o *dionisíaco* precisa ser extirpado da Grécia, é essa, em última instância, a intenção de Sócrates e de Eurípides. Tal quadro está pintado em cores nítidas nos livros III e X da *República* de Platão.⁸² Sócrates propõe a Adimanto eliminar as harmonias lamentosas, as moles e as dos banquetes, inúteis que são para a formação dos guerreiros, ficariam só as que pudessem imitar a voz de homens valentes na guerra e nas ações violentas; da mesma forma os instrumentos com muitas cordas, as flautas, deixando apenas a cítara para a cidade e a siringe para o campo, ao que afirma Sócrates: “Certamente, meu amigo, que não fazemos nada de novo, ao preferirmos Apolo e os instrumentos de Apolo e Mársias e aos seus instrumentos (...). Sem nos darmos conta disso, purificamos de novo a cidade que há pouco dizíamos estar efeminada” (398d ss.). Assim procedendo, Sócrates tenta purificar o solo grego, “mas o deus Dioniso é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário”, diz Nietzsche, e isso significa “uma nova contradição: o *dionisíaco* e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (*Aber der Gott Dionysus ist zu mächtig; der verständigste Gegner (...) Dies ist der neue Gegensatz: das*

⁸¹ Cf. obras de Adorno citadas na bibliografia.

⁸² Cito pela tradução de M^a Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª edição, 2001 (PLATÃO, 1976).

Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging na ihn zu Grunde) (GT/NT §12 - KSA 1, 83). Essa música que deve permanecer não interessa a Nietzsche, o elemento *dionisiaco* não é apenas um complemento, ele é o protagonista de uma retomada alemã da Grécia, sem o qual a tarefa estaria incompleta: “Expulsar da tragédia aquele elemento dionisiaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisiacas – tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela com total claridade” (*Jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuschneiden und sie rein und neu aufundionysischer Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen – dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthüllende Tendenz des Eurípides*) (GT/NT §12 - KSA 1, 82).

Mas Eurípides não pode fundar o drama utilizando apenas do *apolíneo*, sua tendência antidionisiaca se perdeu, segundo afirma Nietzsche, em uma via “naturalista” (*naturalistische*) e “não-artística” (*unkünstlerische*); sendo assim, resta mudar o foco e tentar descortinar o significado de uma outra tendência, o “socratismo estético” (*aesthetischen Sokratismus*), que prega uma arte “inteligível” (*verständig*), que precisa ser compreendida para ser bela. Eurípides é reduzido em seu pensamento, mesmo como poeta, apenas a seus “conhecimentos conscientes” (*bewussten Erkenntnisse*).

A arte dionisiaca é, antes de tudo, uma arte musical – embora Nietzsche não pense apenas em música quando pensa em arte –, e isso tem um significado profundo quanto confrontado com a arte grega, onde a bela forma era um elemento essencial. Sócrates não é, apenas, o representante dessa arte, é sobre ele que se fundam os pressupostos de “um culto secreto que deveria recobrir pouco a pouco o mundo inteiro” (*eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimcultus*), ele é, pois, a imagem a partir da qual se forma o ocidente e isso pode ser onde Nietzsche esbarra de forma intransponível. Num póstumo da maturidade ele comenta o livro acrescentando o elemento que ainda está ausente na obra juvenil:

Com esses pressupostos, que deverá acontecer com a ciência? Em que situação estará? Em um sentido considerável, quase como adversária da verdade: pois é otimista, pois crê na lógica. Está fisiologicamente estabelecido que nas épocas de decadência de uma raça forte é quando o tipo de homem científico chega à sua maturidade. A crítica de Sócrates constitui a parte principal do livro: Sócrates como inimigo da tragédia, como aquele que dissolve esses instintos demoníacos-profiláticos da arte; o socratismo como a grande incompreensão da vida e da arte: a moral, a dialética, a sobriedade do homem teórico, uma forma de cansaço; a célebre serenidade grega, apenas um *arrebol*... As raças fortes, sempre e quando são ricas

e abundantes em forças, tem o valor de ver as coisas como são: *trágicas*... Para elas a arte é mais que uma diversão, é uma *cura*... (Primavera de 1888, 14[21])

Was muß, unter solcher Voraussetzung, aus der Wissenschaft werden? Wie steht sie da? In einem bedeutenden Sinne beinahe als Gegnerin der Wahrheit: denn sie ist optimistisch, denn sie glaubt an die Logik. Es wird physiologisch nachgerechnet, daß es die Niedergangs-Zeiten einer starken Rasse sind, wo der Typus des wissenschaftlichen Menschen in ihr reif wird. Die Kritik des Sokrates macht den Haupttheil des Buches aus: Sokrates als Gegner der Tragödie, als Auflöser jener dämonisch-prophylaktischen Instinkte der Kunst; der Sokratismus als das Große Mißverständniß von Leben und Kunst: die Moral, Dialektik, Genügsamkeit des theoretischen Menschen eine Form der Ermüdung; die berühmte griechische Heiterkeit nur eine *Abendröthe*... Die starken Rassen, so lange sie reich und überreich noch an Kraft sind, haben den Muth dazu die Dinge zu sehen, wie sie sind: *tragisch*.... Für sie ist die Kunst mehr als eine Unterhaltung und Ergötzlichkeit; sie ist eine *Kur*... (...). (KSA 13, 228)

Embora trate do que vai acontecer com a ciência e não mais com a vida somente, é a arte a grande vítima do *homem teórico*, que reaparece como algoz dos instintos *dionisíacos*, mas desta feita cansado e enfraquecido diante da ameaça trágica que o próprio Nietzsche parece incorporar. A arte reaparece como possibilidade de cura do homem, mesmo no momento em que Nietzsche se desfez da romântica idéia de uma arte milagrosa e salvadora, depositada toda no mito wagneriano, num momento em que ele já tem a ciência como horizonte, a arte é ainda uma firme aliança do homem com o a natureza. Sócrates, sozinho, como o grande fundador da civilização, é isso que Nietzsche está afirmando; um ser tomado de superioridade, que invoca para si uma cultura, uma moral e uma arte totalmente distintas, separadas do mundo real, aquele que nega o magnífico passado grego – de Homero a Ésquilo – munido de uma força semidivina. O segredo do Sócrates onipotente? Seu *daimon*, que ele invocava sempre que sua inteligência falhava. Talvez se possa pensar em uma ascese pré-cristã, mas justamente no homem da lógica? Uma “monstruosidade: era totalmente negado àquele impulso lógico que aparece em Sócrates voltar-se contra si mesmo” (*Monstrosität... war es jenem in Sokrates erscheinenden logischen Triebe völlig versagt, sich gegen selbst zu kehren*) (GT/NT §13 - KSA 1, 91); o próprio Sócrates não poderia gerar de si uma auto-censura, o espiritual que nele se manifestava era mais forte que sua dialética, e quiçá seu banimento como um ser “enigmático” (*Rätselhaftes*), “inclassificável” (*Unrubricirbares*) e “inexplicável” (*Unaufklärbares*) tivesse sido o melhor castigo, pois entregá-lo à morte foi como coroar sua vocação ascética, dando ao ato o caráter heróico que o tornou um “ideal da nobre mocidade grega” (*Ideal der edlen griechischen Jugend*), e que conduz um dos maiores artistas gregos à devoção desmedida, o jovem Platão.

É muito curiosa a imagem do artista Platão como precursor, ou mesmo criador, do

que se conhece hoje por romance, em que pese Nietzsche levantar essa hipótese a partir de uma condenação feroz de seu percurso. Sabemos que a grande questão da rejeição da arte na *República* tem a ver com o fato de que a ela é uma imitação de uma imagem da aparência, o que a coloca em um nível ainda mais baixo que o mundo empírico. Platão, da mesma forma que a tragédia havia incorporado todas os gêneros anteriores, mistura todos os estilos, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, sendo, por isso, o grande responsável pela decadência de todos esses gêneros, na medida em que submeteu a poesia, como forma máxima e impulso artístico primordial, desde então, à serva da filosofia dialética. Tal quadro resulta na vitória de um único instinto: o *apolíneo*. O herói torna-se apenas um ser dialético, o otimismo infiltrado no instinto *dionisíaco* o torna uma mera expressão de afetos naturalistas, Sócrates como o grande personagem do drama platônico é apenas um reflexo tardio do herói euripídiano.

Platão retirou a música da tragédia, destruindo sua essência; ao fazê-lo, acabou com o instinto trágico, eliminando o que simbolizava, aos olhos de Nietzsche, a própria música: Dioniso. Nietzsche não separa a música do *dionisíaco*; Platão, na *República*, acreditava que os instrumentos *apolíneos* eram suficientes, esse aspecto antitético está na base da crítica de Nietzsche a Platão:

A dialética otimista, com o açoite de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: isto é, destrói a essência da tragédia, que só se deixa interpretar como uma manifestação e figuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo sonhado por uma embriaguez dionisíaca. (GT/NT §14)⁸³

Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die *Musik* aus der Tragödie: d. h. sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretieren lässt. (KSA I, 95)

A interpretação de Nietzsche não é apenas uma defesa da música, ela é, antes e fundamentalmente, uma crítica a um ideal estético; por isso, ao voltar ao tema do sonho de Sócrates, ele o faz não apenas reiterando a “relação antipódica” (*antipodisches Verhältniss*) que há entre Sócrates e a arte, mas atestando que um Sócrates artístico é algo “absolutamente contraditório” (*Widerspruchsvolles*). Esse fato poderia estar desligado da posteridade dos escritos de Nietzsche, quer dizer, essa questão de um ocidente estético –

⁸³ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.22.

chamemos assim –, cuja base não estivesse tão dependente do *socratismo estético*, mas não se trata de algo apenas romanescamente idealizado, é uma via de acesso ao homem e aos domínios da cultura. Isso quer dizer que mesmo na obra de estréia – por vezes considerada tateante demais – Nietzsche já vislumbrava outros aspectos da cultura que não apenas os estéticos. A questão do *homem teórico* e do homem estético estão fundidas aqui como reflexo dos instintos divinos formadores da arte, o que significa, por um lado, uma valorização muito intensa da arte, mas também um cuidado nítido em preservar a ciência. E nesse ponto Nietzsche também fornece uma distinção muito importante: a lógica, como fundamento, não se confunde com a ciência que, a bem da verdade, ele próprio fazia, com a busca e a especulação que dominava tão bem, e que fazia dele próprio um tipo de *homem teórico*; ele fez questão de preservar não a hegemonia da ciência, mas sua necessidade como domínio da cultura: “Será que há um reino da verdade, de que o lógico está banido? Será que a arte é até mesmo um correlato e suplemento necessário da ciência?” (*Vielleicht giebt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?*) (GT/NT §14 - KSA 1, 96).⁸⁴ A arte como um “suplemento” e um “correlato” da ciência sem dúvida pode soar estridente, mas ele trata de indicar a forma adequada de ver essa correspondência a partir de uma imagem da Grécia clássica em confronto com a arcaica.

Enquanto artista, Sócrates teria rompido com o passado homérico na ânsia de superá-lo, o que, ademais, foi buscado por todas as épocas, como acredita Nietzsche. Na pretensão de superar a sombra opressora do arcaísmo grego, Sócrates torna-se responsável pela eterna recriação da arte, no sentido metafísico, tornando-a, como de resto a si próprio, infinita. Isso está ligado, ainda uma vez, à figura do *homem teórico*, sua importância não pode negligenciar o fato de que se ele não pode superar sua própria limitação ao ver no desvelamento algo sempre e infinitamente incompleto, quer dizer, enquanto o artista *dionisíaco* se satisfaz com a explosão do momento e com o que precisamente permanece oculto, o *homem teórico* quer sempre aprofundar, descobrir, encerrar. Por essa razão, gostaria de me opor a interpretação que o supervaloriza, por considerar esse abrandamento

⁸⁴ Ibid., 1974, p.23.

da crítica de Nietzsche ao homem socrático como um enfraquecimento de seu significado, resguardadas as indicações de Nietzsche sobre o papel dessa figura para a formação do homem grego. Aqui, Lessing ressurgue não apenas como “o mais honrado dos homens teóricos” (*der ehrlichste theoretische Mensch*), mas como aquele para quem “importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma” (*dass ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei*) (GT/NT §15 - KSA 1, 99). O belo estilo do escritor Lessing sobrepunha suas especulações e a beleza de seu texto científico ganhara àquela altura contornos literários, eis sua grande contribuição. O instinto socrático de que o pensamento poderia revelar, pela lógica, as mais profundas camadas do ser, se revela um engano no confronto direto com uma arte que não deveria e que não prescindia da ciência, mas que nem por isso precisou abrir mão da beleza. Isso pode ser a ponte que conduz das primeiras especulações do jovem Nietzsche até seu pensamento tardio, e torna nítida sua preocupação com a ciência, mesmo que, ao que parece, de uma nova ciência.

2.3 música popular, poesia, linguagem

Quando Nietzsche, no §5, anuncia que está chegando na meta de sua investigação, ele está a ponto de anunciar o significado do gênio *apolíneo-dionisíaco* e de suas obras de arte. Inicia aqui sua análise do papel da poesia e de sua origem. Isso está ligado ao significado da canção popular para as manifestações musicais dionisíacas. Para se chegar a essa música popular que ele tanto exalta, é preciso refazer sua genealogia. Mas não se pode fazer isso apenas invocando a canção popular, que pode ter um significado distinto do que esse gênero musical exprime hoje para nós. De início, um elemento nos aproxima dessa canção popular originária: a união entre poesia e música. Por isso Arquíloco – poeta que teria introduzido a canção popular na literatura, quiçá o primeiro bardo grego – ocupa, junto a Homero, a estima dos gregos, o que obriga a buscar também nessa “poesia musical” elementos *dionisíacos*. Mas Nietzsche não analisa a poesia de Arquíloco, é da poesia de Schiller que vem o mais acabado símbolo do que ele quer mostrar. O poeta romântico teria dito que o ímpeto gerador da poesia não tem origem na bela forma, nas representações figurativas do mundo exterior, que não parte da fonte inspiradora da imagem, mas de um estado de “disposição musical” (*Musikalische Stimmung*). Essa afirmação está numa carta de Schiller a Goethe: “O sentimento carece em mim, de início, de um objeto determinado e claro; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e

somente depois é que se segue em mim a idéia poética” („*Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die Poetische Idee*“) (GT/NT §5 - KSA 1, 43). Poeta lírico, formado primeiro enquanto *artista dionisíaco* em ligação imediata com o *Uno-primordial*, com a dor e a contradição, Schiller é muito importante, pois acaba comprovando o que Nietzsche apenas intui; mas essa música, digamos, originária, ainda não existe senão como uma forma prévia, como um impulso primordial. Só depois poderá ser visualizada, já como imagem onírica, já com a influência apolínea. Eis a distinção fundamental, que a esta altura ainda separa os dois instintos estéticos: “O escultor, e simultaneamente o épico, seu parente, está imerso na pura contemplação das imagens. O músico *dionisíaco*, sem nenhuma imagem, é total e unicamente dor primordial e eco primordial de tal dor” (*Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionisysche Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben*) (GT/NT §5 - KSA 1, 44).

O músico habita a fonte do ser, ele é o gênio. Isso tudo nos remete a Schopenhauer, mas vamos, por enquanto, desconsiderar aqui as observações e a marcada rejeição à sua obra no interior da *tentativa de autocrítica*, de 1886; fiquemos apenas com a primeira edição da obra,⁸⁵ onde, ainda no §5, Nietzsche cita Schopenhauer, mas não sem antes afirmar:

Schopenhauer, que não ocultou a dificuldade oferecida pelo lírico para a consideração filosófica da arte, acreditou ter encontrado um caminho para sair dela, mas eu não posso acompanhá-lo nesse caminho, pois só a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado ter em mãos o meio pelo qual a referida dificuldade poderia ser definitivamente removida: tal como eu, segundo o seu espírito e em sua honra, julguei havê-lo feito aqui. (GT/NT §5)

Schopenhauer, der sich die Schwierigkeit, die der Lyriker für die philosophische Kunstbetrachtung macht, nicht verhehlt hat, glaubt einen Ausweg gefunden zu haben, den ich nicht mit ihm gehen kann, während ihm allein, in seiner tiefsinnigen Metaphysik der Musik, das Mittel in die Hand gegeben war, mit dem jene Schwierigkeit entscheidend beseitigt werden konnte: wie ich dies, in seinen Geiste und zu seiner Ehre, hier gethan zu haben glaube. (KSA 1, 46)

Schopenhauer caracteriza a canção como um produto do “sujeito da Vontade” (*Subject des Willens*), isso significa que a fonte do sentimento musical é, para ele, subjetiva.

⁸⁵ O texto que está sendo utilizado é, na verdade, o da 2ª edição, de 1886, mas que não sofreu alterações determinantes.

Sabe-se que Nietzsche segue os passos da estética de Schopenhauer naquele momento, mas o que lhe interessou mais de perto não foi essa caracterização da canção lírica, mas a hipótese de que a música possui uma origem distinta de todas as outras representações, que ela não tem origem nas idéias platônicas, já que ela não pode ser objetivação de nenhuma delas. Por isso, admitir uma origem subjetiva para a música é admitir que a arte é produto do gênio romântico solitário: “o sujeito, o indivíduo que quer e promove suas finalidades egoístas, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte” (*das Subject, das wolende und seine egoistischen Zweck fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann* (GT/NT §5 - KSA 1, 47). A metafísica de artista, conceito chave do período, se apresenta aqui em cores nítidas. Nietzsche fala de um único “sujeito” (*Subject*), a partir do qual o artista celebra sua “redenção” (*Erlösung*) na aparência, quando com ele consegue se fundir. A idéia de um ser criador aqui, nada mais é do que o artista primordial, a natureza, isso testemunha essa concepção metafísica com que Nietzsche desenvolve sua primeira estética. Mas, embora anti-romântico, Nietzsche não nega totalmente essa idéia do gênio, apenas o compreende de modo distinto de Schopenhauer, na medida em que apenas admite seu encontro com a “essência eterna da arte” (*ewig Wesen der Kunst*), quando ele se fundir com o “artista primordial do mundo” (*Urkünstler der Welt*). É aqui, também, que Nietzsche faz uma das afirmações mais célebres e contestáveis do livro: a de que “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (*denn nur als **aesthetisches Phänomen** ist das Dasein und die Welt ewig **gerecht**fertig*) (GT/NT §5 - KSA 1, 47).

Isso significa que, radicalmente, não há criação no mundo das artes, que todo o artístico – entendido como representação do mundo – não existe para o deleite do homem, tampouco foi gerado para ele ou por ele, mas que ele mesmo é, já, produto de uma geração artística. Que esse ser criador não seja Deus, mas o etéreo – embora, ao que parece, também onipotente –, eleva o sentido metafísico dessa obra e quase a coloca na esteira do Idealismo alemão. Mas essa afirmação não deve obscurecer os rompimentos teóricos fundamentais que, ao fim, distinguem o pensamento estético de Nietzsche do grande herdeiro da tradição alemã: Schopenhauer. Por isso, Nietzsche afirma estar concebendo essas idéias sobre a música “segundo seu espírito e sua honra” (*in seinen Geiste und zu seiner Ehre*), mas não segundo seu pensamento. A discordância aqui ainda está ligada, entre outras coisas, com a

distinção entre o consciente e o instintivo, tão importante nos textos de juventude. Nietzsche não pode concordar com Schopenhauer, pois admitir a origem da arte de uma fonte subjetiva é aceitar o indivíduo como fonte geradora, e ele afirma várias vezes que não se pode pensar na arte como um produto do eu lírico. Por isso Arquíloco é elogiado como primeiro poeta lírico, foi ele também o primeiro a colocar a canção popular na literatura, e tem junto aos gregos, por essa razão, a mesma admiração que Homero, o que prova de que a lírica grega não possui correspondentes modernos, pois era produto da união entre a poesia e a música. Trata-se de explicar o aparecimento do poeta lírico, e Nietzsche não pode acatar Schopenhauer, pois admitir o eu lírico é acreditar na permanência isolada da arte apolínea, homérica. Após citar um trecho do livro 1 de *O mundo como vontade e representação*, Nietzsche entra em franca oposição: “Nós, de nossa parte, afirmamos de antemão que toda essa antítese do subjetivo e do objetivo, segundo o qual, como se fora uma medida de valor, mesmo Schopenhauer ainda divide as artes, é em geral improcedente em estética” (...) (*Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Künste eintheilt, der des Subjectiven und des Objectiven, überhaupt in der Aesthetik ungehörig ist* ...) (GT/NT §5 - KSA 1, 47). O que Nietzsche está ensejando é a negação do indivíduo, pois ele é símbolo da arte apolínea e, portanto, em última instância, de uma arte limitada pela idéia da bela forma. Esse é um dos pontos mais centrais da divergência com Schopenhauer. Opondo-se a ele – e sua caracterização da arte lírica como algo jamais realizado, como um eterno saltar, mesmo como “semi-arte” (*Halbkunst*) – Nietzsche determina de forma insólita a origem da arte, fornecendo-lhe uma surpreendente imagem:

Mas na medida em que o sujeito é artista, ele está redimido de sua vontade individual e converteu-se, por assim dizer, em um medium através do qual o único sujeito verdadeiramente existente festeja sua redenção na aparência. Pois tem que ficar claro sobretudo, para a nossa degradação e exaltação, que a comédia da arte inteira não é representada de modo algum por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas o que devemos aceitar por nós mesmos é que, para o verdadeiro criador desse mundo, somos imagens e projeções artísticas, e que temos a nossa suprema dignidade no nosso significado de obras de arte (...). (GT/NT §5)

Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert. Denn dies muss uns vor allen, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja dass wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunswelt sind: wohl aber dürfen wir vor uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon

Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre Höchste Würde haben (...) (KSA 1, 47)

Se essa negação do subjetivo revela um afastamento nítido de Schopenhauer, por outro está muito próxima, com já mencionado, da noção de gênio – condição primordial quase divinizante, retirada da concepção wagneriana –, o único capaz de saber algo dessa “eterna essência da arte” (*ewige Wesen der Kunst*), já que pode contemplar a si próprio por um ato fabuloso, tornando-se, a um só tempo, “poeta, ator e espectador” (*Dichter, Schauspieler und Zuschauer*). O artista ocuparia, nessa representação de cena, todos os espaços, todas as posições. Esse gênio é um ser fantástico, um elemento dos “contos” (*Mährchens*), o que o torna, na esteira da metafísica de artista, uma representação do sobrenatural. Talvez esse artista não seja mais do que um membro do povo para Nietzsche, essa falta de consciência no fazer artístico é muito elogiada nos textos de juventude. Essa música popular, representação originária da junção dos instintos estéticos é, antes de tudo, uma fonte geradora. Num póstumo da época temos uma exposição da importância da música e de suas relações com a lírica e com a tragédia:

Que a *música* pode gerar *pensamentos*? Em primeiro lugar, imagens, caracteres, depois pensamentos.

O *mito antigo* nasceu, na maioria das vezes, da *música*. Uma série de imagens. São os mitos *trágicos*.

No que consiste o parentesco da *música* e do *trágico*? O trágico expressa a forma mais geral do ser?

E no que se diferencia o *lírico* do *trágico*?

O *trágico* só pode ser uma intensificação do *lírico*; o contrário do épico.

A *dissolução* da música em um *mito* é o *trágico*.

O mito trágico se relaciona com a poesia lírica, do mesmo modo que a epopéia com a pintura.

O que é aqui o *mito*? Uma história, uma cadeia de acontecimentos sem “fabula docet”, mas no conjunto uma interpretação da música.

A poesia lírica, uma série de afetos como interpretação da música.

O mito trágico, representação de um *sofrimento* como interpretação da música.

[...] (Outono de 1869-Outono de 1872, fr. 9 [125])

Daß *Musik Gedanken* erzeugen kann? Zunächst Bilder, Charaktere, dann Gedanken.

Der *antike Mythos* ist meist aus *Musik* geboren. Eine Bilderreihe. Es sind die *tragischen* Mythen.

Wohin liegt die Verwandtschaft der *Musik* und des *Tragischen*? Das Tragische spricht die allgemeinste Form des Seins aus?

Und wodurch unterscheidet sich das *Lyrische* vom *Tragischen*?

Das *Tragische* kann ja nur eine Steigerung des *Lyrischen* sein: im Gegensatz zum Epischen.

Die *Auflösung* der *Musik* in einen *Mythos* ist das *Tragische*.

Der tragische Mythos verhält sich zur Lyrik, wie das Epos zum Gemälde.

Was ist hier der *Mythos*? Eine Geschichte, eine Kette von Ereignissen ohne „fabula docet“, aber als Ganzes Interpretation der Musik.

Die Lyrik eine Reihe von Affekten als Interpretation der Musik.

Der tragische Mythos Darstellung eines *Leidens* als Interpretation der Musik. (KSA 7, 320)

O fragmento mostra a tentativa de Nietzsche em mostrar que, não só a tragédia, mas também a poesia e as imagens são produtos daquela fonte musical, o texto está confirmando e prolongando as afirmações do livro. Com isso, retornamos à fonte de onde partimos: a origem popular da música. Por quê a canção popular surge como fonte da união apolíneo-dionisíaca, como uma força anterior a Homero e à poesia puramente apolínea? Porque, em todos os povos, a música popular nasce a partir do mesmo instinto. Na exata medida em que também é verdadeiro afirmar que sempre que a poesia popular foi gerada no interior da cultura, correntes dionisíacas a acompanharam. Novamente é preciso perguntar: a que música popular Nietzsche está se referindo? Essa geração popular pode ser universalizável, quer dizer, a música popular parte dessa mesma fonte em todos os povos, da desmesura de Dioniso? Qual o núcleo dessa afirmação?

A canção popular nasce, em princípio, da melodia, “o primeiro e universal” (*das Erste und Allgemeine*). Com isso, Nietzsche quer fazer crer que a melodia é que vai gerar a poesia, “ela é também, na estima ingênua do povo, mais importante e necessário que tudo o mais” (*Sie ist auch das bei weitem wichtigere und nochwendigere in der naiven Schätzung des Volkes*). Nietzsche faz originar da melodia o motivo central da canção popular, a razão pode residir no fato de que a inspiração melódica independe da técnica – que as construções harmônicas e rítmicas não podem, em princípio, prescindir – e, por ter esse ímpeto anterior, contém em si um poder primordial. Seria a melodia um sopro criador, a partir do qual tudo se desenvolve. Por isso, “a melodia – como música pura – é a fonte da poesia, a melodia gera de si a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo” (*Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem*) (GT/NT §6 - KSA 1, 48). Essa hipótese tem um amparo visual: a forma estrófica da canção popular.⁸⁶ Essa estrutura similar mostra que, apesar da fonte melódica distinta, a formação plástica que essa melodia inspira, quando materializada na poesia, forma um estilo quase uniforme. Mas se na origem, palavra e melodia estão ligadas no sentimento popular, isso significa que a lírica é, antes de tudo, música. A melodia seria a inspiração ideal, o germe da estrutura musical. Isso comprovaria que os versos não podem prescindir da música. Isso comprova que está acontecendo uma

⁸⁶ O termo estrofe significa etimologicamente “volta”, “giro”. Assim se explica a interpretação de Nietzsche. (nota 87 da edição crítica de *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid, 1997. Por Andrés Sánchez Pascual)

desmontagem da estética schopenhaueriana. Mas o mestre do pessimismo é uma presença quase opressora, e não só no momento da redação, mesmo antes sua influência é nítida:

Que é a arte? A capacidade de produzir o mundo da vontade sem vontade? Não. Produzir de novo o mundo da vontade sem que, em compensação, queira o produto. Trata-se então de uma produção do que carece de vontade pela vontade e instintivamente. Com consciência isto se chama artesanato. Contudo, salta à vista o parentesco com a geração, só que aqui renasce a vontade por completo. (Outono de 1869, fr. 1 [47])

Was ist Kunst? Die Fähigkeit die Welt des Willens zu erzeugen ohne Willen? Nein. Die Welt des Willens wieder zu erzeugen, ohne daß das Produkt wieder will. Also es gilt Erzeugung des Willenlosen durch Willen und instinktiv. Mit Bewußtsein nennt man dies Handwerk. Dagegen leuchtet die Verwandtschaft mir der Zeugung ein, nur daß hier das Willensvolle wieder entsteht. (KSA 7, 23)

O conceito de Vontade é utilizado quase que compulsivamente, mas a Vontade em Nietzsche não se manifesta como um ímpeto incontido, quer dizer, produzir o mundo é um ato artístico, que o homem reproduz à maneira da natureza. Mas não como em Schopenhauer, onde a Vontade é um impulso externo, no sentido de ser a forma plena do indivíduo se relacionar com o mundo. Vimos como Schopenhauer é refletido em Wagner aos olhos de Nietzsche, mas antes de acreditar que ele ganhou temporã autonomia, gostaria de transcrever alguns fragmentos onde esses ecos são indiscutíveis:

A arte como jubileu da vontade é o que seduz a viver com mais força. A ciência está também sob o domínio do instinto de viver: o mundo merece ser conhecido; o triunfo do conhecimento retido na vida (...). (Inverno de 1869/1870-Primavera de 1870, fr. 3 [3])

Die Kunst als das Jubelfest des Willens ist die stärkste Verführerin zum Leben. Die Wissenschaft steht auch unter der Herrschaft des Triebes zum Leben: die Welt ist werth erkannt zu werden: der Triumph der Erkenntniß hält am Leben (...). (KSA 7, 59)

Na harmonia está a vontade em sua pluralidade, que está fundida na unidade. O caráter de cada som é um pouco discrepante nos harmônicos superiores; assim o caráter de cada ser individual discrepa um pouco do ser universal. (Inverno de 1869/1870-Primavera de 1870, fr. 3 [14])

In der Harmonie ist der Wille in der Vielheit, die zur Einheit zusammengeschmolzen ist. Dabei ist der Charakter jedes Tones ein wenig diskrepant in den mitklingenden Obertönen: so ist der Charakter jedes Einzelwesens ein wenig dem Gesamtwesen diskrepant. (KSA 7, 63)

É impossível esquecer-se da vontade: a moral, a arte, só estão a seu serviço e só trabalham para ela (...). O pessimismo só é possível no reino do conceito. Só é suportável existir com a crença na necessidade do processo do mundo. Esta é a grande ilusão: a vontade nos retém na existência e emprega cada convicção com o propósito de tornar possível a existência (...). (Inverno de 1869/1870-Primavera de 1870, fr. 3 [95])

Man kommt nicht über den Willen hinweg: die Moral, die Kunst stehen nur in seinem Dienste und arbeiten nur für ihn. (...) Der Pessimismus ist nur im Reiche des Begriffs möglich. Es ist nur erträglich zu existieren mit dem Glauben an die Nothwendigkeit des Weltprozesses. Dies ist die große Illusion: der Wille hält uns am Dasein fest und wendet jede Überzeugung hin zu einer Ansicht, die das Dasein ermöglicht. (KSA 7, 85-6)

O conceito aparece relacionado a atividades positivas, como um ímpeto de ação;

todavia, é de extrema importância distinguir os usos do termo no interior dos textos de Nietzsche dessa época. Como afirma Maria Lúcia Cacciola: “É à Vontade que cabe dar consistência a um mundo que sem ela seria mera fantasmagoria, mero jogo de sombras (...); a Representação ou fenômeno é o próprio objeto do conhecimento e como tal segue as condições que lhe são impostas pelo sujeito que conhece: submete-se ao tempo, espaço e causalidade. A Vontade é, em contrapartida, livre e sem fundamento e, ainda, fora do tempo e do espaço. Assim, já que a Vontade não é representação ou fenômeno *do e para* o conhecimento, ela é uma coisa-em-si-mesma (...)” (CACCIOLA, 1991, p.16). Para mostrar como essa onipotência da Vontade não se prolonga na obra de Nietzsche de um modo tão pacífico, analiso uma leitura imprescindível: o póstumo 12[1] (Primavera de 1871 - KSA 7, 359ss).⁸⁷

Fragmento preparatório dos capítulos de 1 a 7 de *O nascimento da tragédia*, esse texto trata da relação *música e linguagem* e contém, com igual clareza, um desenvolvimento crítico pontual sobre as questões que tocam ao sistema de Schopenhauer. Nietzsche toma por base a analogia *linguagem/mímica* e as considera, em comparação com a música, uma grande alegoria, pois só conseguem representar o “segredo íntimo” (*innerstes Geheimniß*) da música pela expressão insatisfatória do corpo. Nietzsche tem duas claras intenções: apresentar a música popular como *universal e original* – a partir da concepção Schopenhaueriana de ligação entre música e poesia – e provar a superioridade da música sobre a poesia.

A música popular é o mote central, pois se encontra, na origem, “em aliança com a lírica” (*im Bunde mit der Lyrik*). Mas antes de se poder pensar em uma “música absoluta, percorre ela nessa união os mais importantes degraus de sua evolução” (*absolute Musik gedacht werden kann, durchläuft sie in jener Vereinigung die wichtigsten Entwicklungsstufen*) (Primavera de 1871, fr. 12[1] - KSA 7, 360). Para Nietzsche, é como se houvesse um fundamento musical na essência do ser humano, imagem que não causa nenhuma estranheza quando se pensa na aliança do *Uno-primordial* com as manifestações dionisíacas. O homem como obra de arte pode gerar de si as sempre renovadas linhas

⁸⁷ Citei a partir da tradução não publicada de Oswaldo Giacoia.

melódicas. Até esse momento é possível pensar na aliança da música com a poesia lírica, quando ainda se toma como “modelo originário” (*ursprüngliches Vorbild*) dessa união a “duplicidade na essência da linguagem” (*Doppelheit im Wesen der Sprache*), segundo Nietzsche, “pré-figurada pela natureza” (*Natur vorgebildete*); porém, a palavra é símbolo, e, como tal, não permite acesso à essência do mundo, na mesma proporção em que a Vontade schopenhaueriana não dá acesso ao ser primordial:

Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos volitivos é conhecido por nós – como tenho que intercalar aqui contra Schopenhauer – de acordo com o mais preciso auto-exame, apenas como representação, não segundo sua essência: e nós bem podemos dizer que a própria “Vontade” de Schopenhauer nada mais é que a forma universal da aparência de algo para nós de resto completamente indecifrável. (Primavera de 1871, fr. 12 [1])

Auch das gesamte Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindungen Affekte Willensakte ist uns – wie ich hier gegen Schopenhauer einschalten muß – bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung, nicht seinem Wesen nach, bekannt: und wir dürfen wohl sagen, daß selbst der „Wille“ Schopenhauers nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übringens gänzlich Unentzifferbaren ist. (KSA 7, 360-1)

Essa referência está ligada com a citação de Schopenhauer utilizada no §5: “É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do que canta, amiúde como um querer desligado e satisfeito (alegria), com maior frequência porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, estado de ânimo agitado” („*Es ist das Subject des Willens, d. h. das einige Wollen, was das Bewusstsein des Singenden füllt, oft als ein entbundenen befriedigtes Wollen (Freunde), wohl noch öfter aber als ein gehemmes (Trauer), immer als Affect, Leidenschaft, bewegter Gemüthszustand*“) (GT/NT, §5 - KSA 1, 46). Os impulsos, meras representações, não podem fornecer ao músico o mistério insondável da criação, que, na verdade, não é uma produção dele próprio, mas que se gera nele a partir do seu encontro com aquele artista primordial. Já vimos como Nietzsche concebe a criação artística. Na nota 03 da tradução, lê-se: “(...) também para o jovem Nietzsche, a despeito de seus vínculos com a metafísica de Schopenhauer, a ‘Vontade’ não é essência do mundo, o seu ‘em si’, mas unicamente a forma mais universal da aparência. Por essa razão, penso não ser possível identificar o Uno-Primordial de *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* – e também presente neste texto – com a vontade metafísica de que trata Schopenhauer”. Num jogo muito sutil pode-se atestar que o acesso à essência do universo está vedado, na medida em que nos movimentamos apenas no âmbito das representações, isso clarifica em grande parte nosso movimento de

interpretação da “questão” Schopenhauer na perspectiva do jovem Nietzsche. Mas talvez quem melhor tenha definido o significado do uso desse conceito nas duas vias tenha sido Georg Simmel: “É interessante notar que assim como em Nietzsche o processo da vida se apodera da vontade como de seu órgão e meio, em Schopenhauer, pelo contrário, a vontade adquire aquele significado absoluto segundo o qual a própria vida não é mais que uma de suas manifestações, um meio de expressar-se a si mesma e de achar seu caminho. Para Nietzsche, queremos porque vivemos; para Schopenhauer, vivemos porque queremos”.⁸⁸

Os elementos que compõem todos esses textos de juventude, oriundos dessa crença na redenção musical, estão simbolizados nesse fragmento. Os pressupostos dessa filosofia da música tornam-se cada vez mais claros à medida que Nietzsche os aprofunda, saindo cada vez mais daquele ambiente etéreo que compõe suas primeiras impressões. Como expressão desse desenvolvimento, encontramos essa distinção entre o gestual *lingüístico* e o *tonal*, fundamental para uma compreensão ampla de muitos elementos até aqui comentados: o primeiro, como manifestação da Vontade, com uma esfera simbólica própria; o segundo, como elemento universal que dá acesso à essência do universo:

Todos os graus de prazer e desprazer – exteriorizações de um fundamento originário invisível para nós – simbolizam-se no som do falante: enquanto o conjunto das demais representações é designado pela simbólica gestual do falante. Na medida em que aquele fundamento originário é o mesmo em todos os homens, também o sedimento sonoro é universal e compreensível para além da diferença das línguas. (Primavera de 1871, fr. 12 [1])

Alle Lust und Unlustgrade – Äußerungen eines uns nichts durchschaubaren Urgrundes – symbolisiren sich im Tone des Sprechenden: während sämtliche übrigen Vorstellungen durch die Geberdensymbolik des Sprechenden bezeichnet werden. Insofern jener Urgrund in allen Menschen derselbe ist, ist auch der Tonuntergrund der allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche. (KSA 7, 361)

Um “sedimento sonoro” (*Tonuntergrund*) sobre o qual se desenvolvem todos os legítimos instintos do homem. Essa concepção metafísico-estética da humanidade funda uma perspectiva que está para além de Schopenhauer e de Wagner. Suas respectivas estéticas não foram tão longe e isso não significa que Nietzsche esteja acima deles, mas indica que ele os ultrapassou na compreensão do fenômeno musical. Essa superação não tem a ver com a importância atribuída à música por eles, mas pela dimensão do sentimento musical que Nietzsche intui. Sobre esse sedimento sonoro irão se desenvolver as variações

⁸⁸ SIMMEL, G.: *Schopenhauer y Nietzsche*. Editorial Schapire, Buenos Aires, s/d. Apud. BENCHIMOL, 2003, pp.31-2.

lingüísticas que, sem o fundamento do *som*, nada mais são que disposições “do órgão lingüístico, gestos, em resumo” (*der Sprachorgane, kurz Geberden*). Isso funciona como um tipo de pressuposto do mundo, daí não poder a música ser gerada pela poesia ou pela técnica. No entanto, mesmo a música, ao gerar imagens figurativas, o faz na forma de exemplos apenas de seu conteúdo universal. Volta à tona aqui os universos *apolíneo* e *dionisíaco*, opostos como domínios da aparência e da não-aparência. Não é possível que a primeiro excite o prazer pelo segundo, já que, embora estejam postos aqui com certa unidade na origem da experiência fundamental, não se equiparam, estando assegurado o estatuto de grandeza da música ao transportar ao domínio da vida o universo da Vontade em sua forma pré-lingüística e pré-verbal. Mas há “a permanente aspiração da lírica a circunscrever a música em imagens” (*das fortwährende Streben der Lyrik nebenher läuft, die Musik in Bildern zu umschreiben*), o que nos conduz a outro domínio: o da geração da “canção” (*Lied*), de onde partimos no início.

É a canção popular, como já vimos, a fonte de onde parte Nietzsche, mas uma seqüência do fragmento quase nos desencaminha: “Consideremos, de acordo com todos os pressupostos, quão grande empreendimento tem que ser fazer música para uma poesia, isto é, querer ilustrar uma poesia por meio da música, para com isso auxiliar a música em direção a uma linguagem conceitual: que mundo invertido!” (*Denken wir uns, nach allen Voraussetzungen, welch ein Unterfangen es sein muß, Musik zu einem Gedichte zu machen d. h. ein Gedicht durch Musik illustriren zu wollen, um damit der Musik zu einer Begriffssprache zu verhelfen: welche Welt!*) (Primavera de 1871, fr. 12 [1] - KSA 7, 362). Se a geração da canção passa por outro processo que não esse, Nietzsche está, a bem da verdade, tomando distância da crítica contemporânea ou, mais precisamente, como ele mesmo diz, dos “artistas contemporâneos” (*gegenwärtigen Künstler*), já que é comum, no processo de composição, musicar poemas, “um empreendimento que se me afigura como se um filho quisesse gerar seu próprio pai” (*Ein Unterfangen, das mir vorkommt als ob ein Sohn seinen Vater zeugen wollte!*). Parece trata-se de uma questão de hierarquia. A música é matriz geradora, e não é possível pensar em uma inversão de posições:

A partir dela mesma, a música pode gerar figuras (...). Como deveria, porém, a figura, a representação, poder, a partir de si mesma, produzir música! Quanto menos que conceito, ou como se disse, ‘a idéia poética’ estivesse em condições de fazê-lo. (Primavera de 1871, fr. 12 [1])

Die Musik kann Bilder aus sich erzeugen (...). Wie aber sollte das Bild, die Vorstellung aus sich

heraus Musik erzeugen können! Geschweige denn, daß dies der Begriff oder, wie man gesagt hat, „die poetische Idee“ zu thun im Stande wäre. (KSA 7, 362)

Intransigência curiosa quando pensamos que o próprio Nietzsche era dado a compor melodias para versos. Mas suas composições não podem servir de parâmetro aqui, suas influências românticas – no campo da composição – não foram superadas como, de resto, ocorreu com sua concepção estética.⁸⁹ Estamos, ao que tudo indica, no momento anterior à grande fusão dos instintos estéticos, mas ainda diante da supremacia do não-verbal: “o prazer na aparência não pode, a partir de si, excitar o prazer na não aparência: o deleite do contemplar só é deleite porque nada nos recorda de uma esfera em que a individualização foi despedaçada e suprimida” (*Die Lust am Scheine kann nicht aus sich die Lust am Nicht-Scheine erregen: die Wonne des Schauens ist Wonne nur dadurch, daß nichts uns na eine Sphaere erinnert, in der die Individuation zerbrochen und aufgehoben ist*) (Primavera de 1871, fr. 12 [1]) - KSA 7, 363). É com essa distinção que Nietzsche expressa sua idéia da música grega. Por seu testemunho sabemos que a música grega é um mistério que apenas podemos supor enquanto produção artística, então o que Nietzsche faz para referendar tão importante aventura hermenêutica? Cria um modo de percepção da música que passa pelo filtro da fantasia, é o único modo de aproximar-se do sentimento grego sem infringir um princípio básico: utilizar a razão como instrumento socrático – no que há nele de condenável – para intervir na experiência estética. É dessa forma que ele pode sustentar que a fonte geradora é sempre musical, pois vislumbra, numa música miticamente representada, um núcleo fabuloso de geração de imagens: “Se, de algum modo, caracterizamos corretamente o *apolíneo* em oposição ao *dionisíaco*, então tem agora que nos parecer apenas aventureiro o pensamento que atribui à figura, ao conceito, à aparência, a força de produzir o som a partir de si” (*Haben wir das Apollinische im Gegensatz zum Dionysischen irgendwie richtig charakterisirt, so muß uns jetzt der Gedanke nur abenteuerlich falsch dünken, welcher dem Bilde, dem Begriffe, dem Scheine irgendwie die Kraft beimäße, den Ton aus sich zu erzeugen*) (Primavera de 1871, fr. 12 [1]) - KSA 7, 363). Esse fundamento musical, com toda a carga de mistério que ele carrega, é uma forma primitiva de apreciação

⁸⁹ Em entrevista a Paulo César de Souza, Curt Paul Janz afirmou: “(...) ele é um romântico nato, como provam suas composições, mas como pensador se coloca na ruptura rumo à modernidade, que não chegou a vivenciar; foi um precursor e preparador” (Posfácio da tradução de *O caso Wagner*, pp.107-111).

do mundo, como isso quero afirmar apenas que o jovem Nietzsche é um obcecado pela música, isso o fragilizou de muitas formas e ele teve clareza disso – “uma obra de juventude cheia de coragem juvenil e de melancolia juvenil” (*ein Jugendwerk voller Jugendmuth und Jugend-Schweremuth*) (TAC §2 - KSA 1, 13). Mas há um fundo teórico que precisa ser destacado, tais considerações servem para Nietzsche reafirmar sua negação de Schopenhauer, na medida em que negar o conceito de Vontade como fonte de geração da música significa apontar para um novo significado do termo:

A ‘Vontade’, a mais originária forma da aparência, é objeto da música: nesse sentido, ela pode ser denominada imitação da natureza, porém da forma mais universal da natureza (...). A própria ‘Vontade’ e os sentimentos – como manifestações da vontade já perpassados por representações – são completamente incapazes de produzir música a partir de si mesmos: do mesmo modo como é completamente vedado à música apresentar sentimentos, ter sentimentos como objeto, porquanto a vontade é seu único objeto –. (Primavera de 1871, fr. 12 [1])

Der „Wille“ als ursprünglichste Erscheinungsform, ist Gegenstand der Musik: in welchen Sinne sie Nachhmung der Natur, aber der allgemeinsten Form der Natur genannt werden kann. (...) Der „Wille“ selbst und die Gefühle – als die schon mit Vorstellungen durchdrungenen Willensmanifestationen – sind völlig unvernünftig Musik aus sich zu erzeugen: wie es andernseits der Musik völlig versagt ist, Gefühle darzustellen, Gefühle zum Gegenstand zu haben, während der Wille ihr einziger Gegenstand ist. – (KSA 7, 365)

Se a Vontade não gera o mundo, como pensara Schopenhauer, é porque a música é a fonte originária e, portanto, fonte do mundo e matriz da Vontade. Isso significa inverter completamente o ponto de partida de Schopenhauer, que embora visse na música um fenômeno muito elevado, e distinto de todas as outras artes, desacreditava em sua capacidade libertadora. Mas a *metafísica da música* de Schopenhauer e a *metafísica de artista* de Nietzsche chegam, ao final, a lugares distintos. A interpretação estética do mundo é levada às últimas consequências em *O nascimento da tragédia*, e ultrapassa as possibilidades de tratamento da música como aparato ritual, elevando-a a uma condição mítica e, junto com ela, a figura do gênio compositor:

Quando, pois, o músico compõe uma canção lírica, ele não será estimulado, como músico, nem pelas figuras, nem pela linguagem de sentimentos desse texto, porém uma excitação musical vinda de esferas inteiramente outras escolhe para si aquele texto da canção, como uma expressão alegórica de si mesma. (Primavera de 1871, fr. 12 [1])

Wenn also der Musiker ein Lyrisches Lied komponiert, so wird er als Musiker weder durch die Bilder, noch durch die Gefühlssprache dieses Textes erregt: sondern eine aus ganz andern Sphaeren kommende Musikerregung wählt sich jenen Liedertext als einen gleichnißartigen Ausdruck ihrer selbst. (KSA 7, 366)

Quem fala aqui é, ao que parece, o compositor. O texto poético, ainda sem música, não é capaz de fomentar no compositor um sentimento melódico. A melodia, sopra

essencial da canção popular, vem de lugares ermos da percepção do gênio, e materializa um tema para aquele texto a partir de “esferas” (*Sphaeren*) exteriores ao tema do poema. Esse processo de criação quase místico eleva o papel do músico em detrimento do poeta – que escreveu o texto lírico já, ele mesmo, a partir daquele estado de disposição musical de Schiller –, e conduz a música ao ponto máximo da hierarquia das artes. Essa quase divinização da arte musical não poderia ser simplesmente trocada por questões de ordem científica ou política, mais certo seria dizer que as novas perspectivas que se apresentarão se desenvolvem a partir desse ímpeto original e, como vamos ver, são, em grande parte, também produto da arte. A música sobreviverá como expressão divinatória: “Em face do Deus supremo manifestando-se efetivamente, o símbolo [no caso, a lírica] não tem mais nenhum significado: sim, ele agora aparece como uma ofensiva exterioridade” (*Das Symbol hat Angesichts des höchsten, wirklich sich offenbarenden Gottes keine Bedeutung mehr: já es erscheint jetzt als eine beleidigende Äußerlichkeit*) (Primavera de 1871, fr. 12 [1]) - KSA 7, 366). Uma passagem de *O nascimento da tragédia* surge aqui com uma importância capital:

A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, como uma fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o contrário, a expressão franca da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do adorno mentiroso daquela pretensa realidade do homem civilizado. O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização, que se comporta como se ela fosse a única realidade, é parecido ao que existe entre o núcleo eterno das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal (...). (GT/NT §8)

Die Sphäre der Poesie liegt nicht ausserhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegentheil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit und muss eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen. Der Contrast dieser eigentlichen Naturwahrheit und der sich als einzige Realität gebärdenden Culturlüge ist ein ähnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesamten Erscheinungswelt (...). (KSA 1, 58-9)

A poesia como aparato à música, expressão da *verdade*, mas só enquanto uma poesia que pode revelar o mundo. O seu texto, antes de tudo, poético, legitima seus ímpetos musicais e serve como modelo de expressão acabado de uma palavra musical que fala a linguagem etérea da música. Isso soa como se ele dissesse que sua transgressão interpretativa não só é do domínio do fantástico – e por isso é poesia também – como é uma verdade mítica greco-arcaizante, ou seja, em oposição à *realidade* do homem civilizado ele opõe o saber anterior à razão socrática, que a bem da verdade é um saber inútil ao homem moderno. Há um autodeslumbramento, uma autoconsciência, uma auto-ironia que, para nós

hoje, é típica dele, mas que soava impetuoso e extravagante. Ao mesmo tempo em que o romântico compositor Nietzsche não se impõe sobre o anti-romântico crítico Nietzsche, esse dispõe os elementos com total clareza, e faz notar que o poeta não é alguém que queira estar “fora do mundo” (*ausserhalb der Welt*), mas que quer inverter o mundo civilizado por meio de sua verdade, a “autêntica verdade da natureza” (*eigentlichen Naturwahrheit*) e precisa, para isso, provar que a civilização não é a única realidade possível, mas apenas uma frágil realidade.

Por fim, resta confrontar brevemente esse texto preparatório com sua versão definitiva. No §6 de *O nascimento da tragédia*, o tema é re-trabalhado e um tanto obscurecido. Para Nietzsche, a música popular ocupa uma posição privilegiada, pois, desde a origem, expressa a dualidade dos instintos *apolíneo* e *dionisíaco*, como um “vestígio perpétuo” (*perpetuum vestigium*) dessa união. Daí a “estima geral dos gregos” (*allgemeinen Schätzung der Griechen*) por Arquíloco, o introdutor da “canção popular” (*Volkslied*) na literatura: “esse duplo instinto da natureza (...) deixou suas marcas na canção popular de maneira análoga a como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música” (*jener künstlerische Doppeltrieb der Natur (...) der in analoger Weise seine Spuren im Volkslied hinterlässt, wie die orgiastische Bewegungen eines Volkes sich in seiner Musik verewingen*) (GT/NT §6 - KSA 1, 48). Tal vestígio não compõe apenas a cena dos movimentos orgiásticos, ele está presente – e isso precisaria ser demonstrado historicamente – em todos os povos que produziram música popular e foram agitados por correntes dionisíacas; e como o “substrato e pressuposto” (*Untergrund und Voraussetzung*) da música repousaria, desde sempre, sobre duplo instinto. Mas o que há por trás da afirmação de que a música popular é o próprio “espelho musical do mundo, como melodia originária?” (*musikalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie?*) A melodia é o que há de mais original e universal na estrutura musical, por isso ela suporta “múltiplas objetivacões” (*mehrere Objectivationen*), em diferentes tipos de texto. Quando essa mesma canção busca uma aparência onírica, esta sim se expressa pela via textual, com as imagens poéticas. A melodia como matriz geradora da poesia volta a gerar múltiplas vezes o texto poético, num círculo perpétuo. Nietzsche cita um dos livros mais clássicos da literatura germânica, a coletânea de canções *Des Knaben Wunderhorn* (ARNIN & BRENTANO, 2001), para ilustrar suas teses. Quem pudesse ouvi-las perceberia como a melodia, geradora

eterna das coisas, lança ao seu redor “chispas-imagens” (*Bilderfunken*), algo como uma policromia, com mudanças repentinas, que revelam uma “força absolutamente estranha” (*wildfremde Kraft*), que contrasta imediatamente com a aparência épica. Considerando que essa antologia abrange grande parte do universo da cultura popular alemã, podemos deduzir que Nietzsche compreende o livro como o resultado de uma longa história da inspiração melódica na Alemanha e que isso pode ser estendido a domínios universais.

Na criação musical, pelo menos do ponto de vista do cancionário popular, a melodia é o primeiro elemento que se impõe na estrutura das canções, isso pode ser contestado – principalmente pelos poetas –, mas Nietzsche está pensando a música partindo desse princípio, o que autoriza uma interpretação nesse sentido. Mas ele não identifica essa origem da palavra na música com a intenção de igualá-las, ao contrário, a palavra nunca pode atingir a profundidade da música, ou antes, a melodia é superior a qualquer tentativa de expressão poética e, mesmo ali, onde as sinfonias de um Beethoven obrigam a um discurso por imagens – “pastoral”, “cena junto ao arroio”, “alegre reunião de camponeses” – elas o fazem pelo poder da melodia de gerar as imagens e nunca por uma capacidade figurativa de gerar as melodias. Isso explica, a um só tempo, por que não há contradições em buscar na canção popular o significado da expressão elevada de uma sinfonia ou de uma ópera, antes parece que Nietzsche busca no povo a origem do que se tornou – nas apresentações fechadas da ópera – burguês.

Essa origem popular aponta para uma aproximação com a Grécia, onde o povo estava mais próximo do conteúdo *dionisíaco*, e parece querer aproximar a música de Wagner desses movimentos arcaicos. Mas Nietzsche vai esbarrar no que, na ópera de Wagner, parece ser o elemento mais importante: o libreto, a palavra portanto. Esse impedimento parece incomodar, mas o livro quer isentar Wagner: “Com isto assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e padecem agora em si mesmos da violência desta” (*Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich*) (GT/NT §6 - KSA 1, 49). Ele aponta aqui os limites da palavra e indica seu fim iminente, mas não sem antes elevar seu estatuto, ainda que apenas quando em aproximação estreita com a música. O

nascimento da tragédia mantém esta condição divinizante da música muito por conta da importância da obra de Wagner para essa reforma estética a partir da Alemanha. Daí, em vários momentos, Nietzsche utilizar essa noção de *medium*, para identificar esse músico que está ligado estreitamente com o *Uno-Primordial*, esse músico é Wagner. Do momento em que passa a considerar a poesia lírica como “fulguração imitativa da música em imagens e conceitos” (*nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Bildern und Begriffen*), pode-se delimitar como a música aparece no seio da imagem e do conceito, justamente através dessa Vontade, e aqui, diz literalmente Nietzsche, tomada em seu sentido Schopenhaueriano. Como vimos anteriormente, a música não pode ser Vontade, pois, como tal, deveria ser banida do terreno da arte, sendo a Vontade representação do inestético, conclui-se assim que a música apenas *aparece* como Vontade; para que o lírico possa exprimir sua aparência em imagens precisa dos transportes da paixão, por isso ele é um *dionisíaco*:

(...) por mais que tudo quanto contemple à sua volta, pelo medium da música, esteja submetido a um movimento impetuoso e agitado. Mais ainda, quando o lírico se divisa a si próprio através do mesmo medium, a sua própria imagem se lhe apresenta em estado de sentimento insatisfeito: o seu próprio querer, anelar, gemer, gritar de júbilo é para ele como um símbolo com o qual interpreta para si mesmo a música. (GT/NT §6)

(...) so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in drängender und treibender Bewegung ist. Ja wenn er sich selbst durch dasselbe Medium erblickt, so zeigt sich ihm sein eignes Bild im Zustande des unbefriedigten Gefühls : sein eignes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen ist ihm ein Gleichniss, mit dem er die Musik sich deutet. (KSA 1, 51)

Nietzsche conclui que a lírica depende da música tanto quanto a música independe da imagem e do conceito, tolerando-os apenas; e que, embora a linguagem desdobre-se em tentativas, mal consegue manter-se em contato mínimo com a música, nunca sendo possível atingir o sentido mais profundo desta. Aqui, algumas palavras sobre Aristóteles e seu papel nesse livro são importantes. O autor da *Poética* aparece em cinco seções do livro, uma delas no §6, que ora analiso. Mas é verdade que o uso que Nietzsche faz de Aristóteles é sutil, e negativo; isso pode ter gerado a crítica de Wilamowitz-Möllendorff, que representava àquela altura a vertente “positivista” da recepção alemã da tragédia grega, nos termos de Walter Benjamin. Entre outras coisas, ele cobra o fato de que Nietzsche não dava a devida deferência a Aristóteles; mas quando ainda está refletindo sobre a apropriação da música pela poesia, Nietzsche lembra que:

(...) entre Homero e Píndaro por certo sempre soaram as melodias orgiásticas da flauta de Olimpo, as quais, ainda à época de Aristóteles, em meio a uma música infinitamente mais

desenvolvida, arrastavam os homens a um entusiasmo ébrio e que, seguramente, em seu efeito primordial, incitaram à imitação todos os meios de expressão poética dos homens contemporâneos. (GT/NT §6)

(...) zwischen Homer und Pindar die *orgiastischen Flötenweisen des Olympus* erklingen sein müssen, die noch im Zeitalter des Aristoteles, inmitten einer unendlich entwickelteren Musik, zu trunkner Begeisterung hinrissen und gewiss in ihrer ursprünglichen Wirkung alle dichterischen Ausdrucksmittel der gleichzeitigen Menschen zur Nachahmung aufgereizt haben. (KSA 1, 49)

Olimpo – o inventor da música instrumental – teria sido essa matriz da melodia primordial, dele embriagados, os homens gregos geraram o mundo. Esse relato mítico, reescrito por Nietzsche, indica que a música de Olimpo incitou à “imitação” (*Nachahmung*) que, como se sabe, é a palavra chave da *Poética* de Aristóteles, o que insere o estagirita no passado histórico do livro, ainda que para fazer valer seus próprios argumentos. A geração da poesia pela música se faz através do desdobramento imaginário que a música proporciona ao poeta-músico, como em Beethoven, para quem, segundo Nietzsche, o ambiente “pastoral” (*pastorale*) só tinha a ver com a influência determinante da música no pensamento, o que o levava a denominar “cena junto ao arroio” („*Scene am Bach*“) – título de um fragmento da *sexta sinfonia* – um produto do som:

(...) trata-se apenas de representações simbólicas, nascidas da música –, representações que não nos podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo dionisíaco da música, sim, que não têm qualquer valor exclusivo em face de outras figurações. (GT/NT §6)

(...) so sind das ebenfalls nur gleichnissartige, aus der Musik geborne Vorstellungen – und nicht etwa die nachgeahmten Gegenstände der Musik – Vorstellungen, die über den *dionysischen* Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können, ja die keinen ausschliesslichen Werth neben anderen Bildern haben. (KSA 7, 50)

Tais processos de criação, para a massa popular, são uma “catarse” (*Entladung*) da música em imagens; disso será gerada a canção estrófica, da excitação do “tesouro verbal” (*Sprachvermögen*) a partir desse “novo princípio de imitação da música” (*neue Princip der Nachahmung der Musik*). Na verdade, por mais que o lírico interprete a música em termos de imagens, ele repousa no modo *apolíneo* de percepção, e é sempre como “símbolo” (*Gleichniss*) que ele interpreta para si a música. Nietzsche usa de forma recorrente o termo símbolo, justamente para apontar o que há de fenomenal no exercício lírico: “como gênio *apolíneo*, interpreta a música através da imagem da vontade, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar” (*als apollinischer Genius interpretirt er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist*) (GT/NT §6 - KSA 1, 51). Faço aqui uma pequena digressão.

Paul Valéry, no ensaio “Existência do Simbolismo”, descreve de forma exuberante as relações entre a poesia e a música: “Uma circunstância da época com que nos ocupamos [1860 a 1900] levava ao extremo a intensidade da emoção estética, quase mística, cuja existência é inseparável do Simbolismo. Entre todos os modos de expressão e de excitação, existe um que se impõe com um poder desmedido: ele domina, deprecia todos os outros, age sobre todo nosso universo nervoso, superexcita-o, penetra-o, submete-o às flutuações mais caprichosas, acalma-o, destrói-o, prodigaliza-lhe as surpresas, as carícias, as inspirações e as tempestades; é dono de nossas existências, de nossos estremecimentos, de nossos pensamentos: esse poder é a *música*, e ocorre que a música mais poderosa é soberana no exato momento em que nosso jovem simbolista em estado nascente se compromete com seu destino: ele se deixa arrebatar pela música de Wagner” (VALÉRY, 1999, p.71). É de Baudelaire que Valéry está falando, em uníssono com a interpretação de Nietzsche. É uma breve e, aparentemente, furtiva passagem; mas o que se vê é uma visão muito fina da recepção de Wagner em Paris, demonstrando que a França não necessitava, como também julgava Nietzsche, da música de Wagner: “Eis o que se observava e se experimentava por volta de 1886, aos domingos, nos concertos do Circo de Verão. Eram verdadeiros ofícios para os quais se apressava tudo o que havia em Paris de mais elegante, de mais profundo, de mais entusiasta, de mais original e também de mais imitador. O maestro subia à estante. Poderíamos dizer que subia ao altar, que tomava o poder supremo; e, na realidade, ele o tomava, ele ia promulgar as leis, manifestar o poder dos próprios deuses da Música. A batuta era levantada: todas as respirações estavam suspensas; todos os corações esperavam” (VALÉRY, 1999, p.72). Não por acaso, Valéry está pensando em Mallarmé quando lembra que o poeta assistia tudo extasiado, mas em estado de rivalidade vigilante, pois pretendia devolver à poesia “o mesmo império que a música moderna lhe havia roubado”. Isso nos remete à afirmação de Nietzsche, segundo a qual é a música que tolera a poesia junto de si, mas de forma que não será possível restituir nada, na medida em que nada há para restituir: “(...) é impossível, com a linguagem, alcançar de modo exaustivo o simbolismo universal da música, porque esta se refere de modo simbólico à contradição e à dor primordial existentes no coração do Uno primordial” (*Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht...*) (GT/NT

§6 - KSA 1, 51). Tal condição põe a música acima e antes de qualquer aparência, tudo é apenas símbolo diante dela:

(...) por isso a *linguagem*, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em nenhum lugar pode ser capaz de volver para fora a interioridade mais funda da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer. (GT/NT §6)

(...) daher kann die *Sprache*, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann. (KSA 1, 51-2)

Toda a reconstrução realizada por Nietzsche no livro e nos póstumos, serve quase que tão somente para demonstrar o que esses escritos guardam de mais precioso: a confiança de que a música pode gerar de si grandes modificações no homem. Isso está ligado, de modo premonitório, ao estatuto da arte no período maduro, quando a música será parte inseparável do projeto de *transvaloração de todos os valores*, não mais como um milagre wagneriano, mas como uma força motriz de intensidade diversa, que engloba todos os campos do fazer humano dentro da perspectiva da *vontade de poder*. Mas, ainda nos textos de juventude, lê-se que “a música é uma linguagem com uma capacidade de elucidação infinita” (*Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist*), isso significa que ela pode revelar o mundo, não com o estatuto da verdade, mas com o poder da mentira, da ilusão, do velamento.

2.4 a ciência e a arte

Ao mesmo tempo em que Nietzsche lê e dialoga com a filologia alemã, ele a quer superar. Da mesma forma que ao ler Platão ele identifica o conflito entre o artista e o teórico, ele próprio leva esse duplo impulso à máxima intensidade – mas o *homem teórico* e o filólogo são se igualam, o primeiro representa essa *cultura alexandrina* que deve ser superada, o segundo, o apuro no lidar com o pensamento, inda que isso não signifique estar subjugado a ele. Essa duplicidade arremata o livro e lança a pergunta central: “Será que a arte é inclusive um correlato e um suplemento necessários da ciência?” (*Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?*). Uma questão pessoal que o atormenta desde a juventude: o artista e o teórico. Desde o primeiro livro essa questão se dilui em muitas faces: ora o escritor Nietzsche se impõe com seu estilo peculiar, ora senta ao piano para compor, ora estuda com afincos textos clássicos, ora

escreve poemas, etc.; nessa primeira estética essas fronteiras são muito frágeis, mas isso não oferece nenhum tipo de necessidade imperativa de escolha por esse ou aquele caminho, o que ele tenta provar é justamente a ligação estreita entre a atividade estética e o trabalho científico, quiçá sua mútua dependência.

Por isso algumas perguntas se sobrepõem: por quê a sombra opressora de Sócrates se projeta sobre o futuro? Por quê depois dele nada mais se fez na História da Filosofia senão tentar superá-lo? E uma outra pergunta se impõe: por quê o próprio Nietzsche dá continuidade a essa tentativa de superação? Ultrapassar o socratismo (a ciência, por conseguinte) é, mesmo para o próprio Sócrates, retornar ao mito, pois é à música que ele recorre no leito de morte. Como pai do conhecimento trágico, Sócrates deixou que a música o libertasse: “o *conhecimento trágico* que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como proteção e remédio” (*die tragische Erkenntniss, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht*). Trata-se ainda aqui do olhar de Nietzsche sobre a Grécia, suas interrogações sobre o papel da música na obra de Platão e do significado do sonho de Sócrates, já narrado na conferência preparatória. O que significa uma ciência que não pode prescindir da arte? Num outro trecho isso pode ser mais nitidamente percebido:

Se agora, com olhos fortalecidos e reconfortados nos gregos, miramos as esferas mais altas desse mundo que nos banha, veremos transmutar-se em resignação trágica e em necessidade de arte a avidez de conhecimento insaciável e otimista que apareceu em Sócrates de maneira prototípica: enquanto que, em seus níveis inferiores, essa mesma avidez tem que se manifestar hostil à arte e abominar, no íntimo, sobretudo a arte trágico-dionisíaca (...) (GT/NT §15)

Schauen wir, mit gestärkten und an den Griechen erlabten Augen, auf die höchsten Sphären derjenigen Welt, die uns umfluthet, so gewahren wir die in Sokrates vorbildlich erscheinende Gier der unersättlichen optimistischen Erkenntniss in tragische Resignation uns Kunstbedürftigkeit umgeschlagen: während allerdings dieselbe Gier, auf ihren niederen Stufen, sich kunstfeindlich äussern und vornehmlich die dionysisch-tragische Kunst innerlich verabscheuen muss (...) (KSA 1, 101-2)

Como pode o instinto socrático ter “necessidade de arte” (*Kunstbedürftigkeit*)? Essa interpretação está ligada com a metafísica da arte de juventude, onde a música possuía não apenas a capacidade de redimir, mas também de reinventar o homem. Essa fusão que se dá em Sócrates está relacionada com a oposição entre o *homem teórico* e o *homem artístico* (chamemos assim), ao que Nietzsche dedica três longos capítulos, tentando mostrar que a civilização deve ao platonismo tanto o otimismo científico como a imperiosa recriação infinita da arte, e que esse conjunto aparentemente antagônico está criteriosamente ligado

com os instintos plásticos e musicais herdados das divindades helênicas, como desde o início do livro vem sendo demonstrado. A Grécia é o símbolo de um povo inimitável. Logo, quem estiver em busca da verdade acima de tudo, diz Nietzsche ironicamente, precisa admitir que essa raça de homens “têm em mãos, como os aurigas, a nossa e qualquer outra cultura” (*dass die Griechen unsere und jegliche Cultur als Wagenlenker in der Händen haben*), e que qualquer semelhança com eles é mero acaso histórico. Mas Nietzsche também quer imitar a imagem grega e um dos modelos mais perfeitos é o próprio Sócrates, o primeiro *homem teórico*, que é, em última instância, responsável pela busca da redenção pela música. No entanto, imitar Sócrates, significa reinventá-lo, recuperar seu ímpeto de *homem teórico* e seu “deleite infinito com o existente” (*unendliches Genügen am Vorhandenen*). Essa inclinação nos coloca diante de um dos mais profundos desejos de Nietzsche, manifesto num póstumo da mesma época: “Minha filosofia é platonismo às avessas: quanto mais distante do verdadeiramente existente, tanto mais pura, bela e boa é ela” (*Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es*) (Final de 1870-Abril de 1871, fr. 7 [156] - KSA 7, 199). Buscar Sócrates é também destruí-lo, pois, radicalmente, seu impulso musical derradeiro não significa nada diante do projeto maior de Nietzsche, o de uma *transvaloração dos valores* que é, também e necessariamente, estético-musical. Então o que significa inverter o platonismo? Subverter a ordem de prioridades de toda a vida, quer dizer, dedicar a existência à busca do etéreo, e isso não significa que o sentido da vida é metafísico; é buscar na musicalidade que conduz ao *Uno-primordial (Ur-Eine)* um sentido oculto ao “Sócrates cultivador da música” (*musiktreibenden Sokrates*), algo que dele escapou. Essa correlação entre Sócrates e a música está ligada a uma das hipóteses mais fortes do livro: a de que toda a atividade do homem, seja ela política, moral ou religiosa é, antes de tudo, arte:

Certamente, junto a esse conhecimento isolado está, com excesso de honestidade, se não de petulância, uma profunda representação *ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecer, mas inclusive de *corrigir* o ser. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*: que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo. (GT/NT §15)

Nun steht freilich neben dieser vereinzelt Erkenntnis, als einem Excess der Ehrlichkeit, wenn nicht des Uebermuthes, eine tiefsinnige *Wahnvorstellung*, welche zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam, jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis

in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *corrigiren* im Stande sei. Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muss: *auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehn ist.* (KSA 1, 99)

Esse é o significado de uma quase frase de efeito que, muitas vezes, é o sinônimo dessa obra: de que a existência do homem só se justifica esteticamente. Com ela, Nietzsche quis mostrar que o homem é imitador, criador, artista e que, Sócrates já é um artista por excelência, ainda que vencido pela vontade de verdade. Platão pôs em sua boca todos os seus instintos artísticos obscurecidos pela necessidade da busca da verdade suprema. O primeiro livro já conteria uma proposta de inversão do platonismo, tomando Sócrates e o ideário científico como algozes da civilização. Claro que Nietzsche não é um saltimbanco do saber, alguém que joga com a ciência, munido de impulsos estéticos incontidos. Ele valoriza, verdadeiramente, a figura do *homem teórico*, como vimos anteriormente, mas há um outro tipo de teoria que precisa ser revelada, muito distante dos modelos clássicos. Há um saber que não conduz à verdade, mas que tem como dissonante característica a procura da mentira, posto que tem a arte como fonte. Aqui volta o sonho de Sócrates – imagem importante da conferência *Sócrates e a tragédia* – sob novo foco: se a ciência lhe proporcionou morrer sem nenhum temor, por quê os argumentos não foram suficientes e ele recorreu ao mito? A resposta foi dada por Nietzsche pouco antes: é o mito, desde Sócrates e, por que não dizer, a partir dele, a “conseqüência necessária e o propósito da ciência” (*nothwendige Consequenz, Absicht der Wissenschaft*).

Esse momento reflete de forma muito forte as influências da Grécia arcaica em seu pensamento. A arte tem o mesmo estatuto que os elementos geradores dos filósofos da famosa escola de Mileto. Nietzsche entende a música como o elemento a partir do qual tudo se desenvolve, desde as substâncias mais elementares até as formações mais complexas da cultura. Tudo seria, em último caso, produto de um deus-artista, “nós somos as figuras no sonho do deus, que adivinham como ele sonha” (*wir sind die Figuren im Traum des Gottes, die errathen wie er träumt*) (Final de 1870-Abril de 1871, 7 [116]) (KSA 7, 164). Inspirado pela amizade e pelo conhecimento da obra musical de Wagner, Nietzsche acredita que a Alemanha será sede de um reencontro com o sentimento trágico, na forma como ele era vivido nas representações públicas gregas. Para que isso aconteça com plenitude, interpreta a cultura como produto daquele poder gerador da música. A chegada desse momento se faz

anteceder pelo amolecimento de todo o otimismo da cultura socrática até então alimentado. O anúncio da música redentora está atrelado à uma compreensão adequada do significado do que Nietzsche chamou de “cultura da ópera” (*Cultur de Oper*), ou seja, a tentativa, imediatamente anterior a ele, de repetição e recriação da Grécia na Europa, o momento do nascimento do *stilo rappresentativo*.

A ópera nasceu de uma “tendência extra-artística” (*ausserkünstlerischen Tendenz*), por isso ela não pode ser um reencontro com a Grécia. Esse diagnóstico fatal está ligado à fonte de sua geração: a cultura socrática. O estilo operístico italiano surge de uma necessidade de expressão teórica, isso significa que, por princípio, a ópera quer ser a “expressão patética da palavra” (*pathetischen Wortausdruck*); uma arte cujo temor é que em algum momento a música se torne elemento preponderante e subjugue a palavra. Qual a fonte desse estilo anti-musical? Como reencontrar a Grécia sem o povo? Não existe música para Nietzsche sem as representações populares, sem que aquela melodia, que nasce no coração das culturas, se manifeste, é dela que tudo se forma, como vimos antes, portanto a ópera tem uma fonte completamente estranha à verdadeira arte:

(...) esse esforço, que alterna com rapidez, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, é algo tão inteiramente artificial aos instintos artísticos, tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos. (GT/NT §19)

(...) dies rasch wechselnde Bemühen, bald auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf den musikalische Grund des Zuhörers zu wirken, ist etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen und des Apolinischen, in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, dass man auf einen Ursprung des Recitativs zu schliessen hat, der ausserhalb aller künstlerischen Instincte liegt. (KSA 1, 121)

Aqui Nietzsche não separa mais os dois instintos, eles estão integrados. A fonte da ópera encontra-se fora do domínio dos instintos artísticos. Isso significa que a Grécia permanece intacta, ou violada. Mas a ópera quis ser não apenas o caminho de volta à música antiga, ela quis desvendar a tragédia e, com isso, o mistério primordial daquele mundo homérico cheio de “pureza, poder e inocência” (*Reinheit, Macht und Unschuld*):

Penetramos aqui com o olhar no devir mais íntimo desse gênero artístico de fato verdadeiramente moderno, a ópera: uma poderosa necessidade cria para si, à força, uma arte, porém esta é uma necessidade não-estética: a nostalgia do idílio, a crença em uma existência ancestral do homem artístico e bom. (GT/NT §19)

Hier sehen wir in das innerlichste Werden dieser recht eigentlich modernen kunstgattung, der Oper: ein mächtiges Bedürfniss erzwingt sich hier eine Kunst, aber ein Bedürfniss unaesthetischer Art: die Sehnsucht zum Idyll, der Glaube an eine urvorzeitliche Existenz des künstlerischen und guten Menschen. (KSA 1, 122)

A palavra, posta na boca do cantor, quer expressar o verbo primordial, e a ópera deve transportar o homem moderno na direção daquele paraíso artístico imaginado pelos doutos que a criaram. A inteira repugnância de Nietzsche por esse ambiente “paradisiaco” (*paradiesischen*) revela que o sentido popular, tantas vezes invocado por ele, tem um significado ainda mais amplo que o antes exposto. Essa música frágil e medíocre não possui contato com as camadas profundas do ser do homem, sendo antes uma idealização daquele momento do que sua imagem projetada. Quem cria essa arte tão distante da realidade arcaica? “A ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes” (*Die Oper ist die Geburt des theoretischen Menschen, des kritischen Laien, nicht des Künstlers: eine der befremdlichsten Thatsachen in der Geschichte aller Künste*) (GT/NT §19 - KSA 1, 123). Do que Nietzsche sente falta? Do sentimento popular, da verdadeira poesia, dos movimentos *dionisiacos*. A ópera não pode ser gerada por homens que são, antes de tudo, não-artistas, humanistas. Que música poderia ser produzida por teóricos, senão uma música que precisa ser explicada por palavras, reduzida a significados, nascida da paixão desse homem sensível, capaz de se emocionar nos círculos aristocráticos de Florença? Uma música inexpressiva, incapaz de grandes movimentos da alma, que transforma fruição musical em retórica intelectual, pois desconhece a música dionisiaca. A ópera erra desde o momento em que imagina o processo criativo como expressão da sensibilidade do artista, ou melhor, que acredita que todo homem sensitivo pode ser artista. Por isso a arte musical operística é laica, e apenas tateia sobre o que imagina ser a verdadeira música, incapaz de atingi-la. É nesse importante capítulo que Nietzsche expressa uma das primeiras objeções ao Socialismo, e a essa crença no homem primitivo e bom, que precisa buscar seus direitos. Isso acaba por se expandir como uma glorificação otimista do ser humano, como uma “exigência” (*Forderung*) estética. Mas essa música teórica, tão distante do que o jovem Nietzsche quer encontrar, ou anunciar, “é a expressão do leigo na arte, que dita suas leis com o otimismo sereno do homem teórico” (*ist die Oper der Ausdruck des Laienthums in der Kunst, das seine Gesetze mit dem heitern Optimismus des theoretischen Menschen dictirt*) (GT/NT §19 - KSA 1, 124). Parece restar pouco daquela admiração de Nietzsche pelo *homem teórico*, antes ele parece ser o pai dessa música semi-morta que é ouvida na ópera, sua “serenidade” (*Heiterkeit*) mais uma vez age de forma a contaminar a arte com

sua intensidade negativa, fria. Essa influência da “cultura teórica” (*theoretischen Cultur*) está ligada à imagem do homem primordial como habitante de um paraíso bucólico e, diferente do que acontece em muitos momentos do livro, onde há uma excessiva liberdade na interpretação de questões históricas, Nietzsche utiliza como fonte principal desse capítulo sobre a ópera um texto de Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, de 1795. Segundo a leitura que Nietzsche faz do texto, a natureza e o ideal são objetos de luto, quando a natureza é representada como perdida e o ideal como inalcançável. A ópera contém ambos, não como elementos perdidos, ao contrário, há sempre a imagem figurativa daquele mundo belo e ordenado, quer dizer, um ideal de felicidade irretocável. Nós seríamos assim, bastando apenas nos libertarmos de alguns excessos do tempo. Mais uma vez, essa beleza virginal e perfeita está completamente em desacordo com o significado *dionisíaco* da arte para Nietzsche. Esse homem belo e virtuoso que precisa ser reencontrado é “fruto único daquele otimismo que se eleva aqui, qual uma coluna de perfume docemente sedutor, das profundezas da consideração socrática do mundo” (*einzig die Frucht jenes Optimismus, der aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier wie eine süsslich verführerische Durfsäule emporsteigt*) (GT/NT §19 - KSA 1, 125).

Nesse momento vem à tona o que talvez seja a passagem mais cara para Nietzsche em todo o livro: o elogio da cultura alemã como a única capaz de afugentar a ópera e a cultura alexandrina que lhe alimenta. Toda a reconstrução até aqui realizada atinge seu ponto máximo, e Nietzsche revela quem pode redimir a arte, a cultura, o homem da decadência socrático-religiosa:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primordiais da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta cultura como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotente e hostil, a *música alemã*, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. (GT/NT §19)

Aus dem dionysischen Grund des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Cultur nichts gemein hat und aus ihnen weder zu erklären noch zu entschuldigen ist, vielmehr von dieser Cultur als das Schrecklich-Unerklärliche, als das Uebermächtig-Feindselige empfunden wird, die *deutsche Musik*, wie wir sie vornehmlich in ihren mächtigen Sonnenläufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben. (KSA 1, 127)

Encontramo-nos diante de uma das mais graves opiniões de Nietzsche, qualquer comparação desse texto com qualquer momento posterior da obra indicará facilmente que aqui fala um “outro” Nietzsche, que poderíamos designar com certa licença de: ingênuo.

Mas sua ingenuidade juvenil revela seu orgulho de ser alemão, origem que ele repudiará fortemente depois; talvez nenhum autor tenha sido tão cruel com os alemães, e que lhes tenha revelado tanto. Não há exatamente espanto no engrandecimento de Bach e Beethoven, mas quando Nietzsche aponta Wagner como sendo não só o herdeiro dessa tradição, mas como aquele que levará às últimas conseqüências a tarefa de fazer ressurgir na Alemanha a Grécia perdida – o que significa que Wagner está para além de Bach e Beethoven! –, está atribuindo ao amigo nada menos que o poder do próprio Dioniso, fazendo dele a esperança genial de fazer da Alemanha o berço de uma nova cultura. Não bastasse essa declaração, que precisará ser negada até a morte, Nietzsche prolonga o poder dessa identidade alemã. Se Wagner é aquele que incorpora as forças efetivas de um renascimento do sentido trágico na música, Schopenhauer e Kant são aqueles que, em uníssono com o maestro, teriam sido capazes de revelar – através do mesmo poder que tem a música, só que pela via do *espírito* da filosofia alemã, “minando de fontes idênticas” (*gleichen Quellen strömenden Geiste der deutschen Philosophie*) – a fragilidade da cultura alexandrina. Esse conjunto tão coeso teria minado o otimismo socrático, apresentando seus limites: “para onde aponta o mistério dessa unidade entre a música e a filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência, sobre cujo conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o a partir de analogias helênicas?” (*wohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie, wenn nicht auf eine neue Daseinsform, über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können?*) (GT/NT §19 - KSA 1, 128).

Toda essa exaltação da Alemanha não está ligada apenas com as esperanças que Nietzsche depositava na ópera wagneriana, mas também com o peso da leitura dos escritos teóricos de Wagner. Sabe-se que ele escreveu muito para anunciar a si próprio como o revolucionário e o redentor da arte alemã; essa auto-afirmação tão imodesta exerceu um impacto muito forte em Nietzsche quando da elaboração dos textos da década de 1860-70, e seu livro de estréia refrata muito do que ele leu de Wagner, como vemos numa passagem de *A arte e a revolução*, um dos assim chamados “escritos de Zürich”: “Não podemos avançar nenhum passo adiante na reflexão sobre nossa arte sem nos darmos conta da conexão que

esta possui com a arte grega. Na verdade, nossa arte moderna é só um elo da cadeia que é a evolução da arte em toda a Europa, e esta alcança seu êxito a partir dos gregos”.⁹⁰ Uma sutil diferença é que Nietzsche parecia ver na Alemanha esse berço da nova revolução, enquanto Wagner fala sempre da Europa.

Em Nietzsche, a Grécia não é só reencontrada pelos alemães, ela é aprimorada! Sim, porque ele não quer apenas identificar na Alemanha os traços daquela identidade clássica, ele afirma que a cultura alemã é capaz de “inverter” (*umgekehrter*) a identidade alexandrina e “retroceder” (*rückwärts*) para o período da tragédia, quer dizer, a tão anunciada era trágica retorna quando a própria Alemanha se reencontra. Como na Grécia, forças bárbaras teriam agido durante muito tempo de forma maléfica sobre o verdadeiro espírito alemão que, nesse reencontro com essa era trágica, apenas retorna a si mesmo: “Agora, por fim, após o regresso à fonte primeira de seu ser, pôde ele ousar apresentar-se, destemido e livre, diante de todos os povos (...): contanto que saiba aprender já é por si uma grande glória e uma rara distinção, dos gregos” (*Jetzt endlich darf er, nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Völkern kühn und frei (...): wenn er nur von einem Volke unentwegt zu lernen versteht, von dem überhaupt lernen zu können schon ein hoher Ruhm und eine auszeichnende Seltenheit ist, von den Griechen*) (GT/NT §19 - KSA 1, 128-9). Há um duplo pano-de-fundo nessa afirmação tão severa: primeiro Nietzsche parece querer prestar contas com a tradição crítico-literária alemã, daí a deferência a Goethe, Schiller e Winckelmann, mas apenas para indicar o limite daquele fluxo genial que antecede a nova revolução, essa que se dará pelas mãos de Wagner; segundo essa interrupção do caminho aberto por aquela tradição está ligada à crítica de Nietzsche às instituições de ensino superior da Alemanha:

E precisamente nos círculos cuja dignidade poderia consistir em tirar água sem descanso do leito do rio grego para a salvação da cultura alemã, no círculo dos professores das instituições superiores da cultura, é onde melhor se aprendeu a ajeitar-se rápida e comodamente com os gregos, indo-se não raro até uma renúncia cética dos ideais helênicos e até uma completa inversão do verdadeiro propósito de todos os estudos sobre a antiguidade. (GT/NT §20)

⁹⁰ „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der *Kunst der Griechen* zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen“. WAGNER: *Die Kunst und die Revolution*, 1983, vol. V, p.274.

Und gerade in den Kreisen, deren Würde es sein könnte, aus dem griechischen Strombett unermüdet, zum Heile deutscher Bildung, zu schöpfen, in den Kreisen der Lehrer an den höheren Bildungsanstalten hat man am besten gelernt, sich mit den Griechen zeitig und in bequemer Weise abzufinden, nicht selten bis zu einem sceptischen Preisgeben des hellenischen Ideals und bis zu einer gänzlichen Verkehrung der wahren Absicht aller Alterthumsstudien). (KSA 1, 130)

Essa passagem está ligada à famosa crítica de Nietzsche à historiografia clássica, que se apropriaria da antiguidade grega, e de outras antiguidades, de forma a amordaçá-la num tempo morto e inviolável. Como forma de radicalização dessa crítica, Nietzsche os compara com a cultura jornalística, indicando a superficialidade de uma lida diária com a história. Contra essa cultura débil ele opõe a arte wagneriana, que a amedronta e perturba, pois pode ofuscá-la. Esse momento de absoluta complacência com a cultura alemã pode expressar um excesso de juventude, mas tem um significado maior para a compreensão desse papel supremo da música. A imagem de Wagner é o mais perfeito acabamento do que Nietzsche está contemplando e ele está escrevendo contra tudo e contra todos – eis uma grande ironia – que estavam se opondo ao projeto wagneriano, por isso a referência a Otto Jahn – músico e filólogo que fora seu professor em Bohn, e que escreveu muitos textos críticos contra Wagner. E ele usa da condição de filólogo e filósofo em favor do amigo maestro: “Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da antiguidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música” (*Möge uns Niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenischen Alterthums zu verkümmern suchen; denn in ihm finden wir allein unsre Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik*) (GT/NT §20 - KSA 1, 131). Por isso ele vai repudiar tanto o livro em 1886, por seu teor, inegável, de *tratado wagneriano*.

Mas é preciso recordar aquela função importante que a música popular possui para o jovem Nietzsche, mas ampliando aqui o valor oculto que tem o povo para essa estética revolucionária, a bem da verdade essa é uma questão central. Opor Wagner à cultura acadêmica alemã significa que há um tipo de vivência independente das funções pedagógicas, quer dizer, Wagner é, também, a expressão viva de uma música que fala pelo povo alemão, que é seu retrato. Wagner também acreditava nessa união: “A arte pública

dos gregos, que com a tragédia chegou no seu ponto culminante, foi a expressão da mais profunda e nobre consciência popular”.⁹¹ O renascer da tragédia é, de muitas formas, um reencontro com a cultura popular alemã, em sua forma primitiva e ingênua, não é à toa a referência ao papel da tragédia para o povo grego: “(...) precisaremos lembrar-nos da enorme força da *tragédia* a excitar, purificar e descarregar a vida inteira do povo; seu valor supremo pressentiremos apenas se, como ocorria entre os gregos, esse poder se nos apresentar como a suma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora soberana entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo” ((...) *müssen wir der ungeheuren, das ganze Volksleben erregenden, reinigenden und entladenden Gewalt der Tragödie eingedenk sein; deren höchsten Werth wir erst ahnen werden, wenn sie uns, wie bei den Griechen, als Inbegriff aller prophylaktischen Heilkräfte, als die zwischen den stärksten und an sich verhängnissvollsten Eigenschaften des Volkes (...)*) (GT/NT §21 - KSA 1, 134); essa força do povo possui aqui um caráter que está muito distante de movimentos populares politicamente organizados, o povo é um força artística primordial, quer dizer, ele expressa aquela melodia capaz de gerar o mundo e, na Alemanha de Nietzsche, de curá-lo. Assim se expressa Wagner sobre esse poder do povo antigo: “O grego livre, que estava acima da natureza, podia criar arte a partir da alegria mesma dos homens”.⁹² Por isso esse elemento recorrente em ambos – ora com as imagens da canção popular ora como povo – deve ser visto com muita atenção, precisamos relembrar aqui que a penetração do elemento *dionisíaco* levava o homem de volta à natureza, quer dizer, o fazia romper com os laços da individuação e o transportava àquele estado primordial, em ligação com o Uno gerador, a noção de popular significa, portanto, um poder anterior à tudo, e quando Nietzsche pensa em música popular ele está pensando na sua capacidade de expressar a alma do povo, sua natureza. Também essa concepção de uma natureza artisticamente geradora Nietzsche a encontrou em Wagner: “A natureza é tão forte, tão indestrutível na sua capacidade de fertilizar, que nenhum poder imaginável consegue

⁹¹ „Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins“. WAGNER: *Die Kunst und die Revolution*, 1983, vol. V, p.290.

⁹² „Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen“. WAGNER: *Die Kunst und die Revolution*, 1983, vol. V, p.281.

enfraquecer sua potência criadora”.⁹³

Todo esse tom “ditirâmico” utilizado ao se referir a Wagner vai ser logo adiante ridicularizado pelo próprio Nietzsche, num movimento curioso de autocrítica: “Retornando desses tons exortatórios à disposição do ânimo que convém ao homem contemplativo, repito que somente dos gregos é possível aprender o que semelhante despertar milagroso e súbito da tragédia deve significar para o fundo vital mais íntimo de um povo” (*Von diesen exhortativen Tönen in die Stimmung zurückgleitend, die dem Beschaulichen geziemt, wiederhole ich, dass nur von den Griechen gelernt werden kann, was ein solches wundergleiches plötzliches Aufwachen der Tragödie für den innersten Lebensgrund eines Volkes zu bedeuten hat.*) (GT/NT §21 - KSA 1, 132); mas ao mesmo tempo que ele parece ter utilizado toda a efusão anterior de modo teatral, e ri disso ele mesmo, apenas repete o que já estava dito: que os gregos são para o povo alemão a fonte de sua revolução. A Grécia é o modelo para a recriação do mundo, a Alemanha sua filha diletta. É preciso agora reencontrar a música trágica e, com ela, fazer renascer a tragédia – afinal, o título do livro indica justamente isso: o re-nascimento da tragédia a partir do espírito da música, é dela que a nova era trágica vai surgir, pelas mãos de seu discípulo genial, Wagner. Mas como pode Wagner encarnar o espírito da música e da arte grega se a palavra ocupa, em seu drama, um lugar tão destacado, mesmo superior à música? É preciso compreender essa “concessão” de Nietzsche.

A tragédia salvou os gregos, e o fez porque possuía sua música, uma música perfeita. Mas essa música só possui esse poder na medida em que ela arrasta consigo as forças do mito, por isso a Grécia está numa terceira via, que não é nem o budismo indiano nem a extrema experiência política romana, mas sim como única expressão viva de uma civilização trágica, artística: “A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símbolo 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” (*Die Tragödie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichniss,*

⁹³ „Die Natur ist so stark, so unverfügbar immer neu gebärend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu schwächen vermöchte“. WAGNER: *Die Kunst und die Revolution*, 1983, vol. V, p.282.

den Mythos, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos sei.) (GT/NT §21 - KSA 1, 134); por que Nietzsche retorna à tão recorrente oposição entre palavra e música? Ele mesmo considera essas últimas relações entre o mito, a música e a palavra como de “difícil representação” (*schwierigen Vorstellung*). Mas isso se explica logo adiante:

(...) hei de me dirigir tão só àqueles que, diretamente aparentados com a música, têm nela ao mesmo tempo o seu seio materno e se vinculam às coisas quase unicamente através de relações musicais inconscientes. A esses músicos autênticos endereço a pergunta se podem imaginar um homem que seja capaz de escutar o terceiro ato de “Tristão e Isolda” sem nenhuma ajuda da palavra e da imagem, apenas como um enorme movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar? (GT/NT §21)

(...) nur an diejenigen habe ich mich zu wenden, die, unmittelbar verwandt mit der Musik, in ihr gleichsam ihren Mutterschoos haben und mit den Dingen fast nur durch unbewusste Musikrelationen in Verbindung stehen. An diese ächten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Act von „Tristan und Isolde“ ohne alle Beihülfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen? (KSA 1, 135)

Como transformar uma ópera numa sinfonia, simplesmente retirando-lhe o texto? Por que Apolo e Dioniso, em união, formam o drama perfeito? Porque Wagner não pode engendrar de si uma era trágica sem que esteja assegurado de antemão que esses domínios se completam, quer dizer, que não se pode reencontrar a Grécia sem aquela poesia apolínea, gerada de uma poderosa melodia original. Esse, sem dúvida, é um dos momentos mais intensos do livro, mas uma intensidade vacilante, que alterna constantemente entre uma necessidade imperiosa de legitimar a *obra de arte total* e uma sensação suspensa de não ter como o fazer – mesmo que isso não seja uma idéia declarada, pois talvez esteja oculta. Aqui se compreende porque Apolo e Dioniso estão no pórtico do livro, mas se confunde o caminho quando se pensa na importância da superação do *apolíneo* como expressão plástica do mundo e quando se recorda que Nietzsche vai considerar o *dionisíaco* como o único trunfo legítimo do livro; aí então se misturam todas essas impressões e se vê o próprio Nietzsche tateando diante de uma obra musical que não é uma extensão da música de Beethoven, mas que ele não pode ouvir assim pois está atordoado diante de sua grandeza e imponência. Nietzsche invoca todas as forças para demonstrar que a nova era trágica está nas mãos do amigo e que ele também é parte dessa grande reforma, que ele a pensa, e que isso tem uma importância muito grande para Wagner. Mas Nietzsche cita quicá a única passagem possível da obra de Wagner para seus fins, uma exclamação de Tristão: “A velha

melodia, por que ela me desperta?” (*Tristão e Isolda*, ato III, cena I) Esse pequeno trunfo – que a bem da verdade não está ligado com aquele significado da melodia antes exposto – ecoa como um bálsamo: “Graças a esse esplêndido engano apolíneo se nos parece como se o próprio reino dos sons viesse ao nosso encontro como um mundo plástico, como se também neste mundo somente o destino de Tristão e Isolda, como a mais delicada e expressiva matéria, fosse modelado e cunhado plasticamente” (*Durch jene herrliche apollinische Täuschung dünkt es uns, als ob uns selbst das Tonreich wie eine plastische Welt gegenüber träte, als ob auch in ihr nur Tristan’s und Isoldens Schicksal, wie in einem allerartesten und ausdrucksfähigsten Stoffe, geformt und bildnerisch ausgeprägt worden sei.*) (GT/NT §21 - KSA 1, 137). Apolo ressurgue no final do livro com uma força estranha, como se ele tivesse sido possuído por um espírito que não é seu: a música, e que ela pode agora o revelar, como por um milagre. A profundidade da interpretação de Nietzsche aqui parece antes querer nos ocultar o que, de fato, está encoberto pela necessidade de afirmar Wagner e sua obra. O Apolo ressurgue como aquele que “nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos; neles encadeia o nosso movimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso sentimento de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido” (*So entreisst uns das Apollinischen Allgemeinheit und entzückt und für die Individuen; an diese fesselt es unsre Mitleidserregung, durch diese befriedigt es den nach grossen und erhabenen Formen lechzenden Schönheitssinn; es führt an uns Lebensbilder vorbei und reizt uns zu gedankenhaftem Erfassen des in ihnen enthaltenen Lebenskernes*) (GT/NT §21 - KSA 1, 137). O que parece ser a grande inversão da rota do livro quer fazer notar que o drama wagneriano contém em si todos os elementos complementares à formação da grande música alemã revivida, e essa deslumbrante imagem de um músico redentor é capaz de enfraquecer o próprio Nietzsche, mesmo que por pouco tempo, e fazer dele um jovem servo do maestro, como demonstram esses impressionantes deslocamentos:

Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo, por exemplo, Tristão e Isolda, e que, *através da música*, apenas há de *vê-la* melhor e mais intimamente. O que não conseguirá a imagem terapêutica de Apolo, se até dentro de nós pode suscitar a ilusão de que efetivamente o *dionisíaco*, a serviço do apolíneo, é capaz de intensificar os efeitos deste, de que a música,

mesmo essencialmente, é arte de representação para um conteúdo apolíneo? (GT/NT §21)

Mit der ungeheuren Wucht des Bildes, des Begriffs, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung reißt das Apollinische den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung empor und täuscht ihn über die Allgemeinheit des dionysischen Vorganges hinweg zu dem Wahne, dass er ein einzelnes Weltbild, z. B. Tristan und Isolde, sehe und es, *durch die Musik*, nur noch besser und innerlicher *sehen* solle. Was vermag nicht der heilkundige Zauber des Apollo, wenn er selbst in uns die Täuschung aufregen kann, als ob wirklich das Dionysische, im Dienste des Apollinischen, dessen Wirkungen zu steigen vermöchte, ja als ob die Musik sogar wesentlich Darstellungskunst für einen apollinischen Inhalt sei? (KSA 1, 137)

Esse é o drama musical perfeito: a adequação exata entre palavra e música, a harmonização dos instintos. Wagner possui todas as fontes – a melodia originária, o substrato popular, o dionisismo musical e a poesia apolínea –, por isso ele é o gênio anunciado por Schopenhauer, como Nietzsche mesmo declarou, aquele ser único, redentor. Aquele poeta que não podia gerar de si a música desaparece, em seu lugar surge a música suprema, que gera as mais belas imagens e transforma o palco alemão num templo heleno, a música, mais uma vez, tem o poder de revelar o mundo: “Se agora, na verdade, a tragédia musical também agrega a palavra, por isso mesmo ela pode colocar a seu lado, simultaneamente, o substrato e o lugar de nascimento desta e esclarecer-nos, de dentro para fora, o seu devir” (*Nimmt nun zwar auch die musikalische Tragödie das Wort hinzu, so kann sie doch zugleich den Untergrund und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen*) (GT/NT §21 - KSA 1, 138); Nietzsche vê Wagner, antes de mais nada, como o músico supremo, o que o emperra é justamente aquele excesso do verbo, mas sem o qual a ópera wagneriana não existiria. Por isso o vemos o tempo inteiro pensando na música como aquela que vai revelar a essência da palavra e mostrar como ela também é bela, já que nasce daquele fundo sinfônico que a ópera de Wagner conteria, isso explica toda essa reconsideração do papel do *apolíneo*, e serve para justificar a “concessão” que Nietzsche faz à palavra. Mas vejamos adiante qual o entrave que há por trás de tudo isso; para tanto, é preciso perguntar sobre o significado do drama reencontrado e do sentido da palavra posta na boca dos intérpretes de Wagner? A resposta é quase simplória: o drama não passa de uma ilusão apolínea, uma sombra opaca da música: “No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica idéia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Idéia” (*Im Grund ist ja das verhältniss der Musik zum Drama gerade das umgekehrte: die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein einzeltes Schattenbild derselben*) (GT/NT §21 - KSA 1, 138). Mais uma vez Nietzsche

reverte o que parecia ser uma guinada definitiva e retorna ao núcleo de sua ambição maior: mostrar que a música não pode ser sobrepujada, nem por Wagner, e que a relação entre os instintos estéticos no drama é mais complexa do que podemos supor, e está longe de se mostrar harmonicamente organizada. O titubear diante dessas difíceis questões mostra que, desde o primeiro momento, a ópera de Wagner não materializa a música redentora que Nietzsche quer tanto encontrar, e que todas as forças que ele invoca para apresentar Wagner como o grande gênio moderno começam cedo a se desfazer e que a obra de estréia já é uma prova dessa incompatibilidade insolúvel. O que ainda sustenta, aos seus olhos, o projeto wagneriano, é esse suposto fundo sinfônico, que lhe parece ainda a música suprema, quer dizer, Nietzsche acredita que a música de Wagner é quem gera os libretos, o texto dito pelo ator, por isso a citação das palavras de Tristão sobre a melodia, e de que ela o teria despertado, ou seja, o criado.

Há que se lembrar da afirmação de Nietzsche no prólogo da primeira edição: tudo o que escrevera naquele livro era, no fundo, um diálogo com Wagner, como se ele estivesse ao seu lado e que tudo o que ele escrevera devia corresponder a essa presença. Pois é assim que Nietzsche o intima ao final, pois parece se tratar de uma intimação ao *amigo*, forma que ele usa repetidas vezes ao final. Após doar todas as forças na tentativa de mostrar o efeito de uma verdadeira tragédia musical, pura e sem mistura, ele chama Wagner à razão:

Penso ter descrito de tal forma o fenômeno deste efeito, por ambos os lados, que esse amigo saberá dar-se a si mesmo uma interpretação de suas próprias experiências. Ele há de lembrar-se, efetivamente, de que, à vista do mito movendo-se à sua frente, sentia-se elevado a uma espécie de onisciência, como se agora a força visiva de seus olhos não fosse meramente uma força superficial, porém capaz de penetrar no interior, e como se, agora, com a ajuda da música, as ebulições da vontade, a luta pelos motivos e a corrente engrossante das paixões ele as visse diante de si, concretamente visíveis, por assim dizer, qual uma multidão de linhas e figuras que se movem, e com isso pudesse mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes. (GT/NT §22)

Ich denke das Phänomen dieser Wirkung nach beiden Seiten hin so beschrieben zu haben, dass er sich seine eignen Erfahrungen jetzt zu deuten wissen wird. Er wird sich nämlich erinnern, wie er, im Hinblick auf den vor ihm sich bewegenden Mythos, zu einer Art von Allwissenheit sich gesteigert fühlte, als ob jetzt die Sehkraft seiner Augen nicht nur eine Flächenkraft sei, sondern in's Innere zu dringen vermöge, und als ob er die Wallungen des Willens, den Kampf der Motive, den anschwellenden Strom der Leidenschaften, jetzt, mit Hülfe der Musik, gleichsam sinnlich sichtbar, wie eine Fülle lebendig bewegter Linien und Figuren vor sich sehe und damit bis in die zartesten Geheimnisse unbewusster Regungen hinabtauchen könne. (KSA 1, 140)

O “subtexto” parece dizer o seguinte: eu posso referendar teoricamente o que você pode encenar, mas você deve fazê-lo com a mesma propriedade que eu estou fazendo, e você pode, pois possui o mito dentro de si, e ele o torna *onisciente*, como um deus. Sua

música tem a alma das musas. Não há exageros em todas essas afirmações, sabe-se disso. O poder *dionisiaco* que lhe habita pode destruir os efeitos *apolíneos*, mas não o fará, como mostra a obra de Wagner, carregada das imagens plásticas do mundo da bela forma. Mas *O nascimento da tragédia* não deve ser lido apenas como uma tábua de devoção, como um tratado wagneriano, seu desfecho é um grito de esperança e de liberdade, embora toda essa fé seja depositada no amigo, que, tomado pela força dionisiaca:

(...) contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega (...); vê diante de si, com nitidez e beleza épica, o herói trágico e, no entanto, alegra-se com o seu aniquilamento (...); compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, no entanto, refugia-se no incompreensível (...); sente que as ações do herói são justificadas e, no entanto, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem o seu autor. Ele estremece ante os sofrimentos que hão de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego. (GT/NT §22)

(...) schaut die verklarte Welt der Bühne und verneint sie doch (...); sieht den tragischen Helden vor sich in epischer Deutlichkeit und Schönheit und erfreut sich doch an seiner Vernichtung (...); begreift bis in's Innerste den Vorgang der Scene und flüchtet sich gern in's Unbegreifliche (...); fühlt die handlungen des Helden als gerechtfertigt und ist doch noch mehr erhoben, wenn diese Handlungen den Urheber vernichten. Er schaudert vor den Leiden, die den Helden treffen werden und ahnt doch bei ihnen eine höhere, viel übermächtigere Lust. Er schaut mehr und tiefer als je und wünscht sich doch erblindet (KSA I, 140-1)

Esse é o Wagner de Nietzsche. E ele mesmo dirá no *Ecce Homo* que esse Wagner que ele via e ouvia era muito mais o que ele desejava que o maestro fosse. A nova citação do *Tristão e Isolda* aponta na mesma direção da anterior, mas dessa vez é Isolda quem exalta um dionisismo que não existe: “Afogar-se, afundar-se, inconsciente – supremo prazer!”⁹⁴ Para Nietzsche, está Wagner a bradar uma negação da cultura, um afastamento do teatro épico, uma paixão pelo trágico que saltaria para fora do palco, que tomaria a vida do povo alemão. Claro que há o momento revolucionário de Wagner, quando ele escreve os textos em Zürich, que Nietzsche lê com tanta euforia, mas a *Obra de arte total* de domestica, o que Nietzsche ainda não aponta aqui. Por isso quando no livro ele diz que, em Wagner, aquela seqüência de efeitos artísticos *apolíneos* não elimina a contemplação, está vendo-o com quem encarna verdadeiramente a transgressão musical, quer dizer, alguém que pode gerar no ouvinte aquele efeito da *katharsis* estética – a “descarga patológica” (*pathologische Entladung*) descrita por Aristóteles –, que tomava os corpo gregos por um

⁹⁴ Segundo Jacó Guinsburg essas são as últimas palavras de Isolda na primeira versão do texto, Ato III, cena III.

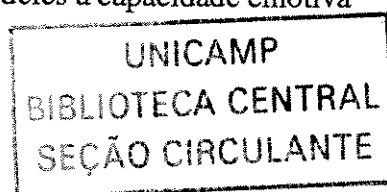
encantamento incontrolável. Por que é preciso revolucionar? Porque o homem moderno não pode mais ser possuído pela força da música, ele não tem a sensibilidade para a excitação estética, ele é, apenas, um ser moral. Quem Nietzsche quer atingir? A estética moderna. Isso nos coloca na reta final para a compreensão adequada do que Nietzsche compreende com música suprema.

Os anos entre 1869 e 1872 são um momento de relativa intensidade epistolar entre Nietzsche e Wagner, essa troca revela muitas vezes a idolatria do jovem professor pelo amigo – já então famoso –, como mostra a carta onde Nietzsche chama Wagner de “Padre Seraphice”:

Hoje, me permita, só é possível expressar os meus votos de forma íntima e pessoal. Outros podem lhe felicitar em nome do espírito da arte, em nome da bela esperança alemã, em nome de seus desejos individuais; para mim é suficiente o mais subjetivo de todos os desejos: que possa você permanecer em mim com o mesmo significado do último ano, meu mistagogo na doutrina mística da arte e da vida. Ainda que a nuvem cinza da Filologia pareça nos separar de tempos em tempos, os meus pensamentos estarão sempre em torno de si. Se é verdade que você escreveu uma vez – para meu orgulho – que a música me dirigia, é você, em todo caso, o maestro dessa minha música (...) (Basileia, 21 de maio de 1870)

Gestatten Sie mir, dass ich den Kreis meiner Wünsche heute so eng und persönlich wie nur möglich fasse. Andere mögen im Namen der heiligen Kunst, im Namen der schönsten deutschen Hoffnungen, im Namen Ihrer eigensten Wünsche ihre Gratulationen zu bringen wagen; mir genüge der subjectivste aller Wünsche: mögen Sie mir bleiben, was Sie mir im letzten Jahre gewesen sind, mein Mystagog in den Geheimlehren der Kunst und des Lebens. Mag ich auch zeitweilig durch die grauen Nebel der Philologie hindurch Ihnen etwas entfernt erscheinen, ich bin es nie, meine Gedanken sind immer um Sie herum. Wenn es wahr ist, was Sie einmal – zu meinem Stolz – geschrieben haben, dass die Musik mich dirigiere, so sind Sie jedenfalls der Dirigent dieser meine Musik (...) (KSB 3, 122-3)

A carta mostra toda a intensidade da amizade do jovem professor com Wagner, e toda a confiança que ele depositava na sua obra musical. O final de *O nascimento da tragédia* contém essa ligação dupla, pessoal e artística, como fundo. Mas o tom confessional com o que o livro é escrito não ofusca sua profundidade, ele é um tratado anti-acadêmico, e dá todas as indicações para o reconhecimento do alvo que deve ser abatido pelo movimento de renovação que a obra de Wagner arrasta: a ciência estética de sua época. É preciso reverter todo o caminho que conduziu a apreciação das artes à mera observação científica. No que toca diretamente à música, é preciso se desfazer da idéia de uma teatro que deve formar moralmente o povo. Novamente o popular retorna com grande importância, pois educar esteticamente é também descaracterizar os sentimentos do povo, e Nietzsche não concebe uma música sem que ela nasça e seja recebida pelo povo. Transformar os ouvintes de música em críticos significa retirar deles a capacidade emotiva



básica, o que é sinônimo de sua aniquilação. Nietzsche não faz nada além de antever o quadro que, a partir da segunda metade do séc. XX – talvez mesmo antes – se estabelece no mundo das artes: o público se sente também capaz de fazer arte, críticos que são, ao apreciar um espetáculo ou assistir a um concerto. Isso por ser o resultado de um sem-fim de fatores – que não entraremos aqui –, mas não retira da discussão o fato de que a arte sofreu uma decadência progressiva como, ademais, o mundo inteiro, esse é o significado do conceito de *décadence* nas observações de Nietzsche. Um fragmento contemporâneo contém o sumo dessa impressão:

(...) o *espectador* moderno é o produtor da ópera: o homem incapaz de arte obtém uma espécie de arte justamente porque é um homem não-artístico. Porque sente, produz arte através de magia diante de si sua representação do homem artístico; porque não pode contemplar nenhuma visão, põe a seu serviço maquinistas e decoradores; porque não compreende a profundidade da música dionisíaca, rebaixa o prazer musical à voluptuosidade da arte do canto e à retórica intelectual da paixão. O recitativo e a ária são suas criações. E que não se tente amenizar essas conseqüências: também nas funções mais elevados da ópera permanece o homem moderno nesta perspectiva de que exige e produz. Nossos maiores artistas não podem fazer outra coisa senão forçar esse fato primordial da arte moderna a tomar uma outra forma; e em *Wagner* se chega a uma espécie de metafísica a partir dessa exaltação sem limite desse fato. (Outono de 1869-Outono de 1872, fr. 9 [9])

(...) der moderne *Zuschauer* der Euzeuger der Oper: der kunstohnmächtige Mensch erzwingt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch daß er der unkünstlerische Mensch ist. Weil er dies fühlt, zaubert er vor sich hin seine Vorstellung vom künstlerischen Menschen, weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Dekorationskünstler in seinen Dienst, weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht begreift, erniedrigt er sich den Musikgenuß zur Wollust der Gesangkünste und zur verstandesmäßigen Rhetorik der Leindenschaft. Das Recitativ und die Arie ist seine Schöpfung. Man suche diese Consequenzen nicht abzuschwächen: auch in der höchsten Leistung der Oper bleibt der moderne Mensch auf diesem Standpunkt des Fordernenden und Producirenden. Unsre höchsten Künstler vermögen nichts als diese Urthatsache der modernen Kunst in eine neue Form zu zwingen: und bei *Wagner* wird eine Art von Metaphysik aus dieser unendlichen Erhöhung jener Thatsache. (KSA 7, 274)

O que a obra juvenil de Nietzsche fez, foi diagnosticar a *décadence* artística antes de fazê-la claramente no âmbito geral da cultura, tarefa que sua obras seguintes dão conta. Então Wagner surge como essa força cega, dionisíaca, brutal, que elevará o espírito do público e das artes como um todo. Sua obra musical parece marchar no sentido contrário da história da ópera, mas Nietzsche apenas parece não conseguir enxergar o que alguns anos depois será muito claro: que a música de Wagner apenas renova a forma, mas preserva o conteúdo irrefreável da arte musical como entretenimento banal para os cansados ouvintes modernos, o que, de muitas formas, se estende até nós, mantendo essa atualidade incômoda de sua estética. Há um declínio geral, como se defender? É isso que Nietzsche quer trazer à tona ao escrever os textos sobre música, por isso ele clama por um reencontro com a

Grécia, e nos brinda com uma questão elementar: o que pode o *ouvinte estético*?

2.5 “E as notas dissonantes...”

“Eu piso agora em nova trilha, a da revolução contra o público de arte do presente”.
Wagner, *Uma comunicação aos meus amigos*.⁹⁵

“(…) com o renascimento da tragédia, voltou a nascer também o ouvinte estético”.
Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, §22.

Nietzsche não apenas está seguindo os passos de Wagner, como se vê acima, como vai anunciar o *ouvinte estético* como aquele que vai ocupar o lugar do ouvinte-“crítico” de arte, aquele que se senta no teatro em busca de aplicar os ensinamentos da estética pedagógica, que uniformizou o gosto do público, obrigando todos a ver no teatro apenas o reflexo de um ensino de arte amordaçado pelas instituições. A revolução é também pedagógica! Mas então o que faz do maestro uma promessa tão radical? Certamente não apenas o fato de que ele pode “conversar” (*sich unterhalten*) sobre *Beethoven e Shakespeare*, como diz Nietzsche. Sua música tem o poder encantador e embriagador dos festivais báquicos, assim Nietzsche vê sua ópera:

(...) alguns homens, dotados pela natureza com qualidades mais nobres e delicadas (...), poderiam falar do efeito tão inesperado quanto totalmente incompreensível que sobre eles se haja exercido, por exemplo, uma representação bem-sucedida de Lohengrin (...) de tal maneira que também aquele sentimento inconcebivelmente diverso e absolutamente incomparável, que então o emocionou, permaneceu isolado e, como um astro enigmático, após haver brilhado brevemente, apagou-se. Foi então que ele pressentiu o que é o ouvinte estético. (GT/NT §22)

Dagegen dürfte mancher edler und zarter von der Natur Befähigte (...) von einer eben so unerwarteten als gänzlich unverständlichen Wirkung zu erzählen haben, die etwa eine glücklich gelungene Lohengrinaufführung auf ihn ausübte (...) so dass auch jene unbegreiflich verschiedenartige und durchaus unvergleichliche Empfindung, die ihn damals erschütterte, vereinzelt blieb und wie ein räthselhaftes Gestirn nach kurzem Leuchten erlosch. Damals hatte er geahnt, was der aesthetische Zuhörer ist (KSA I, 144)

O *ouvinte estético*, por princípio, é aquele que pode sentir o milagre da execução musical wagneriana, pois possui em si o mito e sua força. Mas antes de passarmos ao significado que a “dissonância” (*Dissonanz*) possui para essa música suprema, que tem no *ouvinte estético* esse espectador privilegiado, é preciso compreender a importância do mito

⁹⁵ „Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart“. WAGNER, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, Ebenda, vol. IV, p.262. Apud DRUSCHE: “Vorwort”. Em: WAGNER, 1982, p.10.

nesse cenário. É quando nos vemos diante de uma nova surpresa: para o jovem Nietzsche, o mito grego teria renascido na Alemanha em berço sacro, o coral de Lutero. Isso nos permite acreditar que as relações entre a noção de “redenção” (*Erlösung*) – na sua dupla imbricação, no campo da estética e no campo da religião – ainda não estava devidamente definida no pensamento juvenil, posto que ele vai revelar nos textos auto-críticos da década de 80 que o cristianismo e a arte não se aproximam, já que o primeiro é uma negação da vida, por princípio. Mas estamos diante de um Nietzsche apaixonado pela Alemanha, e Lutero também surge a ele como aquele que realizou – como o fizeram Kant e Schopenhauer na filosofia – uma revolução na cultura alexandrina, desta feita num dos seus mais ilustres filhos, o cristianismo histórico: “Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado ressoou esse coral de Lutero, como o 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!*” (*So tief, muthig und seelenvoll, so überschwänglich gut und zart tönte dieser Choral Luther's, als der erste dionysische Lockruf, der aus dichtverwachsenem Gebüsch, im Nahen des Frühlings, hervordringt. Ihm antwortete in wetteiferndem Wiederhall jener weihevoll übermüthige Festzug dionysischer Schwärmer, denen wir die deutsche Musik denken – und denen wir die Wiedergeburt des deutschen Mythos danken werden!*). (GT/NT §23 - KSA 1, 147)

O mito renasce de uma união do renovado cristianismo alemão com seus geniais compositores, a quem muito provavelmente Nietzsche está se referindo aqui, Bach e Beethoven. Esse “movimento” dionisíaco-alemão – que também agrega a filosofia –, reitero, mostra como a Alemanha tem essa curiosa superioridade cultural aos seus olhos juvenis, o que pode ter dado munição a muitas interpretações políticas distorcidas, como se essas idéias contivessem o germe do ideário político que se difunde com o *Terceiro Reich*. Quero antes crer que Nietzsche possui aqui uma dependência excessiva de Wagner e dos seus antecessores filósofos, e que essa deferência a Lutero diz muito da sua tensa interpretação dos fenômenos cristãos, que muitas vezes se confunde, ora com admiração, ora com repulsa. Por isso é preciso destacar o aspecto musical dessa referência: ao exaltar o coral de Lutero, Nietzsche está pensando no culto festivo ou, principalmente, no estado de

elevação a que esse culto conduz o crente. Otto Maria Carpeux apontou essa importância de Lutero no livro *Uma nova história da música*: “(...) Lutero foi o porta-voz da nação germânica, cuja profunda musicalidade é o mais importante elemento em toda a história da música moderna, e afirma ainda que: o coral luterano é uma melodia sacra popular ou de origem popular e depois harmonizada, cantada não por um coro de cantores profissionais, mas pela comunidade inteira (...). Pelo coral entrou na igreja luterana um importante infinitamente rico elemento folclórico (...) (CARPEAUX, 2001, pp.41-2).⁹⁶ O que Nietzsche valorizava em Lutero era, a se acreditar nesse dado, essa valorização dos elementos populares na música sacra, aspecto que ele sempre valoriza ao extremo. Lutero surge então como aquele que, a seu modo, também se insere no processo revolucionário vislumbrado por Nietzsche.

Como já dito, as fronteiras entre música, embriaguez, catarse, elevação, inspiração, redenção não estão ainda definidas – e não estou certo de que elas se definem no futuro. São todos elementos de ascese, mas nunca com a função de um escape do mundo, ao contrário, ao mesmo tempo em que a música deve elevar, ela deve revelar o significado trágico da existência.

Um pouco na contramão de uma leitura que vê esse livro como um projeto indisciplinado, como mesmo seu autor vai afirmar quando o rever em 1886, acredito que sua primeira grave exclamação – a de que a união dos instintos estéticos contrários gerou a arte grega – explica-se ao final, pois a geração da arte na Grécia precisou da medida apolínea, só assim os gregos atingiram aquela música suprema. Não é por outra razão que o instinto *apolíneo* é realçado ao final, Wagner é sua expressão, enquanto um compositor que expressa suas idéias utilizando mais da palavra e da forma do que da música. Nietzsche pressente isso com muita clareza e dedica o livro a tornar a idéia da fusão dos instintos estéticos uma justificativa do empreendimento wagneriano. A morte da tragédia a partir da dissolução dessas forças artísticas mostra também a decadência do próprio povo grego, daí

⁹⁶ A última edição brasileira desta obra recebeu o título fantasia de *O livro de ouro da história da música*. Sobre o qual afirmou José Miguel Wisnik: “Modelar sob tantos aspectos, o livro de Carpeaux é também um modelo do critério tonal ‘clássico’ como modo de leitura da história, que se vê obrigada aí a fechar-se sobre si mesma diante da verdadeira mutação que se operou nas músicas deste século” (WISNIK, 1999, pp.10-11). A utilização do livro de Carpeux é feita aqui menos de um ponto de vista do valor de sua obra como um documento histórico e historiográfico, do que por seus comentários sobre Wagner e Nietzsche.

é possível perceber o que significa essa Grécia anterior para o momento da reinvenção da Alemanha e compreender o entrelaçamento entre arte e povo, mito e costume, tragédia e Estado. É preciso redescobrir como viver tendo o mito como força integrante da cultura, não como um elemento exterior, mas como um membro do corpo artístico, que como obra de arte da natureza contém tanto o início quanto o fim. Ao convocar o espírito alemão a se reencontrar, Nietzsche invoca as forças do mito e da natureza como uma reinvenção daquela experiência de mundo que foi pouco a pouco se exaurindo no solo grego. Para levar isso a cabo, ele precisa clarificar o sentido do *apolíneo* em sua utilização na obra lítero-musical de Wagner, assim se explica seu empreendimento teórico: “Entre os efeitos artísticos específicos da tragédia musical, destacamos uma *ilusão* apolínea (...)” (*Wir hatten unter den eigenthümlichen Kunstwirkungen der musikalischen Tragödie eine apollinische Täuschung hervorzuheben (...)*) (GT/NT §24 - KSA 1, 149).⁹⁷ “Ter” (*hatten*) que ressaltar essa ilusão apolínea mostra um pouco da quase obrigatoriedade com que Nietzsche trata do tema ao final, na ânsia de mostrar que o mito trágico se interliga através das imagens wagnerianas, mas seu titubear é nítido: “É certo que a imagem luminosa apolínea, ao ser iluminada interiormente pela música, não alcançava o efeito específico do grau mais fraco da arte apolínea (...)” (*Freilich erreichte das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleuchtung durch die Musik nicht die eigenthümliche Wirkung der schwächeren Grade apollinischer Kunst (...)*) (GT/NT §24 - KSA 1, 150);⁹⁸ esse jogo completamente inseguro, aponta sempre na direção de uma afirmação da música e de seu conteúdo mítico, por isso a metafísica re-invocada diz muito de uma necessidade de abandonar o conteúdo *apolíneo*, como se levá-lo ao extremo não bastasse para lhe dar crédito. Tomadas as devidas proporções, é isso que parece acontecer: o *apolíneo* é lançado à margem, e Dioniso saudado como o herói greco-wagneriano reinventado. Como descerrar a cortina desta obra? Levando a *metafísica da música* à sua máxima potência: a *dissonância*, para com isso apontar no rumo final de uma *redenção* do humano:

Esse fenômeno primordial, difícil de captar, da arte dionisíaca, só é diretamente apreendido, de maneira inteligível e imediata, na significação imediata da *dissonância musical*: assim como somente a música, colocada ao lado do mundo, pode dar um conceito daquilo que se

⁹⁷ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.27.

⁹⁸ *Ibid.*, p.27.

deve entender por legitimação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico engendra tem a mesma pátria que a alegre sensação da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial, percebido até mesmo na dor, é a matriz comum de que nascem a música e o mito trágico. (GT/NT §24)⁹⁹

Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf directem Wege eizig verständlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*: wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines aesthetischen Phänomens zu verstehen ist. Die Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipirten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythos. (KSA 1, 152)

Num processo análogo ao de Schopenhauer, quando da sua caracterização musical do mundo através de construções musicais, Nietzsche acredita que a *dissonância musical* pode clarificar o que significa, ao fim desse longo percurso, um mundo que pode ser justificado pela música. Então, é preciso saber o que é dissonância e como esse aparato harmônico age na música; o próprio Nietzsche acredita piamente na validade desse caminho: “Não poderia ser que, ao tomarmos em auxílio a relação musical da dissonância, facilitamos essencialmente aquele difícil problema do efeito trágico?” (*Sollte sich nicht inzwischen dadurch, dass wir die Musikrelation der Dissonanz zu Hülfe nahmen, jenes schwierige Problem der tragischen Wirkung wesentlich erleichtert haben?* (GT/NT §24 - KSA 1, 153).

A referência prática da qual Nietzsche se serve é, ainda uma vez, os extratos populares da música, isso é nítido, pois ele se refere à “canção dionisíaca” (*dionysische Lied*) que, embora guarde diferenças do que para nós significa o termo canção. Acordes dissonantes funcionam como multiplicadores, quer dizer, acordes naturais são alterados e incrementados com a aplicação de notas que, às vezes, nem se relacionam com a escala natural em questão, isso dá ao seu produto final um estranhamento, como se aquela melodia que se fazia acompanhar de acordes simples, se transformasse em algo inexplicável, mas indescritivelmente belo. A dissonância, então, mostraria a face mítica da canção, que se manteve oculta pela clareza dos acordes naturais, sinônimos daquela cultura alexandrina bem comportada, que depositava esperanças na figura de um homem bom e ingênuo. Música e mito se interligam porque se revelam mutuamente, na sua crueza e na sua beleza. A interpretação da dissonância como aquela que revela para “além” da realidade crua da

⁹⁹ Ibid., p.29.

imagem, indica que a consonância harmônica estaria a serviço do *apolíneo*. Curiosamente, a dissonância se confunde com o que poderíamos chamar de esteticismo musical – pois há um tipo de embelezamento –, o que revela uma contradição com sua crítica à bela forma, etc.; acordes dissonantes funcionam como uma pletora de beleza sobre o pálido cenário da arte socrática, e ele crê que essa música suprema possui o poder de fundir o mito e a realidade, revelando o mundo: “Meus amigos, vocês, que acreditam na música dionisíaca, sabem o que significa para nós a tragédia. Nela temos, renascidos da música, temos o mito trágico – e nele vocês podem ter todas as esperanças e esquecer o mais doloroso!” (*Meine Freunde, ihr, die ihr an die dionysische Musik glaubt, ihr wisst auch, was für uns die Tragödie bedeutet. In ihr haben wir, wiedergeboren aus der Musik, den tragischen Mythos – und in ihm dürft ihr Alles hoffen und das Schmerzliche vergessen!* (GT/NT §24 - KSA 1, 153). Mas Apolo é muito importante nesse cenário, pois as formas wagnerianas têm nele sua origem divinizante, não é à toa que Nietzsche nos quer fazer vê-las com olhos metafóricos:

Que ninguém acredite que o espírito alemão perdeu para sempre sua pátria mítica, se ele ainda entende tão bem as vozes de pássaros que lhe falam dessa pátria. Um dia ele estará desperto, em todo o frescor matinal de um sono imenso: então matará dragões, aniquilará os anões pérfidos e despertará Brunilda – e nem mesmo a lança de Wotan poderá barrar o seu caminho! (GT/NT §24)¹⁰⁰

Glaube Niemand, dass der deutsche Geist seine mythische Heimat auf ewig verloren habe, wenn er so deutlich noch die Vogelstimmen versteht, die von jener Heimat erzählen. Eines Tages wird er sich wach finden, in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes: dann wird er Drachen tödten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünnhilde erwecken – und Wotan's Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können! (KSA 1, 153)

Esse jogo de palavras com os personagens de Wagner ajuda a compor essa teia de difícil digestão que é o final de *O nascimento da tragédia*. Acreditar no *espírito alemão*, como símbolo de uma cultura elevada e, ao mesmo tempo, no poder infindo da obra de Wagner, são dois dos mais difíceis desacertos do jovem Nietzsche, pelos quais ele vai se

¹⁰⁰ Referência clara a *Siegfried*, “segundo dia” (segundo denominação de Wagner) da Tétralogia *O anel do Nibelungo*. Consulta: *Das Rheingold, Siegfried, Die Walküre e Götterdämmerung* (que formam a tetralogia *Der Ring des Nibelungen*). Todas sob regência de Pierre Boulez com a Orquestra Bayreuther Festspiel. Patrice Chéreau's Centenary Production. Philips/Universal Music Company, 1988, exceto *Die Walküre*. Regência James Levine, com The Metropolitan Opera Orchestra. Deutsche Grammophon/Universal Music, 2001. Existem centenas de comentários e de edições dos libretos de Wagner; editado no Brasil, o KOBBE, 1991 me parece adequado, pois as análises abrangem não só o roteiro dos dramas, mas a música que conduz a narrativa, permitindo uma visualização completa do processo de criação e de execução dos dramas em toda sua complexidade. Para os libretos, consulte as edições populares, editadas pela primeira vez em 1953, na Alemanha, por Philipp Reclan jun. Stuttgart, dentro da coleção Universal-Bibliothek.

auto-penitenciar por quase todo o restante da sua obra. O peso mítico que, aos seus olhos, a *obra de arte total* arrasta consigo, parece encorajar Nietzsche desmesuradamente, a ponto de o fazer negligenciar – ou ignorar – o significado inseparável das formas apolíneas que essa ópera contém. Quando ele diz que a música e o mito trágico são uma expressão da aptidão dionisíaca, ele também emenda que eles estão para além da experiência apolínea. Esse estribilho, que não pára de se repetir até o fim do livro, mostra essa força cega que o conduzia e que, muitas vezes, o limitava. Pensar a dissonância como uma “encarnação” (*Menschwerdung*) do próprio homem tem aqui a intenção de mostrar que o Wagner apolíneo utiliza as imagens para encobrir com um véu de beleza a essência do humano, ou seja, sua limitação: “Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo” (*Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo*); fica-se entre a força de Dioniso e a importância de Apolo – como aquele que embeleza a degradação –; assim Nietzsche entrega aos amigos e à comunidade acadêmica um livro que, antes de poder ser tratado como um pequeno tratado de estética, é um complemento aos processos desencadeados pela ascensão da ópera wagneriana, e Nietzsche orgulha-se muito desse papel.

Quando se pensa na organização do livro, é preciso creditar o extremo cuidado com que ele se fecha, a precisão com que o tema da duplicidade dos instintos estéticos indicada no início se torna justificável ao final. Não se pode negar que Nietzsche estava interessado na música grega, e que queria compreender sua função como uma contraposição ao pensamento socrático, mas não se pode deixar de ver que esse interesse pela Grécia tinha a intenção final de colaborar com aquela reinvenção da Alemanha e de sua cultura, mas não é possível saber se essa motivação era partilhada por Wagner, quer dizer, se esse renascimento era pensado por eles do mesmo modo – ou com a mesma intenção. Pensando nos desdobramentos, a tendência é achar que não. No entanto, até às últimas linhas do livro, Nietzsche luta por essa unidade, e inverte todas as linhas de sua adoração por Dioniso com a intenção única de se fazer crer em Wagner:

No entanto, daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça. Lá onde os poderes dionisíacos se erguem tão impetuosamente, como nós o estamos vivenciando, lá também Apolo, envolto em uma nuvem, já deve ter descido até nós e uma próxima geração, sem dúvida, contemplará seus soberbos efeitos de beleza. (GT/NT §25)

Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind. Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies erleben, da muss auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste Schönheitswirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird. (KSA I, 155)

Toda a crítica ao esteticismo se embaralha na justificação desmedida da literatura-musical que é a *obra de arte total*. A tensão que essa auto-ilusão causará pouco tempo depois será objeto do terceiro capítulo, quando a miragem metafísico-musical se desmancha diante da perda irreparável da obra de Wagner. Nietzsche, já no seu *Richard Wagner em Bayreuth*, oscila entre o elogio do empreendimento faraônico que se ergue em Bayreuth e a mesquinhez dos que o foram admirar, talvez ainda acreditando que o problema é o teimoso público de arte, mas já percebendo a sintonia entre ele e o seu maestro, fato que mudará definitivamente o eixo de sua estética. *O nascimento da tragédia* cumpre o papel que seu autor desejou, ainda que permita que o selo da beleza seja impresso nos movimentos da música redentora. Assim, o livro encerra com uma ferida aberta, com um voto cego no devaneio de Wagner, com Apolo dividindo com Dioniso o trono da ascensão alemã.

3. *Richard Wagner em Bayreuth*

3.1 Introdução: o festival

(...) às vezes acontece também que um homem portentoso acerta um golpe que, descarregado sobre pedra dura, não surte nenhum efeito; um ruído seco e se acabou.
Nietzsche, *Richard Wagner em Bayreuth*, §1.

Assim Nietzsche descreve, nos primeiros movimentos da *Quarta consideração extemporânea* (1876) (WB/Co. Ext. IV nas citações e notas), o que viu em Bayreuth: a obra de Wagner sendo tratada como um produto de entretenimento já na primeira versão dedsse festival tão famoso e controverso. Naturalmente ele não utiliza esse termo, tão familiar nos dias de hoje, mas é disso que se trata. Essa incompreensão entre o que Wagner exibiu e a forma com que sua obra foi recepcionada no palco do teatro de Bayreuth, o *Bayreuther Festspiele*, mostra esse olhar idealizado que Nietzsche criou da Alemanha, no ambiente “ditirâmico” entre o final da década de 1860 até o final da década de 1870. Idealizado, porque ele acreditava que o público de arte se elevaria à dimensão de uma platéia como a ateniense e recepcionaria a ópera wagneriana sob um estado de catarse. No entanto, o que ele viu em Bayreuth foi um desfile de autoridades e de pessoas da nobreza européia

desembarcando dos lugares mais recônditos, até do Brasil, representado pelo imperador e seu séquito.¹⁰¹ Claro que houve uma decepção muito grande de sua parte, ao notar que o evento ganhara ares oficiais, mas o relato de Nietzsche é mais do que um documento histórico sobre aquele momento chave da história cultural da Alemanha. O ensaio é, de muitas formas, uma extensão de *O nascimento da tragédia*, mas é também um texto de muitas tensões, o primeiro momento onde se pode identificar os problemas que, pouco tempo depois, irão afastar Nietzsche de modo radical de Wagner. Não é um simples anexo, como um adendo, antes um aprofundamento de questões musicais que foram desenvolvidas no livro de 1871: “Wagner passava por fundador de uma nova civilização mediante uma renascença da tragédia grega. (...) O jovem Nietzsche também sacrificou a essa tese, no livro *Nascimento da Tragédia do Espírito da Música* e no ensaio “Richard Wagner em Bayreuth”, antes de tornar-se antiwagneriano” (CARPEAUX, 2001, p.309).

Apesar desse teor crítico, não se pode encontrar nesse texto, ao contrário do que o próprio Nietzsche afirmou no *Ecce Homo*, uma ruptura definitiva com Wagner. Não foi escrito para ser um texto de transição, que serviria como uma preparação para a assim chamada segunda fase, que é identificada com a publicação de *Humano, demasiado humano*, mas acabou se tornando uma ruptura, menos por seu conteúdo do que pelo desdobramento do festival. Mazzino Montinari afirma que Wagner, após receber o ensaio, se referiu a ele como “monstruoso” (*ungeheuer*) e que teria dito: “Me pergunto como ele faz para saber todas essas coisas sobre mim?” Ao que parece, Wagner compreendeu o ensaio apenas como um elogio, ao que Montinari acrescenta: “Esta *Ungeheuerlichkeit* era devido certamente ao fato, negligenciado largamente pela *Nietzsche* e pela *Wagnerforschung*, que aquela *Extemporânea* era, também, um completo mosaico de citações ocultas das óperas de Wagner, quer dizer, Wagner era descrito a partir do próprio Wagner; mas era também um espelho para o próprio Wagner em Bayreuth, quase como se Nietzsche dissesse ao amigo: ‘Tu és isto, tu disseste que eras isto, e eu sei novamente hoje’”.¹⁰² O ensaio – ainda seguindo Montinari – era uma espécie de manifesto pró-Wagner,

¹⁰¹ Há muitos textos sobre o festival de Bayreuth, mas o relato que Curt Paul Janz traça do ambiente entre os dias que antecedem a chegada de Nietzsche à cidade e o momento de sua despedida merecem ser lidos. Ver também COELHO, 2000, pp.230-3.

¹⁰² “Ora questa *Ungeheuerlichkeit* era dovuta certamente al fatto, trascurato ampiamente dalla *Nietzsche*- como dalla

possível apenas com o advento de Bayreuth. O texto foi distribuído ao público durante os dias do ciclo de concertos, não chegando a ser comentado nem mesmo por Cosima, por quem Nietzsche possuía uma admiração confessa. Ele, um catedrático desconhecido, foi tratado com distanciamento pelo casal que poucos anos antes se declarava admirador confesso de seus textos e de sua pessoa, como lemos no relato biográfico dos famosos dias de Tribschen – quando quase imploravam sua presença – e, principalmente, na correspondência com Wagner. Sobre o conteúdo epistolar da época, as cartas mostram todas as afinidades que os uniam, mas também deixam transparecer, numa leitura mais cuidadosa, conflitos permanentes, que são muitas vezes amenizados pela admiração recíproca.

Mas se pode afirmar que grande parte desse texto ainda está destinada a mostrar como a obra de Wagner aponta na direção de um renascimento das artes tendo a Alemanha como berço. Essa *extemporânea* é muito importante para uma compreensão do papel dos escritos sobre música da década de 1870, pois, Nietzsche trabalha novamente sobre os aspectos técnicos da ópera de Wagner, desta feita com um olhar bem mais amadurecimento do que aquele do livro de estréia. Arrisco afirmar que o texto é um outro “tratado wagneriano”, ainda mais radical que *O nascimento da tragédia*, mas dotado de uma intensidade diferenciada; Bayreuth parece materializar tudo o que Nietzsche idealizou quando escreveu o livro de 1871, com toda aquela devoção pela Alemanha, com toda a crença em Schopenhauer, Kant, Bach, Beethoven e Lutero; mas é onde Nietzsche também vislumbra o público de forma distinta de Wagner, onde ele diagnostica aquele ponto inconciliável entre uma música que deve servir de guia para o centro do sentimento popular e uma receptividade estéril, que não sente na audição das óperas uma ponte para o que ele vai chamar de *consciência trágica*. O problema do público de arte está sempre presente, desde os primeiros textos sobre música. Aqui, Nietzsche julga que Wagner acreditava em sua obra tanto quanto em seu público de Bayreuth, e cita o discurso solene que o maestro proferiu dizendo que só essas pessoas, esse público, poderia compartilhar de sua música,

Wagnerforschung, que quella Inattuale è anche un abilissimo mosaico di citazioni nascoste dalle opere di Wagner, che cioè Wagner vi è descritto mediante Wagner, ma essa è per ciò stesso anche uno specchio per Wagner a Bayreuth, quasi Nietzsche dicesse all'amico: 'Tu eri questo, tu hai detto di essere questo, lo sei ancora oggi'” (MONTINARI, 1976, pp.15-6).

pois só eles o compreendiam. Nietzsche relembra com alegria o momento da colocação da pedra fundamental do teatro, no dia 22 de maio de 1872, quando conheceu Malwida von Meysenbug, então amiga íntima do casal Wagner, mas parece não crer que o público possa, naquele momento, responder à altura de tão grande empreendimento. Afirmar que esse texto amplia aquelas inclinações do livro de estréia não deve causar nenhuma estranheza, são os mesmos impulsos que lhe dão forma:

Sobre um tal empreendimento, como o de Bayreuth, não houve nenhum presságio, nenhuma transição, nenhuma mediação; o longo caminho para a meta e a própria meta, ninguém conhecia, a não ser Wagner. Esta é a primeira circunavegação no império da arte: na qual, como parece, não apenas uma nova arte foi descoberta, mas a própria arte. Todas as artes modernas até hoje são por isso, enquanto artes solitárias-atrofiadas ou luxuosas, pouco a pouco desvalorizadas; também nossas incertezas e mal organizadas lembranças de uma arte verdadeira, que nós, modernos, tínhamos desde os gregos, deveriam então descansar em paz, na medida em que agora, elas próprias não possibilitam mais iluminar uma nova compreensão. (WB/Co. Ext. IV §1)

Von einem solchen Unternehmen, wie dem Bayreuther, gab es keine Vorzeichen, keine Uebergänge, keine Vermittelungen; den langen Weg zum Ziele und das Ziele selber wusste Keiner ausser Wagner. Es ist die erste Weltumsegelung im Reiche der Kunst; wobei, wie es scheint, nicht nur eine neue Kunst, sondern die Kunst selber entdeckt wurde. Alle bisherigen modernen Künste sind dadurch, als einsiedlerisch-verkümmerte oder als Luxus-Künste, halb und halb entwerthet; auch die unsicheren, übel zusammenhängenden Erinnerungen an eine wahre Kunst, die wir Neueren von den Griechen her hatten, dürfen nun ruhen, soweit sie selbst jetzt nicht in einem neuen Verständnisse zu leuchten vermögen. (KSA 1, 433)

A imagem da “circunavegação” (*Weltumsegelung*) indica mais do que a busca da arte grega renovada, indica o descobrimento da “arte mesma” (*Kunst selber*). O festival de Bayreuth é o templo onde Nietzsche quer encontrar o maior dos acontecimentos da cultura alemã: seu renovado espírito estético. Esse mito renascido deveria ser capaz de expulsar aquele olhar crítico que contaminou o público, deveria ser um repúdio ao culto da ilustração. Sua crítica ao iluminismo indica uma tendência ainda muito intensa por privilegiar o fazer artístico em detrimento da ciência, dos afazeres acadêmicos, uma voz ainda embriagada de excessos. Ele ainda vai falar contra o *homem teórico*, como aquele que é o oposto do *ouvinte estético*. De muitas formas ele ainda está a procura de uma transcendência pela música: “Só no momento em que ouvirmos essa voz, se nos apresentará também o grande olhar que precisamos fixar no acontecimento de Bayreuth, pois só neste olhar está o grande futuro deste acontecimento” (*Nur als Denen, welche auf diese Stimme hören, wird uns auch der grosse Blick zu Theil, mit dem wir auf das Ereigniss von Bayreuth hinzusehn haben: und nur in diesem Blick liegt die grosse Zukunft jenes Ereignisses*) (WB/Co. Ext. IV §1 - KSA 1, 434). Essa voz é a de Dioniso, o negador, o transfigurador,

aquele que paira sobre o céu de Bayreuth como seu anjo e faz Nietzsche comparar Wagner a Alexandre Magno, como aquele que vai fazer a Europa e a Ásia beber na mesma taça, mas agora na taça do vinho divino daquele que ainda é o discípulo do deus da música, antes que o próprio Nietzsche assuma a ascendência.

É o texto no qual o psicólogo Nietzsche também expõe o *caso* Wagner pela primeira vez, só que ainda não revestido daquela análise negativa que vai predominar nos escritos da década de 1880, nos quais a célebre crítica à decadência da música como uma decadência fisiológica dará o tom. No *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche pretende indicar a origem do viés dramático da obra de Wagner como ligado a acontecimentos de sua infância e adolescência. Chama de fase “pré-dramática” (*vordramatischen*) essa que se manifesta antes da maturidade, e que quer indicar a genealogia de seu ímpeto maduro. De certa forma, ele está se identificando com o maestro, na medida em que sua obra também se construiu dessas experiências pessoais, mas é o ambiente não-artístico onde Wagner viveu que parece impressioná-lo, pois essa ausência de arte não explicaria o desenlace futuro: “Diante de um olhar superficial me pareceria como um homem nascido para diletante. O estreito mundo sob cujo fascínio se criou não era conveniente a um artista” (*wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisiren geboren. Die kleine Welt, in deren Bann er aufwuchs, war nicht der Art, dass man einem Künstler zu einer solchen Heimath hätte Glück wünschen können*) (WB/Co. Ext. IV §2 - KSA 1, 436). Nietzsche falou com muita clareza dessa aura onde ele envolvia Wagner, aura que já havia sido forjada por um grande círculo intelectual e que o jovem professor aderiu sem reservas. Quando Nietzsche comenta as *Extemporâneas* na autobiografia, afirma que o texto sobre Wagner é, na verdade, sobre ele mesmo e afirma: “‘Wagner em Bayreuth’ é uma visão de meu futuro” (*Die Schrift „Wagner in Bayreuth“ ist eine Vision meiner Zukunft*) (EH/EH, “As extemporâneas”, §3 - KSA 6, 320). É possível que se trate de apenas mais uma autocrítica madura de escritos juvenis, mas isso não esgota esse ensaio, pois sua importância para o entendimento do processo de formação de uma estética propriamente nietzscheana é inegável. Vejamos enfim como Nietzsche entrou e como ele saiu do ciclo de concertos de Bayreuth.

3.2 Wagner como redentor

Há um duplo olhar de Nietzsche sobre Bayreuth. Um que pretende apresentar Wagner, descrevê-lo, é quando Nietzsche se traveste de psicólogo e identifica traços da

personalidade do compositor em seus personagens e onde, quiçá pela primeira vez, identifica elementos de uma moralidade wagneriana, que estaria, acredita Nietzsche àquela altura, sendo superada pela força de sua música. Mas ele não parece ver o amigo da mesma forma que em Tribschen – quando se conheceram e tornaram-se amigos. Esse enfraquecimento pode estar ligado com as esperanças que Nietzsche depositou no festival. Lendo as cartas do período que vai dos dias em Tribschen até a despedida de Bayreuth, se vê claramente que Nietzsche via a fundação do teatro com uma imagem idealizada, que não era compartilhada pelo maestro, pelo menos no sentido de o compreender como um festival esteticamente revolucionário, embora, a seu modo, o fosse, mas eram revoluções distintas: a de Wagner no plano da forma e a de Nietzsche no da cultura. Mas esse distanciamento não parece ser sentido naquele momento, talvez por conta da identidade que eles construíram naqueles dias de convívio familiar tão intenso. É essa fortuna epistolar que fornece a melhor imagem desses momentos. O trecho a seguir faz parte de uma carta escrita a Wagner pouco tempo depois da primeira visita à casa de campo em Tribschen:

Há muito tempo tive a intenção de expressar, pelo menos uma vez, sem nenhuma vergonha, qual o grau de gratidão que sinto diante de vós, porque, de fato, os melhores e mais sublimes momentos de minha vida estão ligados ao seu nome e eu conheço apenas ainda um homem, que é sua grande alma gêmea, Arthur Schopenhauer, em quem penso com a mesma veneração, sim, com religione quadam. (Basiléia, 22 de maio de 1869)

wie lange habe ich schon die Absicht gehabt, einmal ohne alle Scheu auszusprechen, welchen Grad von Dankbarkeit ich Ihnen gegenüber empfinde; da sich thatsächlich die besten und erhabensten Momente meines Lebens an Ihren Namen knüpfen und ich nur noch einen Mann kenne, noch dazu Ihren großen Geistesbruder Arthur Schopenhauer, an den ich mit gleicher Verehrung, ja religione quadam denke. (KSB 3, 8)

Essa verdadeira idolatria irá percorrer toda a década de 1870. Janz tem um bom comentário sobre esse momento: “*Richard Wagner em Bayreuth* é um escrito profundamente sério, e não exagerou Nietzsche quando, ao redigí-lo, teve a consciência do seu risco. Muito porque se aproximava de Wagner exigindo que ele correspondesse à imagem aqui composta, ter as características, a grandeza de ser o criador de uma nova cultura ou, pelo menos, de querer sê-lo, quer dizer, de ser, em suma, como o modelo que – por cima e apesar das dúvidas que há muito tempo o assaltavam ele esboçava”.¹⁰³ O que

¹⁰³ „Richard Wagner in Bayreuth ist eine tiefernste Schrift, und es ist nicht übertrieben, wenn Nietzsche dabei das Bewußtsein des Wagnisses hatte, dies um so mehr, als er damit fordernd an Richard Wagner herantritt, dem hier aufgestellten Bilde zu entsprechen, die Eigenschaften, die Größe zu haben, der Träger einer neuen Kultur zu sein,

ocorre, no entanto, é um atrito entre essa vocação revolucionária de Bayreuth e a realidade histórica do episódio. Curiosamente, Nietzsche não ataca Wagner frontalmente no texto. Para entender essa insistente deferência, é preciso analisar o modo com que Nietzsche via o drama wagneriano àquela altura.

O fato com que ele critica a moralidade dos personagens parece querer defender o criador de suas criações, formato que vai sendo abandonado em textos posteriores. Estaria Wagner se libertando de seus personagens, onde aquela moralidade está profundamente arraigada, quer dizer, a obra e o criador estão separados aos olhos de Nietzsche. O teatro de Bayreuth seria também um momento de revolução interior do compositor: “Tudo, não só o mito como a música também, participa dessa purificação e a expressa; no Anel dos Nibelungos encontrei a música mais moral que conheço” (*Alles nimmt an dieser Läuterung Theil und drückt sie aus, der Mythos nicht nur, sondern auch die Musik; im Ringe des Nibelungen finde ich die sittlichste Musik, die ich kenne (...)*) (WB/Co. Ext. IV §2 - KSA 1, 438). É inevitável aqui não falar dessa análise psicologizante – a bem da verdade muito problemática – que Nietzsche faz de Wagner, pois ele simplesmente quer se sobrepor ao amigo, na ânsia de o compreender e mesmo de o justificar. Se o mito que habita Wagner quer se impor sobre a obra moralizante, então ele estaria lutando contra si mesmo, o que indica a profundidade do conflito do próprio Nietzsche com a questão. Só ao se despedir de Bayreuth, ele começa a notar, tardiamente, que Wagner está totalmente de acordo com os caminhos que sua vida estava tomando, e que a consagração pública que acontece naquele momento mostra que já não há nenhuma intenção de reverter nada, Wagner compreende esse ápice como o auge de sua obra, comportamento de resto perfeitamente compreensível, quando se considera todas as dificuldades financeiras que ele vivenciou. Ainda assim, com o cenário claro, Nietzsche acredita tratar-se de um caso de *lealdade* os processos revolucionários que estariam em andamento: “Pois tudo o que [Wagner] pensou e elaborou continha a imagem e o problema da lealdade” (*Warum leuchtete sie ihm heller und reiner, als Alles, welches Geheimniss enthält das Wort Treue*) (WB/Co. Ext. IV §2 - KSA 1, 438). O sofrimento poderia ter desviado o maestro de seu caminho, mas Wagner teria superado

wenigstens sein zu wollen, als den ihn – allen längst gehegten Zweifeln zum Trotz – Nietzsche wie in einem Leitbild entwirft“. [Curt Paul Janz: Biographie: XVIII. Abschied von Bayreuth, S. 13. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S.

tudo, tendo a arte como escudo. Essa idealização é uma das imagens mais recorrentes desse texto:

Além disso, o acaso e a vida o incitaram a conquistar poder, brilho e o mais fogoso prazer; ainda com mais frequência atormentava-o a impiedosa necessidade de ter que verdadeiramente ganhar a vida: havia, por toda parte, grilhões e armadilhas. Como era possível, assim, conservar-se leal, íntegro? (...) Sobre a maior parte de sua vida até aqui paira uma pesada atmosfera; era como se ele tivesse perdido toda a esperança, não esperando mais que um dia após o outro, e assim, de fato, não se desesperava, mas em nada mais acreditava. (WB/Co. Ext. IV §3)

Dazu reizte der Zufall und das Leben, Macht, Glanz, feurigste Lust zu gewinnen, noch öfter quälte die unbarmherzige Noth, überhaupt leben zu müssen; überall waren Fesseln und Fallgruben. Wie ist es möglich, da Treue zu halten, ganz zu bleiben? (...) Auf der grösseren Hälfte seines bisherigen Lebens liegt eine schwere Luft; es scheint, als hoffte er nicht mehr in's Allgemeine, sondern nur noch von heute zu morgen, und so verzweifelte er zwar nicht, ohne doch zu glauben. (KSA 1, 339)

O comentário posterior do *Ecce Homo* vai ficando cada vez mais claro: Nietzsche fala de um Wagner que vivencia experiências análogas às dele: os sofrimentos, a superação de si, a luta contra os contemporâneos; tudo isso o remete à sua própria vida, quer dizer, quando fala de Wagner, é sempre como se ambos estivessem afinados sobre essa vontade de ultrapassar o mundo tacanho, por isso é uma visão de futuro, como a consagração de uma vida elevada, por isso é de si próprio que Nietzsche está falando. Mas só Nietzsche estava compreendendo assim todo aquele momento. Quando, nos textos maduros, chamar Wagner de histriônico, de ator, *Richard Wagner em Bayreuth* pode ser invocado como o primeiro texto no qual essa inclinação se manifesta de forma primitiva:

A vida de Wagner vista de muito perto e sem amor, tem em si – para lembrar um conceito de Schopenhauer – muito de comédia, de uma comédia singularmente grotesca. Admitindo a si mesmo a grotesca falta de dignidade em períodos inteiros de sua vida, como, a partir disso, o sentimento poderia influenciar a vida do artista que mais do que qualquer outro pode respirar completamente livre no sublime e no supra-sublime: isso dá a pensar ao que pensa. (WB/Co. Ext. IV §3)

Das Leben Wagner's, ganz aus der Nähe und ohne Liebe gesehen, hat, um an einen Gedanken Schopenhauer's zu erinnern, sehr viel von der Comödie an sich, und zwar von einer merkwürdig grotesken. Wie das Gefühl hiervon, das Eingeständniss einer grotesken Würdelosigkeit ganzer Lebensstrecken auf den Künstler wirken musste, der mehr als irgend ein anderer im Erhabenen und im Ueber-Erhabenen allein frei athmen kann, – das giebt dem Denkenden zu denken. (KSA 1, 441)

Com isso, quero mostrar que existem tensões, apesar da tendência a sobre-valorizar os ideais de Wagner. O tempo inteiro elementos críticos saltam do texto, mas Nietzsche parece se abster do confronto. Quando escreve sobre Wagner, parece estar sempre numa

linha fronteira entre o imperativo desejo de lhe ser útil como intelectual e à afirmação de suas próprias idéias sobre a arte. Ainda nessa linha biográfico-crítica, Nietzsche mostra como da decadência de uma vida sofrida se ergueu um Wagner gigantesco, dotado daquelas condições extraordinárias de invenção e revolução. Curiosamente, Nietzsche fala desse momento de superação do passado invocando a capacidade intelectual de Wagner, sua “capacidade de aprender” (*Begabung des Lernens*), como bom alemão que era! Nietzsche sempre elogia o poder que a obra de Wagner tem em permanecer fora da ilustração, quer dizer, fora daquela contaminação alexandrina, mas exalta a aquisição da alta cultura, certamente fazendo referência aos escritos de Wagner, recheados de referências gregas, filosóficas e literárias, dos quais ele diz no texto: “eu não conheço nenhum escrito sobre estética tão revelador como os de Wagner” (*Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche so viel Licht brächten, wie die Wagnerischen*) (WB/Co. Ext. IV §10 - KSA 1, 501); essa admiração pela aquisição de conhecimento revela sua própria paixão intelectual, mas Wagner não é professor da universidade, por isso prevalece o caráter livre de sua obra. Wagner é retratado como um herói trágico. Por alguma razão os instintos estéticos não aparecem nesse texto, isso talvez seja um sintoma das modificações que estão em processo, mas o trecho abaixo contém muito daquela força apolínea com que se encerra *O nascimento da tragédia*:

O renovador do drama simples, o descobridor da posição das artes na verdadeira sociedade humana, o intérprete-poeta de concepções passadas da vida, o filósofo, o historiador, o esteta e crítico Wagner, o mestre da língua, o mitólogo e poeta dos mitos, que pela primeira vez selou um anel em torno da admirável e prodigiosa configuração mais primitiva e gravou nela os mistérios do seu espírito – que completude de conhecimentos ele teve de reunir, de abarcar, para poder tornar-se tudo isso! (WB/Co. Ext. IV §3)

Der Erneuerer des einfachen Drama's, der Entdecker der Stellung der Künste in der wahren menschlichen Gesellschaft, der dichtende Erklärer vergangener Lebensbetrachtungen, der Philosoph, der Historiker, der Aesthetiker und Kritiker Wagner, der Meister der Sprache, der Mytholog und Mythopoet, der zum ersten Male einen Ring um das herrliche uralte ungeheure Gebilde schloss und die Runen seines Geistes darauf eingrub – welche Fülle des Wissens hatte er zusammenzubringen und zu umspannen, um das alles werden zu können! (KSA 1, 442)

Não parece haver dúvida quanto ao fato de Nietzsche estar pensando nos escritos de Wagner aqui, ele os influenciou quase tanto quanto Schopenhauer, ou mais. Chamá-lo de filósofo apenas faz parte dessa admiração exacerbada. Mas, que qualidade está vergonhosamente ausente na lista acima? Wagner é tudo, menos músico. Esse grave “esquecimento” está ligado com a força da palavra, que no drama wagneriano é imprescindível; “maestro da linguagem” (*Meister der Sprache*) talvez seja a imagem que

expressa melhor essa tensão entre o que Nietzsche invoca como sendo a música dionisíaca suprema, superior e fonte geradora da poesia, e essa presença opressora do amigo Wagner, com seu drama falado. Isso mostra que apesar desse texto desenvolver preocupações do livro de 1871, ele já está ligado com a perspectiva de *Humano, demasiado humano*, onde esse ambiente revolucionário existe sem Wagner. No entanto, esse Wagner poeta é ainda um dionisíaco, pois sabe converter o conhecimento alexandrino em drama instintivo, já que “nem como artista criador nem como artista militante foi desviado de seu caminho pelo saber e a ilustração” (*Weder der schaffende, noch der kämpfende Künstler wurde durch das Lernen und die Bildung von seiner Laufbahn abgezogen*) (WB/Co. Ext. IV §3 - KSA 1, 443).

Esse Wagner que domina o mito, a história e o tempo, contém, em espírito, o medievo dentro de *Lohengrin* e a essência alemã em *Os mestres cantores*, sem, no entanto, deixar de ser sempre o senhor da “ação inovadora” (*erneuernden That*). Ao mesmo tempo em que a imagem de um Wagner revolucionário vai se formando apenas para Nietzsche, a incompreensão sobre essa imagem cresce em mesma medida, seja por parte de quem está ao lado dele nesse momento, seja por quem já estava em posição crítica contra o projeto da *obra de arte total*, por isso o impacto da desesperança é muito forte em Bayreuth. Não se está negando o caráter revolucionário da obra de Wagner, mas sua revolução foi estética, quer dizer, ele modificou profundamente a tradição da ópera alemã, transformando-a num modelo inovador, livre de modelos estrangeiros,¹⁰⁴ mas não foi um revolucionário cultural, como queria Nietzsche, que chega a acreditar que os acontecimentos políticos que estavam em andamento na Alemanha nada tinham a ver com o que acontecia no festival:

Mas, no geral, trata-se de um sintoma perigoso, quando o passado, principalmente, legitima a luta espiritual de um povo; é indício de relaxamento, de regressão e fraqueza; de tal maneira que os alemães se encontram hoje expostos de uma maneira perigosíssima a toda febre que se propague, por exemplo, a febre política. Um tal estado de debilidade apresenta nossos eruditos na história do espírito moderno, em oposição a todos os movimentos reformistas e revolucionários; eles não se colocaram a tarefa mais orgulhosa, mas asseguraram uma felicidade prazerosa à sua maneira. Todavia, todo ensejo mais livre e viril que se dê, passa diante deles - mas não a história mesma! Esta contém ainda muitas outras forças em si, como tais naturezas como Wagner, advinham com precisão: mas antes de tudo, ela deve ser escrita, pelo menos uma vez, num sentido muito mais sério e rigoroso, a

¹⁰⁴ COELHO, 2000, p.225.

partir de uma alma portentosa e de modo algum não mais otimista, como sempre o foi até aqui, vale dizer, de uma maneira distinta de como foi feito até agora pelos eruditos alemães. Há algo de edulcoramento, de servil e de satisfação sem custo nos trabalhos destes eruditos e o rumo das coisas lhes convém. (WB/Co. Ext. IV §3)

Im Ganzen ist es aber ein gefährliches Anzeichen, wenn das geistige Ringen eines Volkes vornehmlich der Vergangenheit gilt, ein Merkmal von Erschlaffung, von Rück- und Hinfälligkeit: so dass sie nun jedem um sich greifenden Fieber, zum Beispiel dem politischen, in gefährlichster Weise ausgesetzt sind. Einen solchen Zustand von Schwäche stellen, im Gegensatz zu allen Reformations- und Revolutions-Bewegungen, unsere Gelehrten in der Geschichte des modernen Geistes dar, sie haben sich nicht die stolzeste Aufgabe gestellt, aber eine eigene Art friedfertigen Glückes gesichert. Jeder freiere, männlichere Schritt führt freilich an ihnen vorüber, – wenn auch keineswegs an der Geschichte selbst! Diese hat noch ganz andere Kräfte in sich, wie gerade solche Naturen wie Wagner ahnen: nur muss sie erst einmal in einem viel ernsteren, strengeren Sinne, aus einer mächtigen Seele heraus und überhaupt nicht mehr optimistisch, wie bisher immer, geschrieben werden, anders also, als die deutschen Gelehrten bis jetzt gethan haben. Es liegt etwas Beschönigendes, Unterwürfiges und Zufriedengestelltes auf allen ihren Arbeiten, und der Gang der Dinge ist ihnen recht. (KSA 1, 444-5)

Primeiro ponto: esse trecho está possuído pela mesma concepção de história da *segunda extemporânea*, *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Wagner seria aquele que faz história reinventando o passado sem o aprisionar, descobrindo suas forças ocultas, como o mito reinventado. O drama redivivo é a anti-história, a interrupção da marcha da teodicéia cristã, a revolução filosófico-histórica por intermédio da música. Quando Nietzsche pensa em redenção, ele pensa em Wagner e sua obra. Desencaminhar o mundo é dar-lhe outra tábua de salvação, desta feita não mais como uma promessa ascética, mas com o deslumbramento dos estados estéticos. Até o final da década de 1870 é assim que se configura o seu pensamento, ainda que estejam ocorrendo transformações significativas no seu modo de compreender a música. Seu projeto filosófico maior, o da *transvaloração de todos os valores*, está ligado com o drama wagneriano por um laço inseparável nesse momento, por isso Wagner é tratado como o filósofo que “atravessou, sem tremer, não somente o fogo de distintos sistemas filosóficos, mas também o vale do saber e da erudição, permanecendo fiel a seu próprio ser, que lhe pedia ações totais como multi-aglutinador e o fazia sofrer e aprender para poder levar a cabo essas ações” (*Und gerade als Philosoph gieng er nicht nur durch das Feuer verschiedener philosophischer Systeme, ohne sich zu fürchten, hindurch, sondern auch durch den Dampf des Wissens und der Gelehrsamkeit, und hielt seinem höheren Selbst Treue, welches von ihm Gesamtthaten seines vielstimmigen Wesens verlangte und ihn leiden und lernen hiess, um jene Thaten thun zu können*) (WB/Co. Ext. IV §3 - KSA 1, 445-6). Essa identidade pode ser reconhecida na correspondência entre eles, como nessa carta de Wagner a Nietzsche:

“Você, por exemplo, poderia assumir uma grande parte, de fato metade dos meus objetivos e (talvez!) assim, cumprir o seu *próprio* destino. Pense só na triste figura que tenho feito como filólogo e no feliz fato de que você esteja aproximadamente nas mesmas condições em relação à música. Se você tivesse decidido ser músico, teria sido, mais ou menos, aquilo em que eu me teria tornado se me tivesse, persistentemente, agarrado à filologia”.¹⁰⁵

Esses 10 anos que Nietzsche se estabeleceu na Basileia, compreendem precisamente esse ciclo que começa com o trabalho na universidade e vai até a despedida de Bayreuth. Se o chamássemos de “período wagneriano” estaríamos no caminho exato de uma descrição perfeita: “Em Wagner eu reconheço um perfeito anti-Alexandre” (*In Wagner erkenne ich einen solchen Gegen-Alexander*) (WB/Co. Ext. IV §4 - KSA 1, 447). Quando em textos tardios Nietzsche ironizar a frase-símbolo da *Sociedade Wagneriana de Munique*, “Redenção para o redentor”, estará prestando contas – como parece ter feito a vida inteira – com sua impetuosidade juvenil. A medida que o texto da *IV extemporânea* se aprofunda, parece que estamos relendo *O nascimento da tragédia*, pois Nietzsche não ocultou em nenhum momento a linha de continuidade que o texto sobre Wagner representa em relação com aquele livro. Novamente, relações diretas entre a Grécia e a Alemanha são invocadas como se se tratasse de uma evolução cultural muito natural, Kant e os eleatas, Schopenhauer e Empédocles, Wagner e Ésquilo compõe a imagem das afinidades entre as duas civilizações que, agora, se reencontram sob seus olhos: “A terra, que até agora foi orientalizada o bastante, anseia de novo a helenização” (*Die Erde, die bisher zur Genüge orientalisirt worden ist, sehnt sich wieder nach der Hellenisirung*) (WB/Co. Ext. IV §4); a imagem que Nietzsche constrói de Wagner é a única testemunha desse momento arrebatador:

(...) ele sujeita e une o que estava isolado, débil e frouxo; ele tem, se for permitida uma expressão médica, um poder *adstringente*; nesse sentido, figura entre as maiores forças culturais. Domina as artes, as religiões, a história dos distintos povos e, sem dúvida, é a antítese do poli-historiador, do espírito que se limita a juntar e ordenar, pois é um plasmador e animador do que é selecionado, um *simplificador do mundo*. Uma tal representação não nos deve induzir ao erro, quando se compara esta tarefa mais geral que

¹⁰⁵ Sie könnten mir nun viel, já ein ganzes Halbtheil meiner Bestimmung abnehmen. Und dabei gingen Sie vielleicht ganz Ihrer Bestimmung nach. Sehen Sie, wie elend ich mich mit der Philologie abgefunden habe, und wie gut es dagegen ist, das <s> Sie sich ungefähr ebenso mit der Musik abgefunden haben. (Tribtschen, kurz vor dem 12. Febr. 1870). SALAQUARDA und DIETER, 1994)

fixou nele seu gênio, com aquela outra muito mais limitada e próxima que agora, em primeiro lugar, se cultiva em nome de Wagner. Espera-se dele uma reforma do teatro; supondo que a tenha conseguido, que teria feito com essa outra tarefa mais elevada e distante? (WB/Co. Ext. IV §4)

(...) er bannt und schliesst zusammen, was vereinzelt, schwach und lässig war, er hat, wenn ein medicinischer Ausdruck erlaubt ist, eine *adstringirende* Kraft: in so fern gehört er zu den ganz grossen Culturgewalten. Er waltet über den Künsten, den Religionen, den verschiedenen Völkergeschichten und ist doch der Gegensatz eines Polyhistor, eines nur zusammentragenden und ordnenden Geistes: denn er ist ein Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein *Vereinfacher der Welt*. Man wird sich an einer solchen Vorstellung nicht irre machen lassen, wenn man diese allgemeinste Aufgabe, die sein Genius ihm gestellt hat, mit der viel engeren und näheren vergleicht, an welche man jetzt zuerst bei dem Namen Wagner zu denken pflegt. Man erwartet von ihm eine Reformation des Theaters: gesetzt, dieselbe gelänge ihm, was wäre denn damit für jene höhere und ferne Aufgabe gethan? (KSA 1, 447-8)

O que junta o drama de Wagner ao projeto maior de Nietzsche, é o fato de que a renovação do teatro arrasta consigo, ou deveria fazê-lo, o novo homem moderno. Mas essa outra tarefa, mais séria e profunda, não parece parte dos planos do maestro. O atrito mais profundo entre as expectativas de Nietzsche e o sentido do festival de Bayreuth para o seu idealizador é a noção de entretenimento. Mesmo que Wagner, principalmente na correspondência e nos textos do período “revolucionário”, pareça partilhar com Nietzsche de todas as ambições em relação às transformações que a Alemanha precisaria sofrer, a configuração do festival caminha em sentido contrário, o que deixa entrever esse choque entre o que Wagner pensava e o que Nietzsche efetivamente encontrou quando esteve presente para as primeiras encenações. Ele pensava o momento das artes na Alemanha do seguinte modo:

Uma estranha perturbação do juízo, uma avidez mal dissimulada de diversão, de distração a qualquer preço, considerações eruditas, seriedade e histrionismo com a seriedade da arte por parte dos executantes, um brutal afã de lucro de parte dos empresários, superficialidade e ligeireza por parte de uma sociedade que só pensa no povo bem distante dela, como se lhe fosse útil ou perigoso, e que corre a teatros e concertos, sem ser lembrado dos seus deveres – tudo isto, em seu conjunto, constitui a atmosfera pesada e perniciosa da situação atual da nossa arte (...). (WB/Co. Ext. IV §4)

Seltsame Trübung des Urtheils, schlecht verhehlte Sucht nach Ergötzlichkeit, nach Unterhaltung um jeden Preis, gelehrtenhafte Rücksichten, Wichtigthun und Schauspielerei mit dem Ernst der Kunst von Seiten der Ausführenden, brutale Gier nach Geldgewinn von Seiten der Unternehmenden, Hohlheit und Gedankenlosigkeit einer Gesellschaft, welche an das Volk nur so weit denkt, als es ihr nützt oder gefährlich ist, und Theater und Concerte besucht, ohne je dabei an Pflichten erinnert zu werden – diess alles zusammen bildet die dumpfe und verderbliche Luft unserer heutigen Kunstzustände. (KSA 1, 448)

Nietzsche presencia um momento importante, talvez uma transição, que já era àquela altura, o advento da arte de massa, que contraria essa sua imagem quase utópica de uma apresentação moderna baseada em modelos da Grécia clássica. Há um misto de

ingenuidade e devoção. No entanto, ainda como reflexo de *O nascimento da tragédia*, a imagem do povo volta como dantes, ele acredita ainda mais na sua força primitiva. Em Bayreuth, esse povo é o público, ou deveria ser, já que o desfile de autoridades destoa da cena que Nietzsche havia idealizado, mas ainda assim ele crê que a revolução de Wagner se dá diante de um outro público, longe dos refinamentos superficiais, das críticas educacionais – “Ali encontrais os espectadores preparados e ungidos” (*Hier findet ihr vorbereitete und geweihte Zuschauer*) (WB/Co. Ext. IV §4 - KSA 1, 449) –, quer dizer, teria acontecido um milagre com a platéia de arte. Mas é importante que esse deslumbramento não oculte o que está por trás das máscaras: a arte de Wagner, enquanto expressão de uma música que liberta, está aquém da vontade que move o jovem Nietzsche, quer dizer, o entendimento que ele tem do poder do mito renovado não morre quando Wagner enfraquece, ou se torna um *decadente*, como pensa; o que ele esperava de Bayreuth está diretamente ligado ao extremo de seus pensamentos sobre a arte, que coincide com o início do período de desesperança que vai se seguir, onde a arte é geradora de domínios exteriores ao palco cênico, onde a música gera o encantamento pelo saber, como veremos. No texto da *IV extemporânea*, está nitidamente descrito o papel futuro da música:

Para nós, Bayreuth significa a benção da manhã no dia da luta. Não se poderia cometer mais grave injustiça conosco como a de supor que apenas a arte nos interessaria exclusivamente, como se ela fosse um remédio e narcótico para livrar-nos de todos os demais estados miseráveis. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth exatamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se lhes opõe como necessidade aparentemente invencível, contra o poder, a lei, a tradição, os convencionalismos e toda ordenação das coisas. (WB/Co. Ext. IV §4)

Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes. Man könnte uns nicht mehr Unrecht thun, als wenn man annähme, es sei uns um die Kunst allein zu thun: als ob sie wie ein Heil- und Betäubungsmittel zu gelten hätte, mit dem man alle übrigen elenden Zustände von sich abthun konnte. Wir sehen im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes von Bayreuth gerade den Kampf der Einzelnen mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge. (KSA 1, 451)

Ele fala como se houvesse uma unidade entre os “eleitos” que estão em Bayreuth, celebrando a redenção. Salvo engano, apenas Nietzsche e talvez seu amigo muito próximo nessa época, Erwin Rohde, estivessem afinados a esse respeito. Toda essa euforia estava acompanhada daquela negação da ciência, ou melhor, da negação daquele tipo de ciência até então em voga e que Nietzsche rejeitava de forma radical, a ciência herdeira do socratismo. Por isso, Wagner não representa a força da ilustração – embora a incorpore –, ele reflete sim os sentimentos populares. Essa defesa da arte como única esperança pode

ocultar, numa leitura apressada, toda a dependência do próprio Nietzsche das conquistas do esclarecimento. A bem da verdade, sua obra é fruto direto das conquistas da ilustração, que ele quer tanto negar. Essa é uma característica da assim chamada primeira fase, ou primeira estética: a arte como única fonte de acesso aos domínios profundos da cultura. Nietzsche tem um vigor quase irresponsável, mas que lhe garantiu um lugar na história da estética – ainda que isso possa ser sentido de formas completamente antagônicas pelos intérpretes, no bom e no mal sentido. Esse escrito sobre o festival de Bayreuth contém o momento mais bem acabado dessa fase: “(...) as sombras sagradas se dissipam e a arte está outra vez ao nosso lado” ((...) *die heiligen Schatten verschweben und die Kunst ist wieder ferne von uns*) (WB/Co. Ext. IV §4 - KSA 1, 451); essa sensação de se estar possuído pela arte teria sido vivenciada em Bayreuth e deveria ser difundida por toda a Europa, para depois assumir características universais, esse parece ser o projeto inicial de Nietzsche. Essa elevação estética do homem constitui o advento do que ele chamou de “consciência trágica” (*tragischen Gesinnung*), derradeira fase de seu sentimento e de seu pensamento juvenis em relação ao mundo:

O indivíduo deve ser consagrado a algo suprapessoal – isso quer a tragédia; ele deve desaprender a terrível angústia que lhe causam a morte e o tempo, pois já no instante mais fugaz, no menor átomo de sua vida, pode topar com algo sagrado, que compense toda luta e toda necessidade exaltadas, isto é, *o senso trágico*. E se toda a humanidade terá que perecer um dia – e quem deveria duvidar disto! –, então, ser-lhe-á fixada como tarefa suprema para todo tempo porvir, a meta de crescer e se fundir em uma unidade e em uma comunidade, de tal modo que ela contraponha, *como um todo*, um *senso trágico*, ao seu iminente declínio; nesta tarefa suprema reside todo engrandecimento dos homens; a partir do repudiar definitivo da mesma, resultaria o quadro mais sombrio que o filantropo poderia conceber diante da alma. Assim eu sinto isso! Não há mais que uma esperança, uma garantia para o futuro da humanidade: *que o senso trágico não pereça*. O mais triste lamento deveria ressoar igualmente por toda a terra, se os homens chegassem a perdê-la por completo; e, novamente, não existe nenhum prazer mais infável que o de saber o que nós sabemos: como o pensamento trágico novamente nasceu no mundo. Pois este prazer é totalmente supra-pessoal e universal, um júbilo da humanidade diante da garantia de conexão e perduração do humano em geral. – (WB/Co. Ext. IV §4)

Der Einzelne soll zu etwas Ueberpersönlichem geweiht werden – das will die Tragödie; er soll die schreckliche Beängstigung, welche der Tod und die Zeit dem Individuum macht, verlernen: denn schon im kleinsten Augenblick, im kürzesten Atom seines Lebenslaufes kann ihm etwas Heiliges begegnen, das allen Kampf und alle Noth überschwänglich aufwiegt – das heisst *tragisch gesinnt sein*. Und wenn die ganze Menschheit einmal sterben muss – wer dürfte daran zweifeln! – so ist ihr als höchste Aufgabe für alle kommenden Zeiten das Ziel gestellt, so in's Eine und Gemeinsame zusammenzuwachsen, dass sie *als ein Ganzes* ihrem bevorstehenden Untergange mit einer *tragischen Gesinnung* entgegengehe; in dieser höchsten Aufgabe liegt alle Veredelung der Menschen eingeschlossen; aus dem endgültigen Abweisen derselben ergäbe sich das trübste Bild, welches sich ein Menschenfreund vor die Seele stellen könnte. So empfinde ich es! Es giebt nur Eine Hoffnung und Eine Gewähr für die Zukunft des Menschlichen: sie liegt darin, *dass die tragische Gesinnung*

nicht absterbe. Es würde ein Weheschrei sonder Gleichen über die Erde erschallen müssen, wenn die Menschen sie einmal völlig verlieren sollten; und wiederum giebt es keine beseligendere Lust als Das zu wissen, was wir wissen – wie der tragische Gedanke wieder hinein in die Welt geboren ist. Denn diese Lust ist eine völlig überpersönliche und allgemeine, ein Jubel der Menschheit über den verbürgten Zusammenhang und Fortgang des Menschlichen überhaupt. – (KSA 1, 453)

Mais uma vez, Nietzsche recupera a idéia de que é do povo que deve ser retirada a força suprema da música, ainda que isso não esteja dito literalmente no texto. Com ainda mais intensidade, é preciso compreender o fenômeno popular como o elo perdido que religará o homem ao *Uno-primordial*, representado aqui pela noção de *consciência trágica*. Essa idealização de um retorno da civilização ao momento primordial através da música de Wagner, é o último fôlego do jovem Nietzsche, onde ele deposita todas as suas esperanças juvenis, construídas em mais de uma década de estudos e, é preciso mencionar, aventuras do pensamento. Mas essa mistura estava com dias contados. Quando afirmar, no *Ecce Homo*, que os textos que levam o nome de Schopenhauer e de Wagner “no fundo falam apenas de mim”, ele estará prestando contas consigo também, admitindo que: “O que hoje sou, onde hoje estou – em uma altura de onde já não falo com palavras, mas com raios –, ó quão longe disso eu ainda estava então! – Mas eu *via* a terra” (*Was ich heute bin, wo ich heute bin – in einer Höhe, wo ich nicht mehr mit Worten, sondern mit Blitzen rede –, oh wie fern davon war ich damals noch! – Aber ich sah das Land –*) (EH/EH, “as extemporâneas” §3 - KSA 6, 320). Não se trata de mais uma justificação de suas liberdades juvenis, o texto já contém o germe da valoração do conhecimento, força central dos 4 livros seguintes – *Humano, demasiado humano I e II, Aurora e A gaia ciência* –, mas ainda é dependente das esperanças que a música lhe dava como força redentora e, no que toca aos escritos juvenis, a música nunca deixou de ser a possibilidade infinita de libertação do homem. Mas os vapores da ilustração e do esclarecimento já se apresentavam naquele momento; no entanto, o que o impedia de ver com e para além do conhecimento era sua crença na força do drama de Wagner, é quando vemos o quanto ele levou às últimas conseqüências sua idolatria:

Wagner situou o passado e a vida presente sob o raio de luz de um conhecimento que foi forte o bastante para permitir ver a uma distância insólita; é, por isso, um simplificador do mundo. A simplificação do mundo consiste sempre no fato de que o olhar do homem de conhecimento sobre o novo dominou, uma vez mais, a monstruosa multiplicidade e a desordem de um caos aparente e juntar em uma unidade, o que anteriormente estava separado, como se fosse incompatível. Wagner fez isso, na medida em que encontrou uma relação entre duas coisas, que estranhas e frias, pareciam viver em esferas separadas: entre *música e vida*, e em todo caso, entre *música e drama*. (WB/Co. Ext. IV §5)

Wagner ruckte das gegenwärtige Leben und die Vergangenheit unter den Lichtstrahl einer Erkenntniss, der stark genug war, um auf ungewohnte Weite hin damit sehen zu können: deshalb ist

er ein Vereinfacher der Welt; denn immer besteht die Vereinfachung der Welt darin, dass der Blick des Erkennenden aufs Neue wieder über die ungeheure Fülle und Wüstheit eines scheinbaren Chaos Herr geworden ist, und Das in Eins zusammendrängt, was früher als unverträglich auseinander lag. Wagner that diess, indem er zwischen zwei Dingen, die fremd und kalt wie in getrennten Sphären zu leben schienen, ein Verhältniss fand: zwischen *Musik und Leben* und ebenfalls zwischen *Musik und Drama*. (KSA 1, 454)

Em primeiro lugar, Wagner é aquele que dá continuidade aos laços entre música e vida, arte e vida, que estão no livro de estréia de Nietzsche; assim, nesse que é um texto onde já se encontram rupturas significativas com aqueles impulsos extremados, Nietzsche se crê discípulo e já mestre de Wagner, idéia que não é, de todo, falsa, pois Wagner lia com muita euforia os textos de Nietzsche sobre música. Mas o trecho mostra também que aquele aspecto *apolíneo* já identificado no drama wagneriano, e justificado à exaustão no final do livro de 1871, possui nesse texto a mesma força de antes, mas há uma diferença sutil e determinante: o rompimento com a escravidão das palavras (ele usa o termo *Slave der Worte*) significa o tão sonhado retorno à natureza, quer dizer, ele acredita estar Wagner caminhando na mesma senda que ele, talvez seu maior equívoco. Em todo caso, “em sua arte soa a natureza metamorfoseada em amor” (*in ihrer Kunst ertönt die in Liebe verwandelte Natur*) (WB/Co. Ext. IV §5); se insisto em realçar essa adoração aparentemente sem medida por Wagner, é porque não se trata de uma questão meramente biográfica, antes é o resultado de um projeto juvenil, que é a base do projeto tardio conhecido por *transvaloração de todos os valores*. Retornar à essa natureza metamorfoseada em amor faz de Wagner uma espécie de “cavaleiro da esperança”. Para compreender essa radical posição, precisamos, ainda uma vez, acompanhar Nietzsche em sua apreciação do drama wagneriano, desta feita em sua formulação mais bem acabada.

3.3 “Música para ouvir”

Neste mundo das formas e do postulado do mútuo desconhecimento,
surgem as almas abastadas de música; com que finalidade?
Movimentam-se num compasso de um ritmo grande e livre,
com nobre sinceridade, numa paixão que é supra-pessoal;
ardem com o fogo portentosamente sereno da música,
que brota neles de profundezas insondáveis;
tudo isto com que finalidade?
(WB/Co. Ext. IV §5)

O que Nietzsche vê com muita certeza é uma generalizada penetração da música no seio da cultura, num processo ao mesmo tempo impulsivo e apaixonado, como uma invasão

tipicamente dionisíaca, das que obrigavam os gregos a seguirem o deus pelos bosques, cantando e dançando ao som de seu canto. Gostaria de apontar, nessa parte do texto, para o sentido e para a estrutura da música wagneriana, tal qual Nietzsche a vislumbrava. Assim procedendo, é possível realizar um movimento de retorno ao estado de formação do drama de Wagner, tentando encontrar o significado mesmo dessa música, para, só assim, tentar compreender por que discordâncias importantes são ocultadas ou aliviadas por Nietzsche. De início, considerando com Nietzsche que a música e a vida são parte de uma mesma origem, e que, portanto, a natureza é também musical, podemos pensar que ele não via a poesia, a forma, a imagem com tanta indiferença quanto parece em muitos textos desse período, tanto que aqui ele afirma que, como resposta de Wagner sobre o significado da música em nosso tempo, sabe-se que: “A relação existente entre a música e a vida não é apenas a de um gênero de linguagem com outro gênero de linguagem, mas sim também a relação do perfeito mundo sonoro com todo o mundo visual” (*Das Verhältniss zwischen Musik und Leben ist nicht nur das einer Art Sprache zu einer anderen Art Sprache, es ist auch das Verhältniss der vollkommenen Hörwelt zu der gesamten Schauwelt*) (WB/Co. Ext. IV §5); não parece haver aqui a subjugação da palavra pela música, ao contrário, elas aparecem como complementares. Mas Wagner não é um poeta que mereça a admiração de Nietzsche, idéia que Otto Maria Carpeux corrobora: “Os libretos dos dramas musicais de Wagner (...) são construídos com grande sabedoria dramática; mas os versos são lamentáveis, às vezes infantis. No entanto, a música de Wagner não vive e não pode viver sem esses textos, aos quais está indissolúvelmente ligada. Wagner não foi poeta; nem foi músico propriamente dito, senão a serviço daquela sua poesia dramática. Sua arte é uma síntese *sui generis* que só existe no teatro e para o teatro”. (CARPEAUX, 2001, p.310)¹⁰⁶ Se Nietzsche não foi um admirador do Wagner poeta, então há de haver uma outra explicação para sua adesão a esse drama falado. Analisar esse novo sentido da música – que pode ser considerado o ponto mais extremo desse momento de sua produção – é o nosso próximo ponto.

¹⁰⁶ Na introdução da *Filosofia da nova música*, Adorno também destacou essa suposta carência literária de Wagner, tomando *O anel dos nibelungos* como exemplo e apontando o vínculo com Schopenhauer: “A qualidade literária do Anel de Wagner era duvidosa, pois se tratava de uma alegoria, grosseiramente montada, da negação da vontade de vida, de origem schopenhaueriana. Mas é certo que o texto do Anel, cuja música já passava por esotérica, tratava de condições fundamentais da decadência burguesa, e é também certa a relação mais fecunda entre a configuração musical e a natureza das idéias que a determinam objetivamente” (tradução brasileira ligeiramente modificada, ADORNO, 2002, p.28).

O último lance da aposta juvenil de Nietzsche na música é a confirmação do drama de Wagner como uma extensão do corpo e, portanto, como um elemento da natureza insondável. Isso significa que a “ginástica” (*Gymnastik*) – como expressão máxima da natureza física – é irmã da música, e responde por todo o movimento de cena que faz da ópera de Wagner uma composição mais plástica que musical, ainda que jamais se torne inferior por isso. Esse empobrecimento é ocultado por Nietzsche em todo esse período, e ele adere à essa música plástica como forma de se manter junto a Wagner, e de fazer, com ele, a fundação mesmo de um novo estado. Bayreuth como esse imenso laboratório moderno, onde esse novo público, que ouve e atende o chamado de Wagner, também compreende: “fundar o estado na música, algo que os antigos helenos também não compreenderam” (*den Staat auf Musik zu gründen, – Etwas, das die älteren Hellenen nicht nur begriffen hatten*) (WB/Co. Ext. IV §5). Aqui, a música de Wagner ultrapassa a Grécia e questões políticas nítidas são envolvidas. Por isso, é muito paradoxal que Nietzsche tenha se revoltado com a presença das autoridades oficiais no festival, num retrato nítido de sua incerteza a respeito dos rumos que o festival tomava e que o próprio Wagner estava tomando. Ao que parece, ele poderia estar pensando em revolucionar, desde esse momento, a política alemã, e aquelas autoridades poderiam ser a representação desse passado político. O novo sentido da música está ligado, portanto, com uma identificação entre a educação do público, uma nova configuração política e, principalmente, um novo olhar sobre a música, que em Bayreuth é sinônimo da própria vida reencontrada. Os falsos “amantes da arte” („*Kunstfreunde*“) seriam desmascarados, pois não vivem a música como os escolhidos de Bayreuth, eis o retrato do cenário dessa revolução:

Com isso, a música tornará devotos muitos homens, fazendo deles os confidentes dos seus mais altos desígnios, mas há que se acabar primeiro com essa maneira frívola de tratar arte tão sagrada: o fundamento de nossos entretenimentos artísticos, teatros, museus, sociedades de concerto, quer dizer, precisamente esse “amante da arte”. (WB/Co. Ext. IV §5)

Damit einmal die Musik viele Menschen zur Andacht stimme und sie zu Vertrauen ihrer höchsten Absichten mache, muss erst dem ganzen genussüchtigen Verkehre mir einer so heiligen Kunst ein Ende gemacht werden; das Fundament, worauf unsere Kunst-Unterhaltungen, Theater, Museen, Concertgesellschaften ruhen, eben jener „Kunstfreund“. (KSA I, 459-0)

Claro que está preservada aqui aquela imagem desenfreada dos escritos preparatórios ao livro de estréia, onde a revolução estética é iminente, mas há também essa preocupação tão nítida com a exibição comercial do drama. Uma música que não arrebate o ouvinte às mais profundas sensações trágicas não é música, é entretenimento. Não havia

ninguém em Bayreuth preparado para sentir essa música. Mas trata-se da “tarefa” (*Aufgabe*) da arte moderna, quer dizer, da nova arte nascente. A idéia de uma intervenção no modo de ver e sentir a arte continua sendo o centro das preocupações, o que é plenamente justificável, quando se pensa que essa arte deve servir como a grande fonte de acesso aos gregos. Quando penso em tensões, é a partir, por exemplo, de frases desse tipo: “É possível que a redenção da arte, o único raio de luz que se pode esperar dos novos tempos, seja um acontecimento para umas poucas almas solitárias (...)” (*Es wäre möglich, dass die Erlösung der Kunst, der einzige zu erhoffende Lichtblick in der neueren Zeit, ein Ereigniss für ein paar einsame Seelen bliebe (...)*) (WB/Co. Ext. IV §6 - KSA 1, 464). Ela mostra que Nietzsche não estava, de todo, iludido com esperanças vãs, e que receber a música é, de muitas formas, já possuí-la. Isso significa que a música deve mover esses instintos que já nos habitam e que não se trata de um processo educativo. Essa talvez seja a significação mais profunda do retorno à natureza: não se aprende a ser natural, se reencontra uma natureza perdida que, ao que parece, existe em cada ser.

Essa música tão importante está na direção contrária ao movimento que vem na contramão do fenômeno que é a música moderna, quer dizer, a pergunta central do texto aponta no sentido de responder pelo significado oculto do nascimento de uma música tão violentamente intensa no seio de uma sociedade tão pequena, tão medíocre, ou seja, aparentemente na direção contrária de uma de suas teses – de que a música se desenvolve mais lentamente que as outras artes, ocorrendo um atraso em suas modificações –, Nietzsche acredita que a música de Wagner é um acontecimento ímpar na história da arte, pois está para além de seu tempo. A música moderna, representada aqui pelo que ele vai chamar de “dramático ditirâmico” (*dithyrambischen Dramatikers*), deve justificar a vida, pois a tornará novamente digna. O drama e o gênero poético que servia para cultuar Dioniso estão juntos. Wagner e a intensidade grega fundidos num único corpo. Vejamos o que vem a significar essa união e como ele põe em cena pela primeira vez o histrionismo de Wagner.

O drama wagneriano, como vimos, contém a força apolínea da imagem. Em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche quer fazer crer que a música de Wagner quer tornar esse mundo plástico claro aos olhos e que esse processo de esclarecimento funciona como uma necessidade de se fazer compreender no seio popular. Como se vê, o poder da

música em tocar e reinventar o homem permanece intacto. Então, essa música plástica e teatral, posta no palco em Bayreuth, desencadearia um processo de auto-exame em cada homem, e o faria interrogar por sua importância e existência; isso significa que estar com Wagner é também estar contra ele, quer dizer, sua música nos obriga a pensar e a refletir sobre a vida, o primeiro ponto para a libertação do espírito. O *dramático ditirâmico* é, aos olhos de Nietzsche, a própria catarse grega se manifestando, invadindo o bom comportamento de grande parte do público, mas é, também, a última possibilidade de justificar o empreendimento de Bayreuth, e de justificar o próprio caminho de Wagner. De forma parcimoniosa, Nietzsche defende Wagner do público, e chega a afirmar que o maestro, “(...) por ter que se dirigir aos meio-músicos e aos não-musicais, arrombou com violência a entrada para as demais artes, para finalmente poder comunicar com nitidez multiplicada e forçar a compreensão, a compreensão mais popular” (*(...) zu den Halb- und Nicht-Musikern reden zu müssen, den Zugang zu den anderen Künsten gewaltsam erbrach, um so endlich mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuteilen und sich Verständniss, volkstümlichstes Verständniss zu erzwingen* (WB/Co. Ext. IV §7 - KSA 1, 468)). É aqui que aparece, salvo engano, pela primeira vez, a acusação de histrionismo em Wagner, mas não se trata ainda de uma característica negativa, antes de uma estratégia, pois está ligado a um tipo de farsa consciente, na intenção de tornar facilitado o acesso ao drama; essa interpretação está totalmente em desacordo com os motivos centrais do festival. Nietzsche vê o translúcido sendo sentido pelo público, enxerga o inaudito onde havia apenas distração: “postos para fora de nosso próprio ser, nadamos em um misterioso e ardente elemento, não nos compreendemos mais a nós mesmos, não reconhecemos mais nem mesmo o conhecido; não temos mais medida nenhuma nas mãos, todo o legítimo, o fixo começa a mover-se, todas as coisas brilham em cores novas, nos falam em letras novas” (*ausser uns gesetzt, schwimmen wir in einem räthselhaften feuerigen Elemente, verstehen uns selber nicht mehr, erkennen das Bekannteste nicht wieder; wir haben kein Maass mehr in der Hand, alles Gesetzliche, alles Starre beginnt sich zu bewegen, jedes Ding leuchtet in neuen Farben, redet in neuen Schriftzeichen zu uns*) (WB/Co. Ext. IV §7 - KSA 1, 468); esse é o retrato imaginário da redenção musical que Bayreuth materializava. Mas não há outra forma de descrever a fraqueza com que Nietzsche prostrou-se diante da obra de Wagner, senão chamando-a de choque de interpretação. Pelo menos é o que revela sua

descrição da vida musical do amigo, um retrato deprimente de sua dependência em relação às promessas que aquela obra parecia lhe assegurar.

Quando Wagner pensa, pela primeira vez, que o teatro – e não a música – era a forma suprema de expressão, e passa a desenvolver sua *grande ópera*,¹⁰⁷ ele o fazia já na intenção de gerar um vigoroso “efeito” (*Effecte*) na platéia. Vale lembrar que Nietzsche condenou, ainda nos textos preparatórios a *O nascimento da tragédia*, a busca de efeitos na música. O argumento serve, aqui, apenas para dar sustentação à essa “primeira fase” de Wagner, que “chegou a entender a *grande ópera* como seu meio para expressar seus pensamentos dominantes” (*So verstand er denn die grosse Oper als sein Mittel, durch welches er seinen herrschenden Gedanken ausdrücken könnte*) (WB/Co. Ext. IV §8 - KSA 1, 473); o momento em que Wagner se dedicava aos estudos, e se deslocava em busca de encontrar a si mesmo, era a fase do artista alemão “pobre” (*dürftige*), “inquieta” (*unruhige*) e “ingenuamente apaixonado” (*leindenschaftlich-naive*). Nietzsche menciona a polêmica com Meyerbeer,¹⁰⁸ o grande especialista na obtenção dos tais efeitos, e faz uma defesa apaixonada do amigo:

Eu desconfio que tenha existido na história algum grande artista que iniciou com tão monstruoso erro e que se envolveu, sem hesitação e tão cheio de confiança, com a mais chocante criação de uma arte. E mesmo assim a forma como fez teve grandeza e, por isso, se caracterizou por uma assombrosa fertilidade. O desespero gerado pela compreensão do erro o levou a compreender o êxito moderno, o público moderno e toda a mentira moderna da arte. (WB/Co. Ext. IV §8)

Ich zweifle, ob es einen grossen Künstler in der Geschichte gegeben hat, der mit einem so ungeheuren Irrthume anhub und so unbedenklich und theuherzig sich mit der empörendsten Gestaltung einer Kunst einliess: und doch war die Art, wie er es that, von Grösse und deshalb von erstaunlicher Fruchtbarkeit. Denn er begriff, aus der Verzweiflung des erkannten Irrthums heraus, den modernen Erfolg, das moderne Publikum und das ganze moderne Kunst-Lügenwesen. (KSA 1, 474)

Wagner possui vários atributos: é o crítico do efeito, é aquele sobre quem se deu um processo quase miraculoso de purificação e de destinação e o único que possui a clareza sobre os fenômenos da modernidade. Mas Carpeaux toca num ponto importante em seu

¹⁰⁷ Que era o novo gênero musical parisiense dominante na década de 1830, que influenciou profundamente Wagner em todas as suas obras até o *Parsifal*. Wagner ataca violentamente o gênero na sua personificação em Meyerbeer, no texto *Ópera e drama*, que soa como um repúdio às suas próprias origens. Cf. *Wagner: um compêndio*, pp.83-5.

¹⁰⁸ Compositor alemão. Meyerbeer começou sua carreira como menino prodígio, ao piano, mas após compor uma série de óperas italianas fixou residência em Paris, onde durante muitos anos dominou a grande ópera francesa (...). Fonte: *Compêndio Wagner*, p.35.

comentário: “É muito menos importante a teoria do *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”): o drama musical, servido por todas as artes: da poesia, da pintura cenográfica, da dança, da arquitetura. O ‘teatromonarca’ quis subjugar todas as outras artes. E qual foi o resultado? Algo muito parecido com o grande espetáculo da ‘grande ópera’, de Meyerbeer e Halévy, que Wagner combatera tanto” (CARPEAUX, 2001, p.311). Daquela primeira superação juvenil, Wagner passa ao caminho da fundação de sua arte suprema, é quando descobre as duas maiores iluminações de sua vida: que era um “revolucionário da sociedade” (*Revolutionär der Gesellschaft*) e que tinha o mérito de descobrir o único artista que houvera até então: o “povo poético” (*dichtende Volk*). Mas então foi quando Wagner viu que o público era medíocre, quer dizer, o público não era o povo, mas sim aquela nata “especializada”, que freqüentava o teatro e as salas de concerto na ânsia de satisfazer suas “necessidades de aparência” (*Scheinbedürfnissen*). Já conhecemos o repúdio de Nietzsche ao público vazio e inepto, descrito nesse texto como sendo fruto de uma sociedade de “alma endurecida” (*seelenharte*). Então a música significa, naquele momento, a renovação não só da arte moderna, mas de todo o público ouvinte. Essa música não poderia servir para embalar bailes nobres ou distrair a alta sociedade, ela é um caminho à alma do povo, que na Grécia incorporava os deuses e os vivia em toda a sua tragicidade. Isso nos leva mais uma vez a um dos temas principais do jovem Nietzsche: o aspecto popular na música, núcleo de nosso estudo.

3.4 “Aquela música se não canta não é popular (?)”

São versos de Haroldo de Campos que utilizo licenciosamente para dar título a esse sub-capítulo, eles foram escritos, numa crítica superficial, para indicar a importância da penetração da arte musical no seio do povo como um modo de legitimá-la. Mas aqui é também uma reflexão sobre o seu inverso: o público, quando entroniza a música, é capaz de fazê-la eterna? Ou ainda: a música está aquém da apreciação pública ou para além dela? Essa digressão talvez aproxime em demasia a cultura musical alemã da brasileira, e pode gerar um curto-circuito interpretativo fora de lugar, mas serve perfeitamente para pensar na importância que Nietzsche atribui ao povo, e não há desvio hermenêutico que permita não acreditar que é do povo mesmo que ele está falando, quer dizer, não se trata de uma metáfora, especialidade sua. Desde *O nascimento da tragédia* isso vem sendo dito com muita ênfase, e retorna aqui com duas perguntas nada retóricas: “Como nasce o povo?

Como renasce?" (*Wie entsteht das Volk? Wie ersteht es wieder?*). A resposta pode impressionar: "(...) se uma pluralidade sofresse o mesmo penar que ele [Wagner] sofreu, se diria que essa pluralidade seria o povo" (*wenn eine Vielheit dieselbe Noth litte, wie er sie leidet, Das wäre das Volk*) (WB/Co. Ext. IV §8 - KSA 1, 476). Bem entendido, Wagner pode expressar essa alma popular com a propriedade de quem possui a substância da qual ela é formada, quer dizer, Wagner é um membro do povo, para além de sua condição de artista, nessa leitura quase ingênua. Essa substância popular está ligada ao papel do mito e da música na modernidade, assim descritos:

O mito estava profundamente rebaixado e desfigurado, transformado em "contos", de posse das crianças e das mulheres do povo atrofiado, como um brinquedo para diversão, despido completamente de sua maravilhosa naturalidade grave e santa do homem; a música sobrevivia entre os pobres e humildes e entre os solitários, o músico alemão não havia podido integrar-se com sucesso no regime luxuoso das artes, transformando-se, ele mesmo, em um conto terrível, hermético, repleto de comoventes sons e símbolos, um interrogador torpe, em algo totalmente encantado e carente de redenção. (WB/Co. Ext. IV §8)

der Mythos war tief erniedrigt und entstellt, zum „Märchen“, zum spielerisch beglückenden Besitz der Kinder und Frauen des verkümmerten Volkes umgeartet, seiner wundervollen, ernst-heiligen Mannes-Natur gänzlich entkleidet; die Musik hatte sich unter den Armen und Schlichten, unter den Einsamen erhalten, dem deutschen Musiker war es nicht gelungen, sich mit Glück in den Luxus-Betrieb der Künste einzuordnen, er war selber zum ungethümlichen verschlossenen Märchen geworden, voll der rührendsten Laute und Anzeichen, ein unbehüllicher Frager, etwas ganz Verzaubertes und Erlösungsbedürftiges. (KSA 1, 477)

Sua descrição aponta para o duplo renascimento de Wagner: como homem popular, que incorpora o próprio mito, e como músico, como alguém que superou a si próprio em um ambiente desfavorável. José Miguel Wisnik comenta esse vínculo entre a música de Wagner e o mito, apontando tanto a realidade dessa aproximação quanto o momento de aproximação de sua decadência: "A obra de Wagner corresponde ao desejo de fazer a música retornar ao mito, constituir-se em mito, através da melodia infinita pontuada por motivos condutores (que imitam, no modo como investem a trama sonora de índices narrativos, a trama mítica descrita por Levi-Strauss).¹⁰⁹ O melodrama wagneriano trabalha musical e textualmente com estruturas míticas; ele é o próprio mito revisitado pela tonalidade hipersaturada e às portas de sua desagregação" (WISNIK, 1999, p.170). Wisnik

¹⁰⁹ O autor está se referindo, conforme indica em nota, ao livro *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, onde Levi-Strauss compara a mitologia com a música, afirmando, para dar um exemplo, que a música e o mito são simétricos, como se fossem duas imagens espelhadas, correspondentes e complementares, o que indica uma antecipação de Nietzsche nesse sentido. Cf. na mesma obra "Um apêndice sobre o mito", ao fim do capítulo "Tonal", pp. 161-170.

adverte que Levi-Strauss, quando escreve sobre esse entrecruzamento, tem como horizonte o momento do nascimento do tonalismo e da invenção da fuga e que compreende a obra de Wagner como o período derradeiro dessa ligação entre música e mito; vale transcrever o trecho do próprio antropólogo: “Foi preciso pois que o mito morresse enquanto tal, para que sua forma se liberasse dele como a alma deixando o corpo e fosse pedir à música o meio de uma re-encarnação” (Apud. WISNIK, 1999, p.162). Nietzsche parece tratar da mesma forma a questão, embora a sombra divinizante de Wagner o obrigue a uma descrição sobremaneira, sem trocadilho, mitificadora, no sentido de uma exaltação desmedida do compositor, que não lida, aos olhos de Nietzsche, conscientemente com os aspectos míticos, mas os carrega em seu próprio ser.

Nietzsche continua lutando em busca da justificação mais adequada para quem ele se referiu como o *mestre da linguagem*. Esse mosaico da vida e da obra do amigo maestro – no dizer de Montinari – foi destacado, mesmo por wagnerianos anti-nietzscheanos, como o melhor retrato que já se havia feito de Wagner (MONTINARI, 1976, p.20); se o texto é onde, pela primeira vez, as divergências posteriores são esboçadas, é onde também Nietzsche levou ao extremo sua confiança. É preciso mostrar que Wagner é um vencedor, o gênio incomparável. Mas Nietzsche se equivoca completamente nessa empreitada, quando, na grande maioria das vezes em que escreve de um ponto de vista psicológico sobre a vida de Wagner, o faz como um fervoroso wagneriano, quer dizer, com seu poder crítico congelado pela admiração. Mas ele vai afirmar depois sobre esse texto que, “em todas as passagens de relevância psicológica é de mim somente que se trata – pode-se tranqüilamente colocar meu nome ou ‘Zaratustra’ onde no texto há o nome de Wagner” (*an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede, – man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort „Zarathustra“ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt*) (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §4 - KSA 6, 314).

Não se pode abdicar de pensar nessa direção com Nietzsche, pois essa música revolucionária que ele procura na juventude é a mesma que ele vai invocar sob um outro signo na maturidade, por isso suas considerações autobiográficas são extremamente relevantes: “Toda a imagem do artista *ditirâmico* é a imagem do poeta *preexistente* do Zaratustra, desenhada com abismal profundidade e sem tocar um instante sequer na realidade wagneriana. O próprio Wagner tinha noção disso; ele não se reconheceu no

ensaio” (*Das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers ist das Bild des präexistenten Dichters des Zarathustra, mit abgründlicher Tiefe hingezeichnet und ohne einen Augenblick die Wagnersche Realität auch nur zu berühren. Wagner selbst hatte einen Begriff davon; er erkannte sich in der Schrift nicht wieder*) (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §4 - KSA 6, 314). No texto, o poeta é ele mesmo, aquele que depois vai escrever o Zarathustra e que, portanto, levou às últimas conseqüências o que Wagner deveria ter feito em Bayreuth e não fez, por isso Nietzsche se descreve como o verdadeiro discípulo de Dioniso, pois gerou o poema épico-musical que é o momento mais inspirado de sua obra, rompendo, ele mesmo, com estilos e conformações. Para Anatol Rosenfeld, a obra de Wagner estaria, por natureza, fora de um projeto como o de Nietzsche: “O *Gesamtkunstwerk* – a obra de arte sintética, reunindo todas as artes e mesmo o mito e a filosofia – é uma concepção romântica *par excellence* e é na esteira dessa tradição que Wagner concebeu sua ópera. Acresce que o desejo de conciliação e fusão, para superar as colisões entre indivíduo e mundo, ego e sociedade, impulso e dever, consciência e inconsciência, natureza e civilização, conduz o pensamento romântico a uma posição que não se coaduna com a tensão e o conflito trágicos, enquanto inconciliáveis; o fato é que muitos românticos alemães tendem a preferir a comédia ou certos tipos de peças fantástico-religiosas em que a superação dos conflitos se processa pela própria lei do mundo de fadas” (ROSENFELD, 1993, p.239). Essa opinião tão precisa aponta para uma compreensão do que se passou por ocasião do festival de Bayreuth: enquanto Wagner caminhava no sentido de uma uniformidade conservadora, Nietzsche supunha uma *consciência trágica* em gestação. Por isso, ao rever o ensaio em sua autobiografia, ele utiliza um procedimento que se consagrou em 1886, com a edição dos novos prefácios, que era o de rever um texto antigo a partir de um olhar diferenciado, maduro e, normalmente, arrependido. Quase tudo que ele irá combater adiante, surge aqui estranhamente invertido, como por exemplo a incapacidade de Wagner para compor sinfonias, crítica que virá à tona em *O caso Wagner*. Ainda no *Ecce Homo* ele afirma: “Wagner, Bayreuth, toda a pequenina miséria alemã é uma nuvem onde uma infinita miragem do futuro se reflete” (*Wagner, Bayreuth, die ganze kleine deutsche Erbärmlichkeit ist eine Wolke, in der eine unendliche fata morgana der Zukunft sich spiegelt*) (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §4 - KSA 6, 314). Então, é possível ver na “concepção de Bayreuth” (*Gedanken von Bayreuth*) – aquela confiança no

público estético, na força do mito, no poder da música – o maior equívoco do ensaio: “Em consequência dessa correnteza de almas, lhe parecia como se estivesse presenciando também o despertar do mais elevado sentimento do dever naqueles em quem pensava confiar seu mais precioso bem” (*Im Gefolge jener Strömung der Gemüther glaubte er auch auf der Seite Derer, welchen er seinen kostbarsten Besitz anvertrauen wollte, ein erhöhtes Gefühl von Pflicht erwachen zu sehen*) (WB/Co. Ext. IV §8 - KSA 1, 483); bem ao contrário, nem o público nem Wagner atingiram a *consciência trágica* que Nietzsche recuperou no *Zaratustra* e que havia invocado com tanta força no festival de Bayreuth.

O músico-literato, mestre dos libretos, é, no ensaio, protótipo do *espírito livre*, que nos livros imediatamente posteriores, quando o nome de Wagner vai praticamente desaparecer, passa a ser assumido pelo próprio Nietzsche. O maior defeito do compositor é aqui considerado como um processo da natureza, por isso a “utopia trágica” de que fala Montinari contém, realmente, muito mais de Nietzsche que de Wagner, e esse será seu trunfo quando o rever na autobiografia. Só isso explica, por exemplo, Nietzsche achar que Wagner corre na contramão do sucesso, da fama, que isso não lhe interessaria, que seus êxitos e seu poder crescente eram abdicados em nome da grande revolução estética: “já não lhe interessava nem o entusiasmo estético nem o júbilo das massas exaltadas” (*um ästhetische Schwärmerei und den Jubel aufgeregter Massen war es ihm nicht mehr zu thun*), ou seja, Nietzsche está na direção exatamente oposta à de Wagner, e ele segue afirmando: “ele deveria ter ficado profundamente irritado em ver sua arte sendo tragada indiscriminadamente pela gula da distração e do insaciável tédio” (*ja es musste ihn ergrimmen, seine Kunst so unterschiedlos in den gähnenden Rachen der unersättlichen Langenweile und Zerstreuungs-Gier eingehen zu sehen*) (WB/Co. Ext. IV §8 - KSA 1, 482).

A *obra de arte total*, posta em cena em Bayreuth, também procurou ser legitimada por Nietzsche. O §9 do ensaio tem essa intenção, pois é dedicado a revelar – depois do homem Wagner – o artista; para tanto, Nietzsche parece querer apontar para a afirmação dessa perfeição do amigo, e é justamente através do conceito de *Gesamtkunstwerk* que ele elabora esse panorama. Wagner surge como um mito inexplicável e intocável. Ainda uma vez, Nietzsche minimiza as tensões já existentes para afirmar:

Sua aparição na história das artes foi como uma erupção vulcânica de poder artístico íntegro, absoluto, da própria natureza, depois de a humanidade ter se acostumado a olhar a

particularização das distintas artes, como se isso fosse uma regra. Se pode, em consequência, hesitar sobre como se deve nomeá-lo, se poeta, artista plástico ou músico, tomando cada uma dessas palavras na extraordinária extensão de seus conceitos, ou será preciso inventar uma nova palavra para ele. (WB/Co. Ext. IV §9)

sein Auftreten in der Geschichte der Künste gleicht einem vulcanischen Ausbruche des gesammten ungetheilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste wie an eine Regel gewöhnt hatte. Man kann deshalb schwanken, welchen Namen man ihm beilegen solle, ob er Dichter oder Bildner oder Musiker zu nennen sei, jedes Wort in einer ausserordentlichen Erweiterung seines Begriffs genommen, oder ob erst ein neues Wort für ihn geschaffen werden müsse. (KSA 1, 485)

Inventar uma nova designação é o mesmo que dizer que Wagner não existe, que sua pessoa e obra estão para além do tempo, pois é o único que congrega todas as formas de expressão artística, quer dizer, Wagner é quase um grego! Novamente, o texto aponta para a aparente eterna necessidade de afirmação do helenismo. Esse traço, mesmo no *Ecce Homo*, permanecerá muito marcante: “Tudo nessa obra é premonitório: a proximidade do retorno do espírito grego, a necessidade de *anti-alexandres*, que tornem a *atar* o nó górdio da cultura grega, após haver sido desfeito...” (*Es ist Alles an dieser Schrift vorhervorkündend: die Nähe der Wiederkunft des griechischen Geistes, die Nothwendigkeit von Gegen-Alexandern, welche den gordischen Knoten der griechischen Cultur wieder binden, nachdem er gelöst war...*) (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §4 - KSA 6, 314). Como a *obra de arte total* se liga ao espírito grego? Na medida em que o artista Wagner congrega todas as artes, como o faziam os heróis trágicos do teatro antigo, por isso é preciso mostrar as 3 virtudes do maestro: o poeta, o plástico e o músico. Essa obra complexa significa, ainda no rastro do livro de estréia, uma negação do *homem teórico*: “não é a ele que se dirige Wagner, pois o homem teórico entende tanto do que é propriamente poético e mítico como o surdo de música” (*An diesen wendet sich also Wagner nicht; denn der theoretische Mensch versteht von dem eigentlich Dichterischen, dem Mythos, gerade soviel, als ein Tauber von der Musik*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 485). Se trata de uma obra de caráter mítico, por isso se deve pensar aqui no recorrente aspecto popular que Nietzsche pretende imprimir à obra de Wagner, quer dizer, a negação do *homem teórico* aqui está ligada ao que essa figura carrega de especialista, o que, aplicado à questão da música, nos leva de novo ao público de arte “crítico”, aquele que praticava no teatro os ensinamentos estéticos da educação alemã. Nietzsche quer mostrar que a verdadeira música, aquela que conduz ao cerne do trágico, é vivida em sua máxima intensidade quando prescinde da análise dos aspectos técnicos, quando é recebida com toda

intensidade pelo que ele já havia denominado de *ouvinte estético*.

Mas Nietzsche não pode negligenciar a si próprio quando escreve essa nova empreitada pró-Wagner. Já o primeiro aspecto defendido no drama wagneriano – o poético – começa por tentar eximir Wagner pelo excesso de texto: “não há perigo mais iminente do que essa linguagem baseada em palavras despertar em nós o homem teórico e, assim, nos conduzir a outra esfera, não mítica” (*so liegt keine Gefahr näher, als dass diese Wortsprache in uns den theoretischen Menschen aufweckt und dadurch uns in eine andere, unmythische Sphäre hinüberhebt*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 485). Esse excesso está ligado ao *homem teórico* na medida em que Nietzsche vincula o racionalismo socrático à perda do mito. Mas ele ainda quer mostrar que essa palavra dramática é distinta, por isso o passo seguinte é mostrar que Wagner não é só um poeta, mas um revolucionário da língua alemã, mas não sem antes afirmar: “se deveria poder cantar cada palavra destes dramas e ela devia ser posta na boca de deuses e heróis: tal a exigência tremenda que Wagner colocava em sua fantasia lingüística” (*Man sollte jedes Wort dieser Dramen singen können, und Götter und Helden sollten es in den Mund nehmen: Das war die ausserordentliche Anforderung, welche Wagner an seine sprachliche Phantasie stellte*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 486). A justificação do peso da palavra passa então pela afirmação da língua alemã, e Nietzsche acredita que só Goethe poderia ser comparado a Wagner como poeta, como já havia afirmado em um fragmento de 1875: “Goethe como poeta-filólogo alemão; Wagner como um nível ainda superior” (*Goethe als deutscher Poet-Philolog; Wagner als noch höhere Stufe*) (Primavera-Verão de 1875, fr. 5 [109] - KSA 8, 69).

Essa permanente tensão encobre a sobrevalorização que Nietzsche sempre atribuiu à música, embora ele tenha reiterado muitas vezes sua admiração pela poesia, e de ter se aventurado muitas vezes nesse campo. Tagliabue menciona diversas vezes a dificuldade que esse ensaio sobre Wagner acarretou a Nietzsche, pois ele já apontava os traços de conservadorismo da música de Wagner ao mesmo tempo em que louvava o apogeu de sua carreira em Bayreuth (cf. TAGLIABUE, 1993, p.73). Nietzsche acreditava que a palavra wagneriana está sempre acompanhada de uma forma musical inédita e, por isso, justificável: “Reside aqui o máximo talento wagneriano, algo que apenas o grande maestro conseguia: criar para cada obra uma linguagem própria e dotar a nova interioridade também de um corpo novo, de um som novo” (*Diess ist das Mächtigste an der Wagnerischen*

Begabung, Etwas, das – allein dem grossen Meister gelingen wird: für jedes Werk eine neue Sprache auszubilden und der neuen Innerlichkeit auch einen neuen Leib, einen neuen Klang zu geben (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 487). Claramente pensando na duplicidade da palavra, quer dizer, na sua musicalidade, Nietzsche afirma que a língua alemã, apesar de sua aparência “muito velha e muito devastada” (*zu alt und zu verwüestet*), mantinha, na boca dos atores de Wagner, características históricas de “originalidade e inesgotabilidade” (*Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit*); curiosamente, Nietzsche opõe a língua alemã às línguas românicas – muito “derivadas, artificialmente retóricas” (*abgeleiteten, künstlich rhetorischen*) – para apontar para a superioridade germânica que, segundo ele, preparavam o advento da verdadeira música. Em *A gaia ciência* (FW/GS nas citações e notas),¹¹⁰ livro da chamada 2ª fase, a fase “positivista”, essa opinião estará totalmente invertida:

Acredito que o som da língua alemã na Idade Média, e, sobretudo após a Idade Média, era profundamente rústico e vulgar; nos últimos séculos, ele se enobreceu um tanto, principalmente porque houve a necessidade de imitar sons franceses, italianos e espanhóis, e isso justamente por parte da aristocracia alemã (e austríaca), que não podia se contentar com a língua materna. (FW/GS, §104)

Ich glaube, der Klang der deutschen Sprache war im Mittelalter, und namentlich nach dem Mittelalter, tief bäuerisch und gemein: er hat sich in den letzten Jahrhunderten etwas veredelt, hauptsächlich dadurch, dass man sich genöthigt fand, so viel französische, italiänische und spanische Klänge nachzuahmen und zwar gerade von Seiten des deutschen (und österreichischen) Adels, der mit der Muttersprache sich durchaus nicht begnügen konnte. (KSA 3,461)

Esse elogio da latinidade acompanhará suas posições sobre a música até o final, apontando para uma fuga do rigor germânico no caminho de uma música mais mediterrânea, como veremos. No ensaio sobre Bayreuth, esse elogio do texto wagneriano extrapola qualquer apreciação crítica mais severa por parte de Nietzsche, já que os libretos são literariamente muito pobres, como vimos em Carpeux, mas o texto oscila em muitos momentos entre o valor da palavra e o poder da música:

Antes de tudo, ao refletir sobre Wagner na condição de poeta e formador da língua, ninguém deve esquecer que nenhum dos dramas wagnerianos foi feito para a leitura, e por isso não devem ser confrontados com as mesmas exigências que se faz ao drama falado. (WB/Co. Ext. IV §9)

Vor Allem aber sollte Niemand, der über Wagner, den Dichter und Sprachbildner, nachdenkt, vergessen, dass keines der Wagnerischen Dramen bestimmt ist gelesen zu werden und also nicht mit den Forderungen behelligt werden darf, welche an das Wortdrama gestellt werden. (KSA 1, 488)

O texto aponta para a dependência da palavra em relação à música, idéia que já

¹¹⁰ Para as citações de *A gaia ciência* utilizei a tradução de Paulo César de Souza, 2001.

havia sido desenvolvida no livro de estréia, mas que aqui agrega a noção de *obra de arte total*, pois se trata de mostrar que Wagner possui todas as artes reunidas em seu drama, e que ele mesmo é um artista completo. Nietzsche acredita que a música de Wagner está acima da expressão poética, o que indica que toda a defesa da língua alemã se faz dentro de uma antiga hierarquia herdada de Schopenhauer, que sempre teve a música em posição hegemônica. Esse poder da música é o centro desse período inteiro, quer dizer, ademais toda a defesa dos libretos é preciso mostrar que a maior virtude de Wagner é tornar compreensível – através da música – idéias elevadas sobre a vida e a arte:

Porque todo o sucesso do drama wagneriano se comunica ao expectador com máxima inteligibilidade, iluminado e invadido por dentro pela música, seu autor podia abrir mão de todos os recursos que necessita o autor do drama falado para doar cor e força de iluminação aos seus sucessos. Todo o pressuposto do drama poderia ser mais simples, o sentido rítmico do arquiteto poderia outra vez ousar expressar-se nas grandes proporções do conjunto da construção. (WB/Co. Ext. IV §9)

Weil jeder Vorgang eines Wagnerischen Drama's sich mit der höchsten Verständlichkeit dem Zuschauer mittheilt, und zwar durch die Musik von Innen heraus erleuchtet und durchglüht, konnte sein Urheber aller der Mittel entzihen, welche der Wortdichter nöthig hat, um seinen Vorgängen Wärme und Leuchtkraft zu geben. Der ganze Haushalt des Drama's durfte einfacher sein, der rhythmische Sinn des Baumeisters konnte es wieder wagen, sich in den grossen Gesamtverhältnissen des Baues zu zeigen. (KSA 1, 489)

Todos os anseios musicais de Nietzsche se exteriorizam nesse texto de forma desmesurada, pois ele vê diante de si a consagração de um projeto que também parece ser o seu. Como um momento radical de sua fase inicial, a música atinge aquele domínio incontrolável de quase possessão do homem, é como ele se sente diante do acabamento do drama wagneriano, simplesmente feliz: “(...) transborda em nós, por breves horas, essa felicidade que sentimos sempre que escutamos música wagneriana” ((...) *dringt nur auf kurze Stunden jenes Glück in uns ein, welches wir immer bei Wagnerischer Musik empfinden*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 490); isso tem um significado importante para o jovem Nietzsche. Isso nos leva à segunda parte do §9, a exposição do músico Wagner. Até agora a poesia dos libretos representa com perfeição o poeta e o plástico que habita Wagner, mas o amigo é acima de tudo músico, e é a música que sustenta os demais impulsos. Nietzsche acredita que o instinto musical de Wagner reduz a natureza ao público, quer dizer, o drama cantado expõe o mundo de forma direta e clara. Do ponto de vista histórico Wagner marca uma linha divisória, ele supera todas as tentativas anteriores de uma música que fosse, por si só, expressão da natureza. Só em Beethoven possui algum antecedente, ainda que em linha de continuidade:

De Wagner como músico caberia dizer, em linhas gerais, que ele deu uma linguagem a tudo o que até então não queria falar na natureza: ele não acreditava que deveria haver algo silêncio. Mergulhou também na aurora, no bosque, na neve, no abismo, no cimo, no frio noturno e o clarão da lua, desvendando um desejo secreto: todos querem ressoar. Se o filósofo diz que uma única vontade anseia existência tanto na natureza animada como na inanimada, o músico agrega: esta vontade anseia, em todos os graus, uma existência sonora. (WB/Co. Ext. IV §9)

Von Wagner, dem Musiker, wäre im Allgemeinen zu sagen, dass er Allem in der Natur, was bis jetzt nicht reden wollte, eine Sprache gegeben hat: er glaubt nicht daran, dass es etwas Stummes geben müsse. Er taucht auch in Morgenröthe, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt, es ist Ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will, auf allen Stufen, ein tönendes Dasein. (KSA 1, 490-1)

Nietzsche parece querer fundar uma metafísica da música totalmente diferenciada, pois não se trata, como em Schopenhauer, de buscar uma origem da natureza na música, mas de tocar a natureza com os sons que querem se exteriorizar, mas que só um artista genial poderia perceber. Por isso é também um rompimento histórico a ascensão de Wagner, e um desvelamento que se manteve obscurecido até Beethoven: “Toda a música anterior aparece, em comparação com a wagneriana, rígida ou amedrontada, como se não se devesse olhá-la de todos os lados e como se devesse se sentir envergonhada” (*Alle frühere Musik scheint, an der Wagnerischen gemessen, steif oder ängstlich, als ob man sie nicht von allen Seiten ansehen dürfe und sie sich schäme*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 493). Assim, Nietzsche tem a intenção de re-fundar a música perdida, quer dizer, a música trágica, arcaica. Por isso, Wagner, apesar da sombra de Beethoven, é aquele que está no marco zero da nova era trágica, em ligação primordial com o projeto de *transvaloração* nietzscheano. Wisnik, ainda com Levi-Strauss, afirma: “Em Beethoven, a mobilização das energias potenciais do sistema que avança questionando o princípio do progresso, numa negação que guarda intacto o seu fundamento heróico. Em Wagner, que escreveu algumas das mas impressionantemente belas entre as músicas, a grandeza e derrocada de uma *arte total* concebida como aniquilação onde, como disse dele Adorno, o imperialista decadente tem o mérito de sonhar a sua própria catástrofe” (WISNIK, 1999, p.170).¹¹¹ Ainda que Nietzsche queira assegurar o primitivo impulso wagneriano, ele logo cederá ao óbvio: a auto-destrutibilidade que o drama de Wagner encerra. Por isso o ensaio sobre Wagner em

¹¹¹ A paráfrase de Adorno foi extraída do *Ensaio sobre Wagner (Versuch über Wagner)*, citado pela tradução francesa da Gallimard, 1975, p.209.

Bayreuth é tão significativo, na medida em que se encontra nele essa força cega dos impulsos, que ainda vê em Wagner o elo de ligação com um tempo perdido: “a música de Wagner, como um todo, é uma imagem do universo tal como a entendeu o grande filósofo de Éfeso, como uma harmonia que a discórdia gera de si próprio, como unidade de justiça e antagonismo” (*Wagner's Musik als Ganzes ist ein Abbild der Welt, sowie diese von dem grossen ephesischen Philosophen verstanden wurde, als eine Harmonie, welche der Streit aus sich zeugt, als die Einheit von Gerechtigkeit und Feindschaft*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 494).¹¹²

Ao ligar Wagner a Heráclito, Nietzsche tem a intenção de fechar o ciclo histórico que nasce com o platonismo e reintegrar o arcaísmo grego com o poder mítico do drama moderno, ou seja, Wagner gerou, da desarmonia inteira que o antecedeu, a música trágica que se havia perdido com o advento do socratismo, o que liga a música a todo o passado do pensamento filosófico, vínculo que, de resto, já vinha sendo manifestado quando Nietzsche louvava os ensaios teóricos de Wagner como sendo *filosóficos*. A anterior designação de *simplificador do mundo* torna-se mais clara aqui: “Sujeitar turbulentas massas antagônicas a ritmos simples, realizar através de uma diversidade desconcertante de reivindicações e aspirações uma única vontade, tais são as tarefas para as quais ele se sente nascido, nas quais sente sua liberdade” (*Ungestüme, widerstrebende Massen zu einfachen Rhythmen bändigen, durch eine verwirrende Mannichfaltigkeit von Ansprüchen und Begehrungen, Einen Willen durchführen – Das sind die Aufgaben, zu welchen er sich geboren, in welchen er seine Freiheit fühlt*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 494).

Ao apontar em Wagner essa força primordial, Nietzsche indica o sentido de suas preocupações nesse momento: a música só tem valor se ela pode servir como um caminho para fora do mundo, quer dizer, se ela pode levar ao sentimento mais primitivo, mais popular, mais instintivo; por isso o povo, como quem possui todos esses atributos, é o símbolo de uma música que não precisa pensar-se, que existe e se constrói como um acontecimento descontrolado, embora não se esteja dizendo que Nietzsche aponta para um

¹¹² Nietzsche está se referindo a Heráclito e sua teoria dos contrários: “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia”. Fr. 08 da edição organizada por Gerd Bornheim, São Paulo, Cultrix, 1993, p.36. Sobre o jovem Nietzsche e Heráclito, ver BENCHIMOL, 2003, pp.41-51.

estado caótico, não se encontram irracionaisismos nem no jovem Nietzsche. Quando ele se refere a Wagner e à sua música é preciso dar crédito ao seu testemunho autobiográfico, ele não está mais falando nem de Wagner e nem de sua música, pois o drama falado já estava superado, ainda que apenas para o próprio Nietzsche. Pensemos, por exemplo, no trecho: “Diante da obra de arte wagneriana não se pensa nem no que é interessante nem no deleite que causa, nem tampouco em Wagner mesmo; não se pensa na arte, enfim; sente-se, única e exclusivamente o necessário” (*Man denkt bei dem Wagnerischen Kunstwerke weder an das Interessante, noch das Ergötzliche, noch an Wagner selbst, noch an die Kunst überhaupt: man fühlt allein das Nothwendige*) (WB/Co. Ext. IV §9 - KSA 1, 495-6); não se trata de mais de uma reflexão sobre um momento determinado, Nietzsche vislumbra o que já estava para além de Wagner, o que põe esse ensaio na origem de seu projeto mais amplo, de uma *transvaloração dos valores*. Claro que Wagner pretendia fundar uma “tradição de estilo” (*Tradition eines Stils*) – nas palavras de Nietzsche –, mas essa extensão de sua obra não pode ser comparada ao sentido da *Umwertung* nietzscheana, sem mencionar o fato de que Wagner acabou por não fazer escola, talvez pelo fato de que não fez ópera, mas drama musical.

O grande anseio de Nietzsche ao apontar aspectos populares na obra de Wagner é o de aproximar a música das camadas mais profundas da cultura, e isso significa descer ali onde a ingenuidade e o sentimento puro estão preservados da penetração do esclarecimento, embora, como já dito, isso soe muito paradoxal no seu caso. Precisamente na negação da alta cultura como modelo estético, Nietzsche aponta para a origem mais fiel da música:

Se alguma coisa diferencia sua arte de toda a arte dos tempos recentes, este algo é: ela não fala mais a língua da formação de uma linhagem e, por fim, não conhece mais a oposição entre gente culta e gente inculta. Contrapõe-se, assim, contra toda a cultura do renascimento, que até agora havia envolvido nós, homens modernos, em sua luz e em sua sombra. (WB/Co. Ext. IV §10)

Denn, wenn irgend Etwas seine Kunst gegen alle Kunst der neueren Zeiten abhebt, so ist es Diess: sie redet nicht mehr die Sprache der Bildung einer Kaste, und kennt überhaupt den Gegensatz von Gebildeten und Ungebildeten nicht mehr. Damit stellt sie sich in Gegensatz zu aller Cultur der Renaissance, welche bisher uns neuere Menschen in ihr Licht und ihren Schatten eingehüllt hatte. (KSA 1, 503)

A música é uma vivência. Por isso, mesmo Goethe e o seu Fausto são um modelo superado por Wagner – ou por Nietzsche: “mesmo a canção goetheana é uma cópia e não paradigma da canção popular” (*selbst das Goethische Lied ist dem Volksliede nachgesungen, nicht vorgesungen*) (WB/Co. Ext. IV §10 - KSA 1, 495); essa arte tão

superior, está sendo anunciada como um reencontro com o popular, como uma “deseducação”, um processo inverso àquele desencadeado por Platão, e do qual a Alemanha estaria, pelas mãos de Wagner, se libertando; daí que o drama de Wagner é também e, fundamentalmente, “supra-alemão” (*überdeutsch*), e está destinado aos “homens do futuro” (*Menschen der Zukunft*), sendo, portanto, ao mesmo tempo, uma ruptura com o passado e um complemento à filosofia do futuro, anunciada por Nietzsche tempos depois e, ao que parece, antecipada em um outro nível aqui. De forma impressionante, Nietzsche descreve Wagner como se estivesse falando de si: “Ele não pertence a esta linhagem, tanto faz se ele o louva ou o repudia, esse é o juízo de seu instinto; e a questão de se jamais algum dia lhe pertencerá uma geração é uma coisa da qual não há maneira de convencer àquele que se negue a crer” (*Er gehört nicht zu diesem Geschlecht, mag es ihn preisen oder verwerfen: – das ist das Urtheil seines Instinctes; und ob je ein Geschlecht zu ihm gehören werde, das kann Dem, welcher daran nicht glauben mag, auch nicht bewiesen werden*) (WB/Co. Ext. IV §10 - KSA 1, 495). Extemporâneo, Wagner aponta para a reinvenção da música alemã que servirá ao mundo futuro, virando as costas para a superficialidade contemporânea. Que geração futura poderia ouvi-lo? Quem era o seu povo? Aquele que o próprio Wagner deveria elevar, na medida em que vivificasse um Schiller, que invocava os artistas dizendo: “erguei-vos com asa audaz/acima de vosso tempo!/e teu espelho deve ser capaz/de fazer ver o século-advento!” (*Erhebet euch mit kühnem Flügel/hoch über euren Zeitenlauf!/Fern dämm're schon in eurem Spiegel/ das kommende Jahrhundert auf!*)¹¹³

O final de *Richard Wagner em Bayreuth* aponta para o futuro do pensamento estético de Nietzsche, mas é, ao mesmo tempo, uma despedida de ilusões juvenis sobre o poder mítico e encantador da música. Mazzino Montinari apontou a apropriação das obras de Wagner feita por Nietzsche nesse ensaio, paráfrases de trechos inteiros de algumas delas (Cf. MONTINARI, 1976 e DIAS, 1994); tal procedimento parece querer extrair dos diálogos entre os personagens algo que identifique teoricamente o que musicalmente não satisfazia Nietzsche. Até o final, é preciso mostrar que o drama de Wagner é um reencontro com a natureza, com o povo, com a Grécia, com a vida:

¹¹³ O poema de Schiller chama-se *Os artistas (Die Künstler)*, e encontra-se no volume I das *Gesammelte Werke*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, p.181.

Pois bem, apenas para a natureza, não para a antinatureza e o sentimento falso, existem verdadeiras satisfações e redensões. A antinatureza, quando uma vez cobrou consciência de si mesma, não lhe restou senão o anseio pelo nada; já a natureza deseja transformação por obra do amor: aquela quer *não* ser, esta quer ser *de outro modo*. Quem tiver compreendido isto, que considere no silêncio da alma os motivos sensíveis da arte wagneriana, para se perguntar se, com eles, é a natureza ou a antinatureza que persegue os fins que acabo de assinalar. (WB/Co. Ext. IV §11)

Nun aber giebt es allein für die Natur, nicht für die Unnatur und die unrichtige Empfindung, wahre Befriedigungen und Erlösungen. Der Unnatur, wenn sie einmal zum Bewusstsein über sich gekommen ist, bleibt nur die Sehnsucht in's Nichts übrig, die Natur dagegen begehrt nach Verwandlung durch Liebe: jene will *nicht* sein, diese will *anders* sein. Wer diess begriffen hat, führe sich jetzt in aller Stille der Seele die schlichten Motive der Wagnerischen Kunst vorüber, um sich zu fragen, ob mit ihnen die Natur oder die Unnatur ihre Ziele, wie diese eben bezeichnet wurden, verfolgt. (KSA 1, 507)

É inevitável destacar a interrogação final, a quase lacuna, o vazio. Estaria o próprio Nietzsche já duvidando da força da *natureza* na obra de Wagner ou apenas provocando os seus leitores? É só uma ironia que ele deixe em suspenso a pergunta sobre o natural e o antinatural? Um sinal claro de desencantamento, uma intimação final aos ouvintes. O certo é que o extravasamento de seus impulsos chega ao momento crucial, onde todas as possibilidades se esgotaram e só resta inverter o caminho até então traçado na história da música. Dar o crédito final ao amigo, alçá-lo ao mais alto posto, atribuir-lhe o sentido máximo da música. Procedimentos que buscam apontar no público o limite de suas imperfeições:

E agora, homens do presente, se perguntem se isto foi composto para vocês! Teriam vocês o valor suficiente para indicar com suas mãos as estrelas deste firmamento de beleza e bondade e dizer: é nossa vida que Wagner colocou embaixo das estrelas? (WB/Co. Ext. IV §11)

Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward diess für euch gedichtet? Habt ihr den Muth, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat? (KSA 1, 509)

Quando alguns anos depois Nietzsche reutilizar a metáfora dos astros, será para indicar que a amizade com Wagner nunca foi um acontecimento humano, mas uma ligação etérea, e que seu vínculo com o maestro era uma “amizade estelar”.¹¹⁴ Aqui ele parece falar da mesma coisa, mas a música que está fora do mundo deveria conduzir os homens para outro plano, quiçá já nesse momento, “além-do-homem” (*Übermensch*), e Wagner é o espírito que une o passado com o futuro, ignorando aquele presente:

Quem assim pergunta, e em vão pergunta, terá que fixar seu olhar nos tempos vindouros; e se em algum ponto conseguir ver ainda o “povo” para o qual será dado ler nos signos da arte wagneriana sua própria história, compreenderá finalmente *o que Wagner será para esse povo*: – algo que ele não pode ser para nós todos, a saber, não o vidente do futuro, como talvez parecesse para nós, mas sim o intérprete e transfigurador de um passado. (WB/Co. Ext. IV §11)

Wer so fragt und vergebens fragt, der wird sich nach der Zukunft umsehen müssen; und sollte sein Blick in irgend welcher Ferne gerade noch jenes „Volk“ entdecken, welches seine eigene Geschichte aus den Zeichen der Wagnerischen Kunst herauslesen darf, so versteht er zuletzt auch, *was Wagner diesem Volke sein wird*: – Etwas, das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit. (KSA 1, 509-10)

Excursus I *Tentativa de autocrítica*: uma autobiografia filosófica

Como *O nascimento da tragédia* foi relido em 1886 para a elaboração de sua segunda edição, acrescida desse prefácio tardio chamado de *tentativa de autocrítica* (TAC nas citações e nas notas)? Vamos refazer com ele esse percurso revisionista e mostrar como o livro de 1871, ante os olhos críticos de seu autor, se mantém extremamente importante, ainda que com um misto de trunfo e negação. O ambiente no qual Nietzsche começou a esboçá-lo está reconstruído quase integralmente. Já no início, ele fala que sua obra de estréia foi fruto de “uma questão profundamente pessoal” (*eine tief persönliche Frage*): sabemos agora que ele está falando da música, principalmente. Em carta a Fritzsche, seu novo editor na época, Nietzsche comenta o relançamento do livro e a importância dos novos prefácios:

Não posso avaliar em que medida é aconselhável ou não do ponto de vista dos negócios e do comércio de livros, lançar no mercado obras do *mesmo* autor, ao mesmo tempo. O essencial é, para pressupor o entendimento do *Zarathustra* (um acontecimento *sem igual* na literatura, filosofia, poesia, moral, etc... O senhor deve acreditar em mim, o senhor, feliz proprietário deste animal maravilhoso!) que *todos* os meus escritos anteriores devem ser compreendidos profunda e seriamente; ao mesmo tempo, a necessidade da sequência desses escritos e do desenvolvimento expresso neles. Talvez seja igualmente útil, editar *agora* também a *nova* edição do ‘Nascimento’ (com o ‘ensaio de autocrítica’)¹¹⁵

Ich kann nicht beurtheilen, in wie fern es geschäftlich und buchhändlerisch rathsam oder unrathsam ist, Bücher desselben Autors *zugleich* auf den Markt zu bringen. Das Wesentliche ist, daß, um die Voraussetzungen für das Verständniß des *Zarathustra* zu haben (– ein Ereigniß *ohne Gleichen* in der Litteratur und Philosophie und Poesie und Moral usw. usw. Sie dürfen mir’s glauben, Sie glücklicher Besitzer dieses Wunderthiers! –) *alle* meine früheren Schriften ernstlich und tief verstanden sein müssen; insgleichen die Nothwendigkeit der Aufeinanderfolge dieser Schriften und der in ihnen sich ausdrückenden Entwicklung. Vielleicht ist es ebenso nützlich, sogleich *jetzt* auch die *neue* Ausgabe

¹¹⁴ § 279 de *A gaia ciência*, o fragmento foi incluído e depois retirado da seleta de textos *Nietzsche contra Wagner*.

¹¹⁵ Tradução não publicada de Emani Chaves (UFPa).

der "Geburt" (mit dem "Versuche einer Selbstkritik") auszusenden) (KSB 7, 237)

As primeiras notas sobre o livro começaram a ser escritas quando Nietzsche servia na guerra franco-prussiana, o que, somado aos gregos e a essa perspectiva tão temporã de revolucionar as artes e a cultura, indicam um caráter pouco mencionado sobre esse livro: seu aspecto bélico.¹¹⁶ Imediatamente depois, fala em uma "paz consigo próprio" (*mit sich zum Frieden kam*), que o teria possibilitado encontrar a origem da tragédia a partir do espírito da música. Essas difíceis relações confirmam, em 1886, a complexidade do livro de 1871. Em outra carta encontram-se importantes observações sobre as motivações que o teriam levado a redigir o novo prefácio:

(...) aqui segue o prefácio para a nova edição do 'nascimento da tragédia': o senhor poderá, a partir deste prefácio, bastante rico e fundamentado em conteúdo, deixar que o livro saia, mais uma vez, do depósito, – parece-me até mesmo do mais elevado valor que isso aconteça. *Todos os sinais* apontam para o fato de que se ocuparão bastante, nos próximos anos, com meus livros (– na medida em que eu, que me permitam dizê-lo, sou de longe o pensador mais independente e o que mais pensa em grande estilo, deste tempo –); ter-me-ão como *necessário* e farão todas as tentativas possíveis para me compreender, me entender, me 'esclarecer', etc... Para evitar os erros mais grosseiros, parece-me que nada é mais útil (além do 'Além de Bem e Mal' recentemente publicado)¹¹⁷ do que os *dois* prefácios [*trata-se da tentativa de autocrítica e do prefácio ao livro I de Humano, demasiado humano*] que me permito enviar-lhe; eles esclarecem o caminho que percorri – e, dito seriamente, se eu mesmo não der um par de avisos de como devo ser entendido, então se passará as maiores besteiras. – (29 de agosto (até 1º de setembro) de 1886)

(...) hier folgt die Vorrede zur neue Ausgabe der „Geburt der Tragödie“: Sie können auf diese sehr inhaltsreiche und gründlich orientierende Vorrede hin das Buch noch einmal von Stapel laufen lassen, – es scheint mir sogar von größtem Werthe, daß dies geschieht. *Alle Anzeichen* sprechen dafür, daß man sich in den nächsten Jahren viel mit meinen Büchern beschäftigen wird (– insofern ich, mit Verlaub gesagt, bei weitem der unabhängigste und im großen Stile denkendste Denker dieser Zeit bin –); man wird mich *nöthig* haben, und alle möglichen Versuche, mir beikommen, mich zu verstehen, zu „erklären“ usw. machen. Um den größten Fehlgriffen vorzubeugen, scheint mir (abgesehen von dem eben erschienenen „Jenseits von Gut und Böse“) nichts nützlicher als die *beiden* Vorreden, welche ich mir erlaubte, Ihnen zu übersenden: sie deuten den Weg an, den ich gegangen bin – und, ernsthaft geredet, wenn ich selber nicht ein Paar Winke gebe, wie man mich zu verstehn hat, so müssen die größten Dummheiten passiren. – (KSB 7, 236-238)

Além dessas preocupações mercadológicas, encontramos já no §1 a retomada de uma questão capital do livro: a geração da arte trágica e a motivação dos helenos em

¹¹⁶ Rüdiger Safranski destaca o caráter bélico da interpretação dionisíaca do mundo operada por Nietzsche: "(...) o mundo schopenhauerianamente interpretado da vontade, que Nietzsche identifica com a camada dionisíaca da vida, tinha sua dimensão bélica. Pois já Schopenhauer pensara a vontade do mundo como unidade das encarnações – inimigas entre si – da vontade do indivíduo. Por isso não é de admirar que Nietzsche descubra nas camadas elementares da vida, e com isso também no pano-de-fundo da cultura, essa mesma hostilidade." (SAFRANSKI, 2001, p.59).

¹¹⁷ *Para além do bem e do mal* é a obra imediatamente anterior à publicação dos *prefácios*.

expressar-se através do sofrimento, do mito trágico.¹¹⁸ Como entender as razões pelas quais o pessimismo se apresentou sempre de forma tão intensa, como contraposição à sensação de superabundância, algo que dela fosse sempre oposto, negativo e deformador? Num póstumo, Nietzsche firma a importância desse tema em seus escritos derradeiros:

A concepção do mundo com que se depara no fundo desse livro é singularmente sombria e desagradável: entre os tipos de pessimismo conhecidos até agora, nenhum parece ter alcançado esse grau de malignidade. Falta aqui uma oposição entre um mundo verdadeiro e um mundo aparente (...). *Precisamos da mentira* para triunfar sobre essa realidade, essa 'verdade', para *viver*... Se a mentira é necessária para viver, até isso faz parte desse caráter terrível e problemático da existência... (Novembro de 1887-Março de 1888, fr. 11 [415])¹¹⁹

Die Conception der Welt, auf welche man in dem Hintergrunde dieses Buches stößt, ist absonderlich düster und unangenehm: unter den bisher bekannt gewordenen Typen des Pessimismus scheint keiner diesen Grad von Bösigkeit erreicht zu haben. Hier fehlt der Gegensatz einer wahren und scheinbaren Welt (...). *Wir haben Lüge nöthig*, um über diese Realität, diese „Wahrheit“ zum Sieg zu kommen das heißt, um zu *leben*... Daß die Lüge nöthig ist, um zu leben, das gehört selbst noch mit zu diesem furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins... (KSA 13, 193)

Tanto na *tentativa de autocrítica* como nos póstumos do período, Nietzsche recupera o livro de estréia, tentando aproximá-lo desse momento crucial que é a década de 1880. Há que se notar, no fragmento acima, que as noções de *mentira* e *consciência trágica* – termo que Nietzsche já havia utilizado na *IV extemporânea* – se equivalem, quer dizer, a arte como remédio e cura para os males da alma é, ainda aqui, uma tese viva. Mas Nietzsche também está se referindo ao projeto do livro *Vontade de poder*, o que coloca o tema em franca ligação com as questões estéticas de sua obra juvenil, como tentarei mostrar adiante. Gostaria ainda de destacar que a contraposição entre arte e ciência, tão explorada na *autocrítica*, também tem ecos nos póstumos que tratam da obra de estréia; as diferenciações entre o *pessimismo romântico* e o *dionisíaco* também são retomadas: “Este livro é, dessa forma, até mesmo antipessimista: ou seja, no sentido em que ensina algo que é mais forte do que o pessimismo, que é mais divino do que a ‘verdade’: a arte” (*Dieses Buch ist dergestalt sogar antipessimistisch: nämlich in dem Sinn, daß es etwas lehrt, das stärker ist als der Pessimismus, das göttlicher ist als „Wahrheit“: die Kunst*) (Primavera de

¹¹⁸ Para Roberto Machado, se desejamos “Estabelecer o ponto de partida de sua reflexão sobre a arte na Grécia, este se encontra na correlação entre uma sensibilidade exacerbada para o sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística que caracteriza os gregos e que se explica pela força de seus instintos” (MACHADO, 1999, p.17).

¹¹⁹ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974. Uma observação acerca deste fragmento: ele está citado de acordo com sua localização na edição Colli/Montinari e não como parte da obra *A vontade de poder* (*Der Wille zur Macht*), como se lê na edição da coleção Os Pensadores.

88, fr. 14 [21] - KSA 13, 227-8). Tal afirmação reforça a tese do distanciamento juvenil em relação a Schopenhauer e mostra que a arte, sendo mais forte que o pessimismo, é o verdadeiro ensinamento. Os póstumos são de extrema importância aqui, não só por revelarem uma declarada tentativa de aproximação entre os escritos mais extremos, mas porque fundamentam teses de juventude; Nietzsche faz citações de si próprio, comenta a própria obra: “Já no prefácio, em que Richard Wagner é convidado como para um diálogo, aparece esta profissão de fé, este evangelho de artista: ‘A arte como a tarefa própria da vida, a arte como *atividade metafísica*’” (*In der Vorrede bereits, mit der Richard Wagner wie zu einem Zwiegespräch eingeladen wird, erscheint das Glaubensbekenntniß, das Artisten-Evangelium: „die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als metaphysische Thätigkeit“...*) (Primavera de 88, fr. 14 [21] - KSA 13, 227-8). Importante perceber que a dimensão metafísica da música wagneriana – como uma arte com poderes redentores e revolucionários – é preservada até o final, demonstrando a fragilidade com que Nietzsche trata do drama musical como um elemento superado, ainda que esteja buscando um substituto para Wagner, esse *outro* gênio nunca encontrado.

Mas é na retomada da oposição entre Sócrates e a tragédia que Nietzsche pode referendar a tese de que a arte grega nada mais foi do que uma possibilidade de defesa diante do pessimismo, uma tomada de posição contra a verdade. Segue-se a isso mais de uma dezena de interrogações sobre o mito trágico, a ciência, o pessimismo, o *dionisíaco* e a tragédia, que re-introduzem o leitor na problemática interna do livro. Todas as ligações que ele constrói entre a guerra, a tragédia e o pessimismo querem mostrar que o livro se justifica e que, no mínimo, já indicava com profundidade aquela que será a pergunta central de sua obra: “Adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência” (*Man erräth, an welche Stelle hiermit das grosse Fragezeichen vom Werth des Daseins gesetzt war*) (TAC §1 - KSA 1, 12). Qual o novo problema que *O nascimento da tragédia* teria inaugurado? O estatuto da ciência. Mas não se trata de uma compreensão interna da ciência, mas de sua relação com a arte – é conhecida a tese de que Nietzsche não admitia que o problema da ciência pudesse ser adequadamente reconhecido e tratado no terreno da ciência. Sobre isso, um texto bastante conhecido, mas ainda esclarecedor, de Roberto Machado, explicita a idéia de que Nietzsche não realiza uma análise epistemológica da ciência naquela altura: “(...) não tem sentido

criticar a ciência em nome ou a partir da ciência visando a seu aperfeiçoamento, ao estabelecimento de uma verdade cada vez mais científica” (MACHADO, 1999, p.07); ou seja, não há em Nietzsche uma crítica da ciência grega, mas sim uma crítica ao conhecimento racional socrático-platônico (MACHADO, 1999, pp.07-08), é o contrário de uma epistemologia: “Ponto central do ambicioso projeto de ‘transvaloração de todos os valores’, a investigação sobre a verdade considerada como um ‘valor superior’, como ideal; uma crítica, portanto, ao próprio projeto epistemológico” (MACHADO, 1999, p.07). Pode-se afirmar, então, que *O nascimento da tragédia* é o início de toda uma oposição entre a arte e conhecimento racional, delimitando o quanto a arte trágica da Grécia arcaica possuía de superioridade em relação à ciência: Sócrates e Platão seriam o cerne de um grande processo de decadência que se estenderia até nós, na medida em que os instintos estéticos foram desclassificados e o conhecimento instintivo reprimido pelo ideal do saber racional. Quando diz que o livro tem uma *metafísica de artista* como pano de fundo, “(...) significa a criação de uma ‘contra doutrina’, de uma contra noção, na luta contra a metafísica e a ciência” (MACHADO, 1999, p.29). É o cerne da dualidade entre saber racional e artístico, e da arte como um valor superior à ciência, na medida em que é o único valor que tem a experiência dionisíaca como força motriz. A crítica é, portanto, uma crítica à metafísica conceitual ligada ao problema da verdade, uma tomada de posição em relação ao espírito científico, ao iluminismo. A tragédia não foi abatida pela verdade, ela foi abatida pela crença na verdade, pela possibilidade de um conhecimento objetivo fundado na razão. A *metafísica de artista* é defendida por Nietzsche como alternativa e denúncia à prepotência científica e da sua necessidade de constituição de uma verdade absoluta. Não há uma vontade instintiva no homem pelo conhecimento, o que houve foi a invenção da necessidade do conhecimento, criou-se a idéia de que o homem teria essa inata vontade de saber. Sua coragem juvenil teria sido responsável pela aventura de uma análise da ciência grega, e, conseqüentemente, pelo que há de equivocado nessa interpretação; essa é a origem da idéia de um livro *impossível*. Por um lado, Nietzsche exalta a independência obstinadamente autônoma da obra, e trata, por outro, de inverter as impressões negativas, mesmo onde, aparentemente, isso não é possível: mesmo lá onde parece dobrar-se a uma autoridade e a uma devoção própria, ou seja, às suas inseparáveis ligações com Wagner, Schopenhauer e mesmo Hegel.

Marco Brusotti, em seu comentário sobre os prefácios, afirma que, para justificar sua afirmação de que a compreensão da sua obra deve partir da “experiência” (*Erlebnis*), Nietzsche cunhou o termo “experiência de si” (*Selbsterlebnis*). Daí afirmar que o livro teria sido “edificado exclusivamente a partir das experiências de si, prematuras e demasiado verdes, que afloravam todas à soleira do comunicável (...)” (*Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mittheilbaren lagen (...)*) (TAC §2 - KSA 1, 13), o que teria gerado “um livro impossível” (*Ein unmögliches Buch*), em função de uma tarefa tão contrária à juventude.¹²⁰ Nietzsche sempre trata os problemas internos de sua obra de estréia como equívocos de juventude; em *Para além do bem e do mal* ele já havia recorrido a esse expediente: “Nos anos da juventude, ainda veneramos e desprezamos sem a arte da nuance, que constitui o melhor benefício da vida e, como é justo, pagamos caro por atacar de tal modo com um sim e um não as pessoas e as coisas” (*Man verehrt und verachtet in jungen Jahren noch ohne jene Kunst der Nuance, welche den besten Gewinn des Lebens ausmacht, und muss es billigerweise hart büssen, solchergestalt Menschen und Dinge mit Ja und Nein überfallen zu haben*) (JGB/BM §31 - KSA 5, 49).¹²¹ Ele luta no final contra aquela juventude que o falseou e enganou, mas o que está por trás disso é, novamente, a afirmação de sua separação com Schopenhauer e Wagner. Só após amadurecer suas experiências juvenis, era possível livrar-se delas: “Mais tarde, quando a alma jovem, martirizada por puras decepções, finalmente se volta desconfiada contra si mesma (...), também por sua desconfiança e por seu remorso (...), como que se vinga por seu longo auto-deslumbramento, como se ela tivesse sido uma cegueira voluntária!” (*Später, wenn die Junge Seele, durch lauter Enttäuschungen gemartet, sich endlich argwöhnisch gegen sich selbst zurück wendet (...), auch in ihrem Argwohne und Gewissensbisse (...), wie nimmt sie Rache für ihre lange Selbst-Verblendung, wie als ob sie eine willkürlich Blindheit gewesen sein!*) (JGB/BM §31 - KSA 5, 49).

¹²⁰ Sobre a idéia de um livro *impossível*, vale transcrever a nota 3 da edição espanhola: “Um livro *unmögliches*. Nietzsche destaca o termo, sem dúvida, para chamar a atenção sobre o duplo significado que o adjetivo *unmöglich* (*impossível*) pode ter em alemão. ‘Um livro impossível’ é um livro que não se pode escrever, levar a cabo. ‘Um livro impossível’ é, também, um livro que não se pode ler, entender.

¹²¹ Para as citações de *Para além do bem e do mal* utilizei a tradução de Paulo César de Souza, 1993.

Gostaria de tecer algumas considerações sobre a tese interpretativa fundada na noção de “experiência” (*Erlebnis*).¹²² Certamente não é possível restringi-la à indicação de fatos biográficos. Entre as inúmeras vias, destaca-se a hipótese de que há uma estreita aproximação entre a noção de *Erlebnis* e a crítica social da modernidade. *Erlebnis*, no seu sentido original, significa viver uma aventura, um acontecimento único, algo experimentado em primeira pessoa; *Erfahrung* remete ao significado forte do termo, como a experiência de vida, a experiência acumulada, articulada historicamente. Vincular a compreensão de sua obra à noção de *Erlebnis* significa atrelar o presente aos acontecimentos do passado, na forma de uma vivência análoga. Para elucidar essa tese, e aproximá-la da crítica social da modernidade, é preciso esclarecer a diferença entre solidão e isolamento. O auto-isolamento e o isolamento involuntário são distintos, o primeiro é uma escolha pessoal, uma decisão tomada em função do segundo; mas, se Nietzsche foi isolado por seus contemporâneos, ele fez disso uma de suas principais armas. Para ele, estar só não significava estar isolado; mesmo quando se recolhia, havia a preocupação em manter-se informado sobre o que se escrevia e se publicava na Europa, tal como sua correspondência indica inúmeras vezes. Por outro lado, o termo *Erlebnis*, tomado como critério de valor, era a regra na crítica literária do séc. XIX (cf. BRUSOTTI, 1992, p.57). Para Nietzsche, originar sua filosofia da *Erlebnisse* significava atribuir um novo critério de valor para toda a filosofia, e claro, para sua própria: “A nova valoração da *Erlebnis* como pressuposto da consciência histórica é mais uma consequência necessária do fato de que Nietzsche, fundando a compreensão da *Erlebnis* do autor sobre a *Erlebnis* do leitor e, análogamente, a compreensão desta *Erlebnisse* moral sobre a *Erlebnisse* do moralista, põe em questão a universalidade da compreensão”.¹²³

Outro ponto importante aparece no §3 da *autocrítica*. Nietzsche segue afirmando a *impossibilidade* do livro, a causa de tal insistência tem um duplo motivo: “Um dos

¹²² No comentário de Marco Brusotti, as notas 11, 27, 29 e 35 tratam de explicitar as diferenças fundamentais entre os termos *Erlebnis* (vivência) e *Erfahrung* (experiência), bem como as diferenciações entre as concepções de Nietzsche, Dilthey e mesmo Walter Benjamin, que passam pela crítica do Historicismo, da filosofia da história de Hegel, etc.

¹²³ “La nova valutazione dell’*Erlebnis* come presupposto della conoscenza storica è poi una necessaria conseguenza del fatto che Nietzsche, fondando a comprensione dell’*Erlebnis* dell’autore sull’*Erlebnis* del lettore e analogamente la comprensione degli *Erlebnisse* morali sugli *Erlebnisse* del moralista, mette in questione l’universalità della comprensione” (BRUSOTTI, 1992, p.58).

objetivos dessa autocrítica é ressaltar a importância e a novidade do problema central abordado pelo livro: a racionalidade científico-filosófica vista, pela primeira vez, como suspeita, por uma análise realizada na ótica da arte trágica. No entanto, ele considera *O nascimento da tragédia* um livro ‘estranho’, ‘difícil’, ‘problemático’ e até mesmo ‘impossível’. Por quê? Por duas razões complementares: uma diz respeito à forma de conteúdo; a outra, ao estilo, à forma de expressão” (MACHADO, 1997, p.15). Quanto ao conteúdo, sua crítica incide sobre as influências e inspirações de Wagner e Schopenhauer. No caso comum dos prefácios, e mais marcadamente nessa *autocrítica*, era preciso marcar definitivamente sua independência intelectual. Roberto Machado aponta justamente aquele equívoco que era acreditar num renascimento da Grécia pelas mãos de Wagner: “É assim que ele lamentará ter estragado a análise do problema grego, ligando-o ao menos grego de todos os movimentos artísticos, o de Wagner (...). A crítica de Wagner, como a de Schopenhauer, não é nova na trajetória de Nietzsche. Ela havia se tornado pública em *Humano, demasiado humano*, de 1878, e a partir de então só fez aumentar (...)” (MACHADO, 1997, pp.15-16).¹²⁴ O que Nietzsche queria era marcar tal separação como uma sentença definitiva. Em relação a Schopenhauer, observa Machado: “É assim também que ele denuncia as fórmulas kantianas e schopenhauerianas – como, por exemplo, fenômeno e coisa em si, vontade e representação – utilizadas no livro para expressar a nova interpretação que ele propunha” (MACHADO, 1997, p.16); 2) O segundo elemento seria a crítica de Nietzsche ao estilo do livro: “A crítica ao estilo diz respeito à incompatibilidade que transparece no livro entre o conteúdo da denúncia – a morte do trágico pelo saber racional – e a expressão da denúncia, a linguagem em que esta é formulada” (MACHADO, 1997, p.17). Sobre isso, Nietzsche teria afirmado a vantagem de ter cantado ao invés de ter escrito sistemática e conceitualmente sobre sua apologia da arte trágica, quer dizer, teria sido perfeito que ele próprio tivesse engendrado uma música suprema ou um poema épico magistral; talvez possamos ver com mais simplicidade essa questão: ela passa pela linguagem utilizada no texto. É comum pensar no estilo de Nietzsche como tendo revolucionado a língua alemã, isso é verdadeiro sob muitos ângulos, como mostra sua

¹²⁴ Na verdade, a crítica de Nietzsche a Wagner é anterior a *Humano, demasiado humano*. Ele a tornou pública em *Richard Wagner em Bayreuth*, escrito dois anos antes do livro citado, como vimos anteriormente.

influência na literatura alemã posterior, de quem bastaria citar o nome de Thomas Mann para legitimá-la. Essa busca pelo belo texto, esse cuidado não só com o conteúdo, mas com o prazer com ele era expresso Nietzsche chamou de *grande estilo*, que tinha em Lessing um modelo, como já vimos. Por isso, vale insistir, Nietzsche lamentará não ter escrito como poeta *O nascimento da tragédia*, que, embora escondido “(...) sob o capuz do douto, sob o peso e o mal-humor dialético do alemão, inclusive sob os maus modos do wagneriano (...), [possuía] um espírito que sentia necessidades novas, ainda carente de um nome (...), experiências e coisas ocultas, à cuja margem estava escrito o nome de Dioniso mais como um ponto de interrogação” ((...) *unter die Kapuze des Gelehrten, unter die Schwere und dialektische Unlustigkeit des Deutschen, selbst unter die schlechten Manieren des Wagnerianers versteckt hat; hier war ein Geist mit fremden, noch namenlosen Bedürfnissen (...) Erfahrungen, Verborgenenheiten, welchen der Name Dionysos wie ein Fragezeichen mehr beigeschrieben war*) (TAC §3 - KSA 1, 14-5).

Nietzsche expõe esse desejo pela linguagem poética porque os prefácios são imediatamente posteriores à publicação do *Zarathustra*, onde ele atingiu o ponto máximo dessa ambição. Nela, a forma poético-musical está posta a serviço da potência crítica inerente às suas obras mais científicas: “Assim falou Zarathustra é o canto que, em 1886, ele lamentou não ter cantado com seu primeiro livro, significando, a meu ver, sua tentativa mais radical de evitar a contradição que é lutar contra a razão através de uma forma de pensamento submetida à razão; sua tentativa mais radical de seguir a via da arte para levar a filosofia além ou aquém da pura razão” (MACHADO, 1997, p.18). Nietzsche estava falando na necessidade de elaborar uma linguagem adequada, diferente daquela dos tratados de filosofia, da tradição filológica que tanto o influenciava, por isso o livro balbuciava em uma língua estranha, porque era um filho bastardo da tradição. Apesar dessa deficiência estilística, o livro era destinado apenas aos “iniciados” (*Eingeweihte*) na música, leitores ligados a experiências artísticas. Ele mantém tais afirmações amparado por um sentimento muito auto-referente, que ele preserva mesmo nos textos maduros: ele se julgava discípulo de um “deus desconhecido” („*unbekannten Gottes*“).¹²⁵ o próprio

¹²⁵ Em outra obra do período – *Para além do bem e do mal* (§295) – esta auto-designação, de um *discípulo de Dioniso*, se repete.

Dioniso. Nietzsche está falando ainda daquela experiência originária da música, a mesma que em *O nascimento da tragédia* se manifesta através do ânimo musical de Schiller, uma experiência artística primordial, absoluta, que se fecha aos “cultos” muito mais que ao “povo”. Tal afirmação nos re-introduz em um dos pontos mais intrincados da obra de estréia: a dimensão mítica da música.

Pode-se afirmar que, para Nietzsche, a música é o único elo de ligação possível do homem com o *Uno-Primordial*, a única forma de dissolução da individualidade que pode conduzir à uma experiência redentora. Se na primeira obra essa tese não é tão nítida, na *autocrítica* é quase literal. Gostaria de tomar disso o essencial: que mesmo para o Nietzsche maduro, a experiência musical nunca deixou de arrastar consigo o próprio sentido da existência e que esse é o elo principal de ligação com Dioniso, na medida em que preserva até os últimos textos uma noção de extravasamento que está ligada com as imagens do deus musical. Sem a clareza de seu significado, os gregos permaneciam desconhecidos e inimagináveis, sendo impossível alcançá-los e interpretá-los, por isso a desesperança em relação a Wagner causa um verdadeiro momento de suspensão na obra, quando ele escreve *Humano, demasiado humano* e parece desacreditar na música. Toda a força cega que a figura de Dioniso arrastava na juventude, reaparecem nos póstumos tardios indicando o equívoco da hipótese da conversão de Nietzsche em um *homem teórico*, que teria abdicado da arte como uma de suas principais armas, momento que analisarei mais adiante.

Nietzsche culpa suas prematuras experiências pelo fracasso editorial da primeira publicação e, ao mesmo tempo, quer assegurar que só a partir delas é possível compreender o seu mais elaborado projeto. Para Brusotti, da mesma forma como o leitor precisaria de experiências análogas às de Nietzsche para compreender o *Zaratustra*, Nietzsche pôde reconstruir o fenômeno do dionisíaco grego a partir da própria *experiência* (BRUSOTTI, 1992, p.28). No entanto, a hipótese sustentada aqui é que a partir da *autocrítica* pode ser deduzido que a “experiência” (*Erlebniss*) em questão era na verdade uma *Selbsterlebniss*, a partir da qual Nietzsche havia reconstruído a *vivência de si* fundamental da Grécia.¹²⁶

¹²⁶ Brusotti refere-se aqui ao §4 da *autocrítica*: “Em virtude de que vivência de si mesmo, de que ímpeto, teve o grego de imaginar como um sátiro o entusiasta e homem primitivo dionisíaco?” (*Aus welchen Selbsterlebniss, auf welchen Drang hin musste sich der Grieche den dionysischen Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken?*) (KSA 1, 16)

Brusotti recorre às referências de Nietzsche ao livro de Dr. Paul Rée – em carta de 15.10.1885 a Heinrich Von Stein – para refazer o percurso de Nietzsche acerca das hipóteses sobre a origem da consciência moral.¹²⁷ Aliado a isto, Brusotti retoma um texto contemporâneo aos prefácios – o livro V d'A *gaia ciência* –, para esclarecer como, ainda no período de juventude, poder-se-ia falar em *experiência* ou *experiência de si*: “Na reconstrução de Nietzsche, o problema de sua obra juvenil estaria exatamente no oposto aos estudos que compreendem o passado pela imperfeição da *Erlebnisse*; a partir da própria experiência ele havia, de fato, compreendido o presente”.¹²⁸ Nietzsche teria compreendido o pessimismo romântico do séc. XIX por via da mesma *experiência* que o permitiu compreender a Grécia e o pessimismo trágico, como confirmado no livro V d'A *gaia ciência*: “Entendia – quem sabe em função de que experiências pessoais? – o pessimismo filosófico do século XIX como se fosse o sintoma de força superior de pensamento, de bravura mais temerária, de mais vitoriosa *plenitude* de vida, do que haviam sido próprios ao século XVIII (...)” (*Ich Verstand – wer weiss, auf welche persönlichen Erfahrungen hin? – den philosophischen Pessimismus des neunzehnten Jahrhunderts, wie als ob er das Symptom von höherer Kraft des Gedankens, von verwegenerer Tapferkeit, von siegreicherer Fülle des Lebens sei, als diese dem achtzehnten Jahrhundert*) (FW/GC, livro V, § 370 - KSA 3, 619).

Os temas que porventura pudessem estar nas entrelinhas da primeira obra aparecem claros na *autocrítica*, essa foi a forma mais adequada de aproximar o livro de estréia dos textos maduros. Alterna elogios e restrições, já que é um livro “provado” (“satisfaz os melhores do seu tempo”) e, ao mesmo tempo, desagradável ante o olhar amadurecido de seu autor; capaz de reiterar, por fim, o que para ele era o maior mérito do livro: a visão da ciência com a ótica do artista e a arte com a ótica da vida. Esta é a explicação de Nietzsche; entretanto, convém consultarmos uma outra história desse livro polêmico, a do biógrafo

¹²⁷ Diz a Carta: “Ontem, examinei o livro de Rée sobre consciência moral: – como é vazio, como é tedioso, como é um erro. Se deve falar apenas de coisas das quais se tenha experiência própria” (*Gestern sah ich Rée's Buch über das Gewissen: – wie leer, wie langweilig, wie falsch! Man sollte doch nur von Dingen reden, worin man seine Erlebnisse hat*) (KSB, 7, 99 - Apud BRUSOTTI, 1992, p.28).

¹²⁸ “Nella ricostruzione di Nietzsche il problema della sua opera giovanile sarebbe stato esattamente opposto a quello degli studiosi che fraintendono il passato per mancanza di *Erlebnisse*; a partire dalle proprie esperienze egli avrebbe infatti frainteso il presente” (BRUSOTTI, 1992, p.29).

Existiriam na verdade duas origens do livro, uma “interna” e outra “externa”, que Janz descreve dessa forma: “A história interna da origem do livro se inicia com uma lembrança das vivências infantis – morte precoce do pai e do irmão pequeno –, para a história externa da origem, a conferência de 18 de janeiro de 1870, na aula do Museu, organizada pela Sociedade Acadêmica Livre, “O Drama Musical Grego”, parece ser a mais antiga formulação que conhecemos deste âmbito de problemas (...)”.¹²⁹ As mortes na família teriam marcado suas impressões e seu sentimento mais imediato em relação ao *pessimismo*; quanto à vinculação da tragédia com a música, obviamente se trata da ligação com Richard Wagner. No que se refere à ligação do compositor com *O nascimento da tragédia*, Janz vai ainda mais longe: pelo fato de haver terminado o escrito *Sobre a definição da ópera*, Wagner estava completamente envolto na temática do livro: “É seguro, inclusive pelo testemunho do próprio Nietzsche, uma influência direta de Wagner sobre a revisão do ‘nascimento da tragédia’ (...)”.¹³⁰ Janz afirma, no entanto, que não há porque superestimar esta revisão; *O nascimento da tragédia* transparece, como em toda a obra de Nietzsche, um aspecto pessoal e confessional. A obra traz, como substrato, muito mais as vivências e a condição espiritual do autor, que um quadro complexo da tragédia ática. O livro tenta desvelar como pôde surgir a tragédia enquanto obra de arte e de que forma ela desapareceu após um curto espaço de tempo. Nietzsche se apoiava em Wagner, pois percebia nele uma possibilidade de ver a tragédia renascida e com ela os verdadeiros valores: “É este um traço de toda a obra e talento de Nietzsche: a referência imediata à antigüidade sem escalas intermediárias e, ao contrário, o salto da antigüidade para o seu presente, também sem escalas intermediárias”.¹³¹ Além disto, Janz faz diversas referências

¹²⁹ „Die innere Entstehungsgeschichte des Buches muß man wohl mit einem Rückgriff bis in die Kindheitserlebnisse – früher Tod des Vaters und des kleinen Brüderchens – beginnen; für die äußere Entstehungsgeschichte scheint der Vortrag vom 18. Januar 1870 in der Aula des Museums, veranstaltet von der Freien Akademischen Gesellschaft, »Das griechische Musik-drama«, die früheste faßbare Formung des Problemkreises zu sein (...)“ [Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der 'Geburt der Tragödie', S. 1. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 768 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 410) (c) C. Hanser Verlag].

¹³⁰ “Ein direkter Einfluß Wagners auf die nach diesen in Tribschen verlebten Tagen folgende Umgestaltung der ‚Geburt der Tragödie‘ ist auch nach Nietzsches eigenem Zeugnis als sicher anzunehmen, doch sollte auch dies nicht überbewertet werden“. [Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der 'Geburt der Tragödie', S. 4. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 771 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 412) (c) C. Hanser Verlag]. Citação editada.

¹³¹ “Es ist dies ein Zug im gesamten Wesen und Werk Nietzsches: der unmittelbare Bezug auf die Antike, ohne

ao fato de que a dualidade entre os instintos *apolíneo* e *dionísíaco* não foi pensada primeiramente por Nietzsche, mas que “Nietzsche, no máximo em 1866, conheceu, por mediação de Rohde, o livro de Jules Michelet, *La Bible de l'humanité*, publicado em 1864, onde o historiador francês nascido em 1798 já expõe a polaridade ‘apolíneo-dionísíaco’ no mesmo sentido em que faz Nietzsche em sua obra”.¹³² Afirma ainda que: “Com o apolíneo-dionísíaco Nietzsche quer designar possibilidades, modos e conteúdos estéticos reais da obra de arte, e para isso emprega esses nomes de deuses como símbolos”.¹³³ Para o biógrafo, Nietzsche era capaz de apropriar-se de conceitos e idéias, sem converter-se num plagiador; o que recebia modificava exaustivamente até aproximar-se – em originalidade – do próprio autor. Para Janz, *O nascimento da tragédia* padeceu ainda de um silêncio injusto, pois já se encontram esboçados nesse livro quase todos os elementos que vão ser desenvolvidos em obras posteriores. A maior prova disso é justamente o que se refere à questão cultural e à promessa feita no cerne da obra: de que nada poderia deter o retorno do sentimento trágico. Esta dimensão trágica é recorrente na obra de Nietzsche; *O nascimento da tragédia* representa uma parte da exposição de toda uma construção monumental. O que sustenta Janz é que, mesmo que Nietzsche não se importasse em integrá-la com sua obra madura, seria possível encontrar nela o material temático para se prever, ou mesmo mapear, toda a obra posterior.

Uma bela ilustração de como Nietzsche vive, sempre que escreve, numa linha de demarcação entre duas épocas, tem amparo num caso muito importante: “Desde a Nona Sinfonia de Beethoven, um dos elementos formais que se repetem sempre na sinfonia consiste em recorrer, sobretudo no final, a reminiscências e passagens anteriores. A ‘técnica de motivos fundamentais de Wagner’ (...) tornou aproveitável para a ópera este elemento de

Zwischenglieder – und umgekehrt, ohne Zwischenstufen der Sprung aus der Antike in seine Gegenwart“. [Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der ‘Geburt der Tragödie’, S. 35. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 802 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 430) (c) C. Hanser Verlag].

¹³² „Nietzsche habe spätestens 1866 durch Rohde das Buch von Jules Michelet ‚La Bible de l’humanité’, erschienen 1864, kennengelernt, in dem der 1798 geborene französische Historiker bereits die Polarität ‚Apollinisch-Dionysisch’ in dem Sinne darlegt, wie es dann Nietzsche in seinem Werk tut“. [Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der ‘Geburt der Tragödie’, S. 35-6. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 802-3 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 431) (c) C. Hanser Verlag].

¹³³ “Nietzsche will mit ‚Apollinisch-Dionysisch’ reale künstlerische Möglichkeiten, Aussageweisen und Inhalte des Kunstwerkes bezeichnen, und dazu setzt er diese Götternamen als Symbole ein“. [Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der ‘Geburt der Tragödie’, S. 38. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 805 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 432) (c) C. Hanser Verlag].

ligação. cremos que este modo de criação, nascido do espírito da música, é também operante na obra filosófica de Nietzsche”.¹³⁴ Mas Nietzsche pretende vincular todas essas questões por um viés único: o *dionisíaco*. Ele tenta mostrar que a resposta à questão sobre o que é o *dionisíaco* já estava na obra de estréia: “(...) um ‘sabedor’ fala aqui, o iniciado e discípulo de seu deus. Talvez eu falasse agora com mais precaução e com menos eloquência acerca de uma questão psicológica tão difícil como é a origem da tragédia entre os gregos” ((...) *ein „Wissender“ redet da, der Eingeweihte und Jünger seines Gottes. Vielleicht würde ich jetzt vorsichtiger und weniger beredt von einer so schweren psychologischen Frage reden, wie sie der Ursprung der Tragödie bei den Griechen ist*) (TAC §4 - KSA 1, 15).¹³⁵

Estamos novamente diante do tema da dor. A sensibilidade grega e sua vulnerabilidade à dor obrigou os helenos a criar a arte apolínea, como um tipo de paliativo para os sofrimentos da vida. Ocorreu que a arte apolínea, ao virar-se para fora da realidade, não se permitiu vê-la com todas as suas implicações. Esse esquecimento acabou por desconsiderar o instinto estético *dionisíaco*, que logo depois apavorou a arte da aparência, quando através do Sileno esbravejou: “Ai deles! Ai deles! Contra os serenos Olímpicos. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos” (*Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergass die apollinischen Satzungen*) (GT/NT §4 - KSA 1, 41). O *dionisíaco* expunha a nu todos os desejos gregos limitados pela arte apolínea. Ao contrário de ser uma individuação, o instinto *dionisíaco* era uma ruptura do homem consigo mesmo, era um retorno à natureza e aos outros homens. O

¹³⁴ “Seit Beethovens Neunter Symphonie ist es ein in der Symphonik immer wiederkehrendes Formelement, durch Reminiszenzen, namentlich im Finalsatz, auf die früheren Sätze zurückzugreifen. Wagners ‚Leitmotiv-Technik‘ hat dieses bindende Element für die Oper nutzbar gemacht. Diese aus dem Geiste der Musik geborene Gestaltungsweise glauben wir auch in Nietzsches philosophischem Werk wirksam zu sehen“. [Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der ‘Geburt der Tragödie’, S. 54. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 821 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 441) (c) C. Hanser Verlag]

¹³⁵ Aqui, vale mencionar a correspondência direta com o §370 de *A gaia ciência*, neste caso, principalmente, no que diz respeito a essa prestação de contas com a obra de juventude: “Talvez se lembrem, pelo menos entre meus amigos, que no início foi com alguns grosseiros erros e superestimativas e, em todo caso, com esperança, que me precipitei sobre este mundo moderno” (*Man erinnert sich vielleicht, zum Mindesten unter meinen Freunden, dass ich Anfangs mit einigen dicken Irrthümern und Ueberschätzungen und jedenfalls als Hoffender auf diese moderne Welt losgegangen bin*) (KSA 3, 619).

êxtase proporcionado por ele produz uma espécie de letargia que abole o passado, nega o indivíduo, o estado, a civilização, proclamando a natureza como finalidade, desintegrando o eu e a própria consciência. A reconciliação entre os instintos *apolíneo* e *dionisíaco* será o grau mais avançado da arte grega para Nietzsche: a possibilidade de retirar do dele sua carga de veneno e permitir que a vida possa usufruir da experiência da embriaguez sem a perda de lucidez. É esta medida dada a Dioniso por Apolo, a arte trágica apolínea dando limite à euforia dionisíaca.

Nietzsche interpreta a seguir a vivência de si mesmo dos gregos, como forma de explicação para o fato de que foi a partir de uma pletora de sofrimento que a tragédia se configurou. De fato, era preciso compreender como a civilização grega pôde gerar a tragédia, o duplo anseio não explica a origem verdadeira da maior das artes clássicas: “(...) aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte *anseio de beleza*, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor? (...), [e em contrapartida] de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes do tempo, o *anseio do feio*, a boa e severa vontade dos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência” (*jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres Verlangen nach Schönheit, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten, aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist? (...) woher müsste dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach früher hervortrat, stammen, das Verlangen nach dem Hässlichen, der gute strenge Wille des älteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Räthselhaften, Vernichtenden, Verhängnissvollen auf dem Grunde des Daseins*) (TAC §4 - KSA 1, 15-6).

Se há uma inversão no grau de sensibilidade grega, o que a gerou? A loucura dionisíaca, dirá Nietzsche;¹³⁶ só ela explica a busca grega pelo horrendo, no entanto, é a loucura a grande responsável pelo que houve de melhor e de mais afirmativo na Grécia. A decadência grega só ocorre quando essa demência dionisíaca entra em declínio, desse

¹³⁶ Esse termo não possui nenhuma conotação psiquiátrica aqui, diz respeito à embriaguez estética que acometia os espectadores nas encenações abertas.

momento em diante os gregos tornaram-se, na medida em que se aproximavam do otimismo – eis aí a inversão –, mais superficiais e mais interessados pela lógica, tornaram-se mais científicos; eis porque talvez fosse necessário ver a ciência com a ótica do artista; a arte havia sido, na verdade, suprimida pela lógica. O próprio Nietzsche parece se render às dificuldades presentes nessa revisão do texto juvenil: “Vê-se que é todo um feixe de difíceis perguntas que este livro carregou” (*Man sieht, es ist ein ganzes Bündel schwerer Fragen, mit dem sich dieses Buch belastet hat*) (TAC §4 - KSA 1, 17). No entanto, logo em seguida, retoma e reforça um dos aspectos fundamentais da obra, a *metafísica de artista*: “De fato, o livro inteiro não conhece, por traz de todo acontecer, mais que um sentido e um ultra sentido de artista (...)” (*In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen (...)*) (TAC §5 - KSA 1, 17). Claro que aquele *deus-artista* não traria consigo nenhuma carga moral ou ascética, ao contrário, seria “inescrupuloso e amoral” (*unbedenklichen und unmoralischen*), um deus que só pela mentira, ou seja, pela arte, poderia redimir. No *Ecce Homo*, Nietzsche volta a recorrer e comentar a obra, desta feita sob um ponto de vista extremamente afirmativo; relembra, para isto, uma das mais originais contribuições do livro:

Ao mesmo tempo ao reconhecer Sócrates como *décadent*, eu havia dado uma prova inteiramente inequívoca do quão pouco a segurança de minhas garras psicológicas era ameaçada por quaisquer idiosincrasias morais – a moral mesma como sintoma de decadência é uma inovação, uma singularidade de primeira ordem na história do conhecimento. (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §2)

Insgleichen war damit, dass ich Sokrates als *décadent* erkannte, ein völlig unzweideutiger Beweis dafür gegeben, wie wenig die Sicherheit meines psychologischen Griffs von Seiten irgend einer Moral-Idiosynkrasie Gefahr laufen werde: – die Moral selbst als *décadence*-Symptom ist eine Neuerung, eine Einzigkeit ersten Rangs in der Geschichte der Erkenntnis. (KSA 6, 311)

No mesmo texto, Nietzsche faz referência ao *Crepúsculo dos ídolos*, de 1888. Ele teria encontrado nesse livro a verdadeira “psicologia da tragédia” (*Psychologie der Tragödie*); essa ocupação com a tragédia liga-se às suas considerações sobre a moral platônica. Na passagem abaixo, vê-se as estreitas aproximações entre a autobiografia e a tese do *Crepúsculo*:

A mim mesmo, essa irreverência, que os grandes sábios são *tipos de declínio* ocorreu pela primeira vez precisamente em um caso em que mais fortemente o preconceito erudito e não erudito se contrapõe à ela: reconheci Sócrates e Platão como sintomas de caducidade, como instrumentos da dissolução Grega, como pseudogregos, como antigregos. (GD/CI, “O problema de Sócrates”, §2)

Mir selbst ist diese Unehrebarkeit, dass die grossem Weisen *niedergangs-Typen* sind, zuerst gerade in einen Falle aufgegangen, wo ihr am stärksten das gelehrte und ungelehrte Vorurtheil

entgegensteht: ich - erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als pseudogriechisch, als antigriechisch. (KSA 6, 67)

Em *O nascimento da tragédia* esse caso é Sócrates;¹³⁷ é nessa obra que, pela primeira vez, a moral grega foi tomada como um princípio da decadência. A promessa de uma *era trágica* estaria posta já na obra de estréia:

Uma esperança tremenda se faz ouvir desta obra (...) Suponhamos que meu atentado contra dois milênios de antinatureza e violação do homem tenha êxito(...) Eu prometo uma *era trágica*: a arte suprema do dizer sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras porém necessárias guerras, *sem sofrer com isto* (...). (EH/EH, "O nascimento da tragédia", § 4)

Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung (...) dass mein Attentat auf zwei Jahrtausende Widernatur und Menschenschändung gelingt. (...) Ich verspreche ein *tragisches* Zeitalter: die höchste Kunst im Jasagen zum Leben, die Tragödie, wird wiedergeboren werden, wenn die Menschheit das Bewusstsein der härtesten, aber nothwendigsten Kriege hinter sich hat, *ohne daran zu leiden*. (KSA 6, 313)

Como já mencionado, é a mesma noção de *consciência trágica* que ele utilizou na *IV extemporânea*, e que aponta para uma compreensão da existência onde o colapso iminente é parte da felicidade. Há que se notar que a perspectiva estética de Nietzsche na *autocrítica*, embora trate da *metafísica de artista* como arbitrária e fantástica, está ainda opondo a arte à moral. Elementos de várias ordens se entrecruzam: a arte, o cristianismo, a moral; mas, fundamental, é notar como o *pessimismo* de Nietzsche é, na verdade, uma oposição à filosofia de Schopenhauer; se isso não foi aprofundado na *autocrítica* temos, em contrapartida, o tema muito bem desenvolvido em *Para além do bem e do mal*.¹³⁸ "Quem, como eu, (...) se esforçou em pensar o pessimismo até o fundo, e libertá-lo da estreiteza e singeleza meio cristã, meio alemã, com que ele afinal se apresentou neste século, na forma da filosofia schopenhaueriana" (*Wer, gleich mir, mit irgend einer räthselhaften Begierde sich lange darum bemüht hat, den Pessimismus in die Tiefe zu denken und aus der halb christlichen, halb deutschen Enge und Einfalt zu erlösen, mit der er sich diesem*

¹³⁷ Vale salientar que o termo *caso* é também usado no sentido clínico, principalmente em função das relações de Nietzsche com a obra do psiquiatra Charles Féré; lembro ainda que, no *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche refere-se a Sócrates analisando-o como um *paciente*.

¹³⁸ No *Ecce Homo*, Nietzsche afirma que *Para além do bem e do mal* dá início à uma nova fase: "Depois de resolvida a parte de minha tarefa que diz sim, era a vez da sua metade que diz não: a transvaloração mesma dos valores existentes, a grande guerra – a conjuração do dia da decisão (...). Este livro é, em todo o essencial, uma *crítica da modernidade*" (*Nachdem der jasagende Theil meiner Aufgabe gelöst war, kam die neinsagende, neinthuende Hälfte derselben an die Reihe: die Umwerthung der bisherigen Werthe selbst, der grosse Krieg, — die Heraufbeschwörung eines Tags der Entscheidung* (...). *Dies Buch (1886) ist in allem Wesentlichen eine Kritik der Modernität*) (EH/EH, "Além do bem e do mal", § 1 e 2 - KSA 6, 349-50).

Jahrhundert zuletzt dargestellt hat, nämlich in Gestalt der Schopenhauerischen Philosophie) (JGB/BM §56 - KSA 5, 74). No mesmo aforismo, Nietzsche opõe o seu pessimismo a Buda e Schopenhauer, como expoentes de um pessimismo que pensava o mundo com “fascínio e delírio moral” (*Bann und Wahne der Moral*); Nietzsche está negando, por trás de todos estes elementos, a moral cristã, oposição que se estende por sua obra como um todo: “o ideal do homem mais exuberante, mais vivo e mais afirmador do mundo, que não só aprendeu a se resignar e suportar tudo o que existiu e é, mas deseja tê-lo novamente (...)” (*das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, so wie es war und ist, wieder haben will (...)*) (JGB/BM §56 - KSA 5, 75). Se Nietzsche deseja assegurar uma existência estética, essa vida seria a antítese de uma existência cristã. Na *autocrítica*, ele afirma que o (pseudo) silêncio do livro em relação ao cristianismo era a manifestação da tendência antimoral da obra; esse pode ser um dos exemplos mais significativos da sua vontade de vincular a obra de juventude às obras maduras, a tentativa de demonstrar como o cristianismo já estava presente no livro, embora fale em um *silêncio* em relação a ele; de fato, esse tema é focado no interior de seus escritos sob diferentes perspectivas, mas sempre, e naquele momento de forma definitiva, de modo a não deixar dúvidas:

O cristianismo foi, desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor’ vida. O ódio ao ‘mundo’, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade (...) no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso. (TAC §5)

Christenthum war von Anfang an, wesentlich und gründlich, Ekel und Ueberdruß des Lebens am Leben, welcher sich unter dem Glauben an ein „anderes“ oder „besseres“ Leben nur verkleidete, nur versteckte, nur aufputzte. Der Hass auf die „Welt“, der Fluch auf die Affekte, die Furcht vor der Schönheit und Sinnlichkeit (...) im Grunde ein Verlangen in's Nichts, an's Ende, in's Ausruhen. (KSA 1, 18)

Se houve um silêncio a respeito do cristianismo, em 86 Nietzsche parece pretender tratá-lo de forma a não deixar margem a qualquer tipo de dupla interpretação: “(...) a doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral (...) desterra toda a arte, toda arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a” ((...) *die christliche Lehre, welche nur moralisch ist und sein will (...) die Kunst, jede Kunst in's Reich der Lüge verweist, – das heisst verneint, verdammt, verurtheilt*) (TAC §5 - KSA 1, 18). O cristianismo sempre foi o centro irradiador da decadência; a constatação dessa afirmação passa pela aproximação que Nietzsche estabelece entre cristianismo e moral: “(...) a vontade

incondicional do cristianismo de deixar valer somente valores morais; se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma “vontade de declínio” (...)” ((...) *der unbedingte Wille des Christenthums, nur moralische Werthe gelten zu lassen, immer wie die gefährlichste und unheimlichste Form aller möglichen Formen eines „Willens zum Untergang“* (...)) (TAC §5 - KSA 1, 18). Só é possível compreender a extensão dessa crítica se, de antemão, estiver claro que Nietzsche pretende atingir o cristianismo histórico; em *Para além do bem e do mal* (1886) é dedicado um capítulo inteiro à questão: “A natureza religiosa”. A história da alma humana, com todas as suas possibilidades inesgotáveis, seria a caça grande para o verdadeiro psicólogo; a fé como a grande negação da vida: “Desde o começo a fé cristã é sacrifício: sacrifício de toda liberdade, todo orgulho, todo orgulho do espírito em si mesmo; e ao mesmo tempo solidão e auto-escarnecimento, auto-mutilação” (*Der christliche Glaube ist von Anbeginn Opferung: Opferung aller Freiheit, alles Stolzes, aller Selbstgewissheit des Geistes; zugleich Verknechtung und Selbst-Verhöhnung, Selbst-Verstümmelung*) (JGB/BM §46 - KSA 5, 66). Vê-se que há todo um ambiente sendo construído. Se, por um lado, Nietzsche como que refaz, em linhas gerais, a história do cristianismo, por outro, trata de depreciá-lo ao extremo, negando-o à exaustão:

No ‘antigo testamento’ judeu, o livro da justiça divina, existem homens, coisas e falas num estilo tão grandioso, que as literaturas grega e indiana nada têm para lhe pôr ao lado. [em contrapartida, afirma] Ter colado esse Novo Testamento, espécie de rococó do gosto em todo sentido, ao Antigo Testamento para formar um só livro, chamado ‘a bíblia’, ‘o livro’: esta é talvez a grande temeridade, o maior ‘pecado contra o espírito’ que a Europa literária tem na consciência. (JGB/BM §52)

Im jüdischen „alten Testament“, dem Buche von der göttlichen Gerechtigkeit, giebt es Menschen, Dinge und Reden in einem so grossen Stile, dass das griechische und indische Schriftenthum ihm nichts zur Seite zu stellen hat. Dieses neue Testament, eine Art Rokoko des Geschmacks in jedem Betrachte, mit dem alten Testament zu Einem Buche zusammengeleimt zu haben, als „Bibel“, als „das Buch an sich“: das ist vielleicht die grösste Verwegenheit und „Sünde wider den Geist“, welche das litterarische Europa auf dem Gewissen hat. (KSA 5, 72)

Nota-se todo o movimento que vai da ascensão à auto-supressão da moral cristã, a

¹³⁹ No *Ecce Homo*, Nietzsche afirma que *Para além do bem e do mal* dá início à uma nova fase: “Depois de resolvida a parte de minha tarefa que diz sim, era a vez da sua metade que diz não: a transvaloração mesma dos valores existentes, a grande guerra – a conjuração do dia da decisão (...). Este livro é, em todo o essencial, uma crítica da modernidade” (*Nachdem der jagende Theil meiner Aufgabe gelöst war, kam die neinsagende, neinthuende Hälfte derselben an die Reihe: die Umwerthung der bisherigen Werthe selbst, der grosse Krieg, — die Heraufbeschwörung eines Tags der Entscheidung* (...)). *Dies Buch (1886) ist in allem Wesentlichen eine Kritik der Modernität* (EH/EH, “Além do bem e do mal”, §1 e 2 - KSA 6, 349-50).

idéia de um pai recompensador seria completamente insustentável, mesmo incomunicável:

“Por que ateísmo hoje? (...) parece-me que o instinto religioso está em pleno crescimento – mas que a satisfação teísta é por ele rejeitada com profunda desconfiança” (*Warum heute Atheismus? (...) es scheint mir, dass zwar der religiöse Instinkt mächtig Wachsen ist – dass er aber gerade die theistische Befriedigung mit tiefem Misstrauen ablehnt*) (JGB/BM §53 – KSA 5, 72-3). Todo esse ambiente antecipa as principais teses que Nietzsche irá aprofundar não só na *Genealogia da moral* (1887), mas também no interior de *O anticristo* (1888); ao tentar aproximar de forma tão estreita *O nascimento da tragédia* de sua obra madura, Nietzsche pretende assegurar que seus escritos possuem uma unidade interna que precisa ser revelada. É assim que ao se referir à obra de estréia, o faz como se nela já estivesse antecipada, de forma completamente articulada, a oposição entre arte e moral cristã:

(...) *contra* a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contra-doutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anticristã. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade – pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo? – com o nome de um deus grego: eu a chamei *dionisiaca*. (TAC §5)

Gegen die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine *antichristliche*. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit – denn wer wüsste den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hiess sie *dionysische*. (KSA 1, 19)

A doutrina moral cristã, colocada como extremo oposto ao que *O nascimento da tragédia* tem de mais intenso, a justificação estética do mundo:

O cristianismo como a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar. Na verdade, não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, toda arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. (TAC §5)

Das Christenthum als die ausschweifendste Durchfigurirung des moralischen Thema's, welche die Menschheit bisher anzuhören bekommen hat. In Wahrheit, es gibt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen grösseren Gegensatz als die christliche Lehre, welche *nur* moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maassen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, *jede* Kunst in's Reich der *Lüge* verweist, – das heisst verneint, verdammt, verurtheilt. (KSA 1, 18)

Em *Para além do bem e do mal* o conceito de Deus é de tal forma depreciado, que não se trata nem mais de uma noção solene, ao contrário, já não passa de “um brinquedo e uma dor de criança para o homem velho – e talvez o ‘velho homem’ necessite então de

outro brinquedo e outras dores (...)” (*dem alten Manne ein Kinder-Spielzeug und Kinder-Schmerz erscheint, – und vielleicht hat dann „der alte Mensch“ wieder ein andrés Spielzeug und einen andren Schmerz nöthig (...) (JGB/BM §57 - KSA 5, 75)*); em toda a fase final da produção de Nietzsche, o cristianismo irá aparecer como negação dos valores estéticos, como a expressão máxima da moral *décadence*. Ela se nutre da própria decadência, do desejo pelo nada sobrepujando a vontade de vida; a moral niilista, como depreciação da vida, teria retirado desta todo o seu valor positivo. Tudo isso manifestado pelo medo da sensualidade, da ilusão, da beleza, do mundo, tudo o que é matéria e composição da arte; à essa negação da vida Nietzsche contrapõe seu livro problemático, definindo como opositor da moral seu instinto defensor da vida, sua contra-doutrina dionisíaca. O *dionisiaco* contra tudo o que for decadente, a interligação desse preceito com a *transvaloração dos valores* é a grande sugestão do final da *autocrítica*, Nietzsche reitera a necessidade de afirmação da arte como forma de antítese da moral – “Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro?” (*Man versteht, an welche Aufgabe ich bereits mit diesem Buche zu rühren wagte?*) (TAC §6 - KSA 1, 19). Gostaria de circunscrever a contraposição entre arte e moral, limitando-a aos temas da mentira, do engano, do disfarce, assim, torna-se mais claro a dimensão estética recorrente na *autocrítica*, leia-se o póstumo da primavera de 1888: “A vontade de aparência, de ilusão, de engano, de vir-a-ser e mudar (de engano objetivado), é tomada aqui [em O Nascimento da tragédia] como mais profunda, mais originária, mais ‘metafísica’ do que a vontade de verdade, de efetividade, de aparência (...)” (*Der Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln gilt hier als tiefer und ursprünglicher „metaphysischer“ als der Wille zur Wahrheit, zur Wirklichkeit zum Sein (...)*) (Primavera 1888, fr. 14 [24] - KSA 13, 229). O póstumo apenas corrobora a iminência daquela era trágica que ele sonhava, que já estaria anunciada na obra de estréia. Dessa forma, Nietzsche interconecta textos extremos, garantindo a unidade tão buscada: “É concebido um estado supremo de afirmação da existência, do qual nem mesmo a suprema dor pode ser excluída: o estado trágico-dionisíaco” (*Es wird ein höchster Zustand der Daseins-Bejahung concipirt, in dem sogar der Schmerz, jede Art von Schmerz als Mittel der Steigerung ewig einbegriffen ist: der tragisch-dionysische Zustand*) (Primavera 1888, fr. 14 [24] - KSA 13, 229).

Ao mesmo tempo em que Nietzsche reitera a dificuldade de expressão de suas

intuições eousadias, por meio de uma linguagem adequada — justamente por ter utilizado as fórmulas de dois dos filósofos mais radicalmente contrários às concepções internas do livro: Schopenhauer e Kant —, ele está se opondo à concepção trágica do primeiro.¹⁴⁰ Na verdade, Nietzsche está se opondo à concepção da moral como negação e calúnia da vida — “como diversamente falava Dioniso comigo! Ó quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo!” (*wie anders redete Dionysos zu mir! Oh wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus!*) (TAC §6 - KSA 1, 20). Nietzsche pretende desmascarar as idéias morais que atribuem valor à negação do próprio indivíduo, mesmo em *Para além do bem e do mal* isto já havia sido esboçado.¹⁴¹ Sabe-se, como já mencionado, que Nietzsche irá voltar ao tema dos valores morais do cristianismo em obras posteriores, é certo que com um acento muito mais profundo e histórico (no caso da *Genealogia*), e de modo eminentemente destrutivo (*O anticristo*); em 86 o que está em jogo é a compreensão de suas obras e, principalmente, a aceitação dessas obras como produto de um espírito filosófico rigoroso.

Nietzsche encerra o prefácio menos lamentando o uso das fórmulas Schopenhauerianas, e mais se queixando por ter estragado de modo absoluto o grandioso problema grego. Na verdade, esse último, liga-se à sua insatisfação por ter acreditado na possibilidade da música alemã guiar a Europa, na medida em que, sob o pretexto de formação de um *Reich*, na verdade, caminhava na direção da mediocratização acomodante, para o estado democrático, para o espírito das idéias modernas. A crítica ao romantismo se desenvolve naquele momento a partir da perspectiva da música alemã, impossibilitada, por sua condição, de qualquer ato revolucionário;¹⁴² Nietzsche traz a música alemã para o

¹⁴⁰ Eis a citação de Schopenhauer: “O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto *não são dignos* de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico — ele conduz à *resignação*” (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, II, p.495). Segundo o tradutor brasileiro, as citações de Nietzsche provém da edição de 1873 de Julius Frauenstädt.

¹⁴¹ “Não adianta: é preciso questionar impiedosamente e conduzir ao tribunal os sentimentos de abnegação, de sacrifício em favor do próximo, toda a moral da renúncia de si (...)” (*Es hilft nichts: man muss die Gefühle der Hingebung, der Aufopferung für den Nächsten, die ganze Selbstentäußerungs-Moral erbarmungslos zur Rede stellen und vor Gericht führen*) (JGB/BM §33 - KSA 5, 52).

¹⁴² “O liberalismo do séc. XIX identificou o romantismo com a restauração e a reação. Pode ter havido uma certa justificativa para essa ênfase, sobretudo na Alemanha, mas, em geral, redundou numa falsa concepção do processo histórico, somente corrigida quando os estudiosos começaram a distinguir entre romantismo alemão e o ocidental, derivando o primeiro de tendências reacionárias e o segundo das tendências progressistas (...) e que o romantismo alemão

primeiro plano, confrontando-a com as formas possíveis de arte, para demonstrar o quanto ela estaria distante de uma perspectiva trágica, o quanto era pouco grega, tão contrária ao que Nietzsche havia pensado em *O nascimento da tragédia*: “De fato, entrementes aprendi a pensar de uma forma bastante desesperançada e desapiedada acerca desse “ser alemão”, assim como da atual música alemã, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte (...)” (*In der That, inzwischen lernte ich hoffnungslos und schonungslos genug von diesen „deutschen Wesen“ denken, insgleichen von der jetzigen deutschen Musik, als welche Romantik durch und durch ist und die ungriechischeste aller möglichen Kunstformen (...)*) (TAC §6 - KSA 1, 20).

Em vários textos contemporâneos ao livro, a perspectiva da música está presente com um poder extraordinário, mesmo como uma dimensão mística e redentora; na *autocrítica*, Nietzsche retorna à esta perspectiva de forma tão ou mais incisiva que nos textos de juventude, realçando o fato de que nunca houve um abandono de tal horizonte, malgrado modificações de ordem argumentativa:

À parte, está claro, de todas as esperanças apresentadas e de todas as aplicações errôneas às coisas do presente, com as quais estraguei o meu primeiro livro, permanece o grande ponto de interrogação dionisíaco, tal como nele foi colocado, também no tocante à música: Como deveria ser composta uma música que não mais tivesse uma origem romântica, como a música alemã – porém dionisíaca? (TAC §6)

Abseits freilich von allen Ubereilten Hoffnungen und fehlerhaften Nutzenwendungen auf Gegenwärtigstes, mit denen ich mir damals mein erstes Buch verdarb, bleibt das grosse dionysische Fragezeichen, wie es darin gesetzt ist, auch in Betreff der Musik, fort und fort bestehen: wie müsste eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs wäre, gleich der deutschen, – sondern *dionysischen*? (KSA 1, 20)

Claro que aqui não se pode tomar essa referência à música de um modo estrito, ou seja, a crítica ao romantismo não está limitada por esta perspectiva. Trata-se de destacar a preocupação de Nietzsche em recolocar o tema no centro do debate, justamente em função da posição, no mínimo privilegiada, que ocupava no interior do livro. Em 86, não há dúvida que Nietzsche pretende opor a música dionisíaca contra todo o aparato romântico: “(...) sobre sua música [a de Beethoven] está esse crepúsculo da eterna perda e da eterna e extravagante esperança – a mesma luz em que se banhava a Europa, ao sonhar juntamente

com Rousseau, ao dançar em torno à árvore da liberdade da Revolução, ao fim quase adorar Napoleão” (*auf seiner Musik liegt jenes Zwiellicht von ewigem Verlieren und ewigem ausschweifendem Hoffen, – das selbe Licht, in welchem Europa gebadet lag, als es mit Rousseau geträumt, als es um den Freiheitsbaum der Revolution getantz und endlich vor Napoleon beinahe angebetet hatte*) (JGB/BM §245 - KSA 5, 187).¹⁴³ Talvez esse seja o impulso dessa nova música, a origem dionisíaca contra a patriotice inerente à música alemã pós Schumann, um acontecimento alemão na música, uma música, diria Nietzsche, que servisse à vida.

Nietzsche tem a modernidade como objeto central de crítica; como repudiar os modernos e forçá-los a crer no ‘demônio’ em detrimento de suas verdades? “‘É preferível que nada seja verdadeiro do que vós terdes razão, do que vossa verdade ficar com a razão!’” (*„lieber mag Nichts wahr sein, als dass ihr Recht hättet, als dass eure Wahrheit Recht behielte!“*) (TAC §7 - KSA 1, 21). O desfecho da *autocrítica* difere de todos os outros prefácios, principalmente no que diz respeito às promessas que deixa indicadas; penso que em nenhum dos textos é mais importante uma busca pela adequação entre obra e prefácio do que esse, dada a importância da elucidação da obra. Daí as indicações estéticas e musicais; era preciso legitimar a importância da arte no único livro onde isto havia sido posto de forma insuficiente. Contrapor *O nascimento da tragédia* à própria modernidade foi a forma encontrada por Nietzsche de dar validade às suas idéias juvenis.

Nas últimas linhas do *Crepúsculo dos ídolos* Nietzsche busca mais uma vez integrar *O nascimento da tragédia* à sua obra madura, relacionando o *dionisíaco*, a transvaloração e o eterno retorno: “O nascimento da tragédia foi a minha primeira transvaloração de todos os valores: com isso, retorno novamente ao solo do qual cresceu meu querer, meu poder – eu, o último discípulo do filósofo Dioniso – eu, o mestre do eterno retorno...” (*die „Geburt der Tragödie“ war meine erste Umwerthung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den*

¹⁴³ No aforismo citado, Nietzsche está “isolando” Mozart e Beethoven do que depois seria o destino da música romântica, por isso a música deste último ainda “sobrevém”, como um suspiro de resistência à decadência romântica que estaria por vir: “O que depois veio de música alemã pertence ao romantismo, ou seja, a um movimento historicamente ainda mais curto, mais fugaz, mais superficial do que aquele grande entreato, aquela transição européia de Rousseau a Napoleão e à ascensão da democracia” (*Was von deutscher Musik nachher gekommen ist, gehört in die Romantik, das heisst in eine, historisch gerechnet, noch kürzere, noch flüchtigere, noch oberflächlichere Bewegung, als es jener grosse Zwischenakt, jener Übergang Europa's von Rousseau zu Napoleon und zur Heraufkunft der Demokratie war*). (JGB/BM §245 - KSA 5, 187).

Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst – ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, – ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft...) (GD/CI, “O que devo aos antigos”, §5 - KSA 6, 160). A auto-citação que Nietzsche faz do *Zarathustra* não poderia servir de melhor conclusão para esse prefácio. Nietzsche estaria interligando, íntima e definitivamente, *O nascimento da tragédia* ao que essa obra representa. E fala o *Zarathustra*, marcando o mais profundo desejo de seu autor:

Zarathustra, o dançarino, Zarathustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto, bem-aventurado em sua leveza: –

Zarathustra, o que diz a verdade, Zarathustra, o que ri de verdade, não um impaciente, não um incondicional, mas um que ama os saltos e as piruetas; eu mesmo coloquei esta corda sobre a minha cabeça!

Esta corda do que ri, esta coroa de rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro esta corda! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores – *ensinai-me a rir!* (Za/ZA, IV, “Do homem superior”, §§ 18 e 20)

Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit der Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: –

Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt; ich selber setzte mir diese Krone auf!

Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkrank-Krone: euch, meinen Brüder, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, *lernt* mit – lachen! (KSA 4, 366 e 368)

CAPÍTULO III *A fase intermediária*

1. O silêncio trágico

1.1 Introdução: *Nietzsche contra Wagner*

Após a publicação da *IV extemporânea* o livro subsequente é *Humano, demasiado humano*, estamos em 1878. Mas esse livro começou a ser escrito quase em segredo, ainda em Bayreuth, como afirma Nietzsche no *Ecce Homo*: “Os começos deste livro situam-se nas semanas do primeiro festival de Bayreuth; uma profunda estranheza em relação a tudo o que me cercava é um de seus pressupostos” (*Die Anfänge dieses Buchs gehören mitten in die Wochen der ersten Bayreuther Festspiele hinein; eine tiefe Fremdheit gegen Alles, was mich dort umgab, ist eine seiner Voraussetzungen*) (EH/EH, “Humano, demasiado humano”, §2 - KSA 6, 323). O nome de Richard Wagner não é citado nenhuma vez, numa demonstração clara de repúdio aos resultados do festival; mas o livro é um marco em sua obra. Pela primeira vez, a forma do aforismo foi utilizada, textos breves e intensos que acabaram por consagrar o estilo em suas mãos. Mas, para além da beleza estilística, esse livro carrega uma mudança teórica muito expressiva no seu pensamento sobre a música. Numa carta a Wagner, o rompimento teórico que viria adiante tenta ser suavemente introduzido: “Este livro é obra minha. Nele eu trouxe à luz minha mais íntima percepção dos homens e das coisas e pela primeira vez delimitei os contornos de meu próprio pensamento” (*Dies Buch ist von mir: ich habe meine innerste Empfind<ung> über Menschen und Dinge darin ans Licht gebracht und zum ersten Male die Peripherie meines eigenen Denkens umlaufen*) (Basiléia, início de 1878 - KSB 5, 298); é possível que esta carta não tenha sido enviada, ela está indicada como *esboço* (*Entwurf*) na edição Colli/Montinari, mas ela soa como uma declaração de independência. Quando ele fala em “meu próprio pensamento” (*meines eigenen Denkens*), isso quer dizer que se sentia livre das amarras teóricas de Wagner, e que o queria avisar, de alguma forma lhe preparar para o que viria. Num póstumo do mesmo ano, em nítida referência ao “escritos da Basiléia”, ele escreve:

Naquela altura acreditei que o mundo, de um ponto de vista estético, fosse uma representação dramática e, sendo assim, imaginado por seu autor, mas que ele fosse, como fenômeno moral, um *engano*; por isto cheguei à conclusão de que só se pode justificar o mundo como fenômeno estético. (Verão de 1878, fr. 30 [51])

Damals glaubte ich daß die Welt vom aesthetischen Standpunkt aus ein Schauspiel und als solches von ihrem Dichter gemeint sei, daß sie aber als moralisches Phänomen ein *Betrug* sei: weshalb ich zu dem Schlusse kam, daß nur als aesthetisches Phänomen die Welt sich rechtfertigen lasse. (KSA 8,

530)

Quando Nietzsche representa o ambiente em torno de *O nascimento da tragédia* como sendo fruto de uma imaginação incontida, ele está prestando contas com aquele período de uma forma muito crítica, há aqui uma autoconsciência outrora inexistente. Muito pouco tempo separa o fim do festival e o momento da redação desse póstumo, no entanto, a mais radical modificação no rumo de seu pensamento sobre a música já estava em curso. Início da chamada segunda fase, também dita “intermediária”, o livro não representa um afastamento radical da arte, o que se encontra nele são novas impressões sobre a música, a poesia e a tragédia. O texto contém um capítulo intitulado *Da alma dos artistas e escritores*; no entanto, nos momentos que escreve sobre música, não se reconhece o *dionisíaco* desenfreado de antes. O aforismo 215 merece ser lido na íntegra:

Música. – A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem *imediate* do sentimento; mas sua ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, nas intensidade ou fraqueza do som, que hoje *imaginamos* que ela fale diretamente *ao* nosso íntimo e dele parta. A música dramática é possível apenas quando a arte sonora conquistou um imenso domínio de meios simbólicos, com o *lied*, a ópera e centenas de tentativas de pintura sonora. A “música absoluta” é, ou forma em si, no estado cru da música, em que o ressoar medido e variamente acentuado já causa prazer, ou o simbolismo das formas, que sem poesia já fala à compreensão, depois que as duas artes estiverem unidas numa longa evolução, e por fim a forma musical se entreteceu totalmente com fios de conceitos e sentimentos. Os homens que permaneceram atrasados no desenvolvimento da música podem sentir de maneira puramente formal a peça que os avançados entendem de modo inteiramente simbólico. Em si, música alguma é profunda ou significativa, ela não fala da “vontade” ou da “coisa em si”; isso o intelecto só pôde imaginar numa época que havia conquistado toda a esfera da vida interior para o simbolismo musical. Foi o próprio intelecto que *introduziu* tal significação no som: assim como pôs nas relações de linhas e massas da arquitetura um significado que é, em si, completamente estranho às leis mecânicas. (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §215)¹⁴⁴

Musik. – Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, dass sie als *unmittelbare* Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, dass wir jetzt *wähnen*, sie spräche direct zum Inneren und käme *aus* dem Inneren. Die dramatische Musik ist erst möglich, wenn sich die Tonkunst ein ungeheures Bereich symbolischer Mittel erobert hat, durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei. Die „absolute Musik“ ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo das Erklängen in Zeitmaass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständniss redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musicalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist. Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können das selbe Tonstück rein formalistisch

¹⁴⁴ Para as citações de *Humano, demasiado humano* utilizo a tradução de Paulo César de Souza, 2000.

empfinden, wo die Fortgeschrittenen Alles symbolisch verstehen. An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom „Willen“, vom „Dinge an sich“; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wännen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musicalische Symbolik erobert hatte. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang *hineingelegt*, wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist. (KSA 2, 175)

Há uma inversão em quase todos os pontos antes canônicos: a poesia agora é responsável pela fraqueza da música dramática, tantas vezes legitimada como tendo nascido da música, numa tentativa, àquela altura, de explicar seu uso em Wagner; a palavra é aqui um recurso redutor. O drama cantado só existe porque se ligou aos domínios da *pintura sonora*, quer dizer, da expressividade ligada às palavras, o *Lied*, estilo-canção alemã, e a ópera. Aquela música suprema como “música absoluta” („*absolute Musik*“) não existe mais, as aspas indicam isso. Nenhum valor, nenhuma transcendência, nada que lembre aquela busca instintiva de uma música redentora. Mas o que estaria ocultando essa modificação tão brutal? O *Ecce Homo* permanece sendo o testemunho mais elucidativo desse momento: a libertação do idealismo, de Wagner, dos excessos, tudo está claramente descrito na autobiografia. Mas *Humano* soa cortante, contraditório, não seria ele também uma reação violenta e um tanto cega a Wagner? O fato de ter sido esboçado em Bayreuth não o torna um produto demasiadamente ressentido? São perguntas para as quais não há resposta satisfatória, embora Nietzsche as julgue dar: “O que em mim então se decidiu não era uma ruptura com Wagner – eu percebi um total desvio de meu instinto, do qual um desacerto particular, fosse ele Wagner ou a cátedra da Basileia, era apenas um sinal” (*Was sich damals bei mir entschied, war nicht etwa ein Bruch mit Wagner – ich empfand eine Gesamt-Abirrung meines Instinkts, von der der einzelne Fehlgriff, heisse er nun Wagner oder Basler Professur, bloss ein Zeichen war*) (EH/EH, “Humano, demasiado humano”, §3 - KSA 6, 323).

Em suas novas perspectivas, não menciona mais os malefícios do iluminismo, ao contrário, incorpora os benefícios do esclarecimento com orgulho e desprendimento. Por outra parte, mesmo Palestrina, compositor admirado e elogiado por Nietzsche nos textos juvenis, entra na mesma cadeia de evolução da música que teria tido seu fim em Wagner. Quando Nietzsche novamente se refere aos gregos, indica uma surpreendente perspectiva: “Se nossa música moderna pudesse mover as pedras, chegaria a juntá-las numa arquitetura antigas? Duvido bastante” (*Und noch jetzt dürfte man fragen: wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen?*

Ich zweifle sehr) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §219 - KSA 2, 179). Não há mais Grécia a encontrar e nem modelos trágicos a copiar, essa desesperança, pelo menos com essa intensidade e configuração, vai imperar até *A gaia ciência*, onde acontece a 2ª grande ruptura de sua obra, que, como veremos, será bem menos intensa.

Mas, antes de prosseguirmos, é preciso que se faça uma digressão, um salto estratégico para 10 anos depois, exatamente 1888. O último livro que Nietzsche publicou foi uma seleção de textos seus sob o título *Nietzsche contra Wagner*, publicado doze anos depois de *Richard Wagner em Bayreuth*. O livro tem uma importância simbólica, mais do que propriamente teórica, pois eram textos conhecidos, capítulos inteiros retirados de obras já publicadas, reunidos e editados com poucas alterações de conteúdo. O que chama a atenção é que os textos selecionados cobrem o período que vai da publicação de *Humano, demasiado humano* (1878) até a *Genealogia da moral* (1887), momento que pode ser considerado, com algum exagero, quase antiestético, em comparação com os dois extremos de sua obra, onde a música é, também com algum exagero, quase um tema único. A razão para essa “jogada” editorial pode ser explicada de forma um tanto contraditória: Nietzsche organiza um livro sobre Wagner a partir de um período onde ele não queria mais acreditar em Wagner, quer dizer, ele reúne os textos para sintetizar, num único volume, o sumo de uma época de sons e de muitos silêncios sobre aquela música julgada fisiologicamente decadente. Assim, ele mostrava que, em toda sua obra, a figura do compositor foi, malgrado os momentos de paixão e de repulsa, um tema em destaque. Transcrevo o prólogo de *Nietzsche contra Wagner* na íntegra:

Os capítulos que seguem foram todos selecionados, não sem cautela, entre os meus escritos anteriores – alguns remontam a 1877 –,¹⁴⁵ e retocados aqui e ali, sobretudo encurtados. Lidos um após o outro, não deixarão dúvida acerca de Richard Wagner e de mim: nós somos antípodas. Outras coisas ficarão claras: por exemplo, que este é um ensaio para psicólogos, mas *não* para alemães... Tenho leitores em toda parte, em Viena, em São Petersburgo, em Copenhague, Estocolmo, Paris, Nova Iorque – só *não* os tenho nessa terra plana da Europa, a Alemanha... E eu teria igualmente umas palavras a dizer no ouvido dos italianos, a quem eu *amo*, tanto quanto... Quousque tandem, Crispi... Triple alliance: com o “Reich” um povo inteligente fará sempre uma Mésalliance... Turim, natal de 1888. (WA/CW, “prólogo”)

Die folgenden Capitel sind sämtlich aus meinen älteren Schriften nicht ohne Vorsicht ausgewählt –

¹⁴⁵ Exatamente um ano depois de ter escrito *Richard Wagner em Bayreuth*, o que mostra a forma metódica com que ele separa a primeira fase dos escritos posteriores.

einige ~~gehn~~ bis auf 1877 zurück –, verdeutlicht vielleicht hier und da, vor Allem verkürzt. Sie werden, hinter einander gelesen, weder über Richard Wagner, noch über mich einen Zweifel lassen: wir sind Antipoden. Man wird auch noch Andres dabei begreifen: zum Beispiel, dass dies ein Essai für Psychologen ist, aber *nicht* für Deutsche... Ich habe meine Leser überall, in Wien, in St. Petersburg, in Kopenhagen und Stockholm, in Paris, in New York – ich habe sie *nicht* in Europa's Flachland Deutschland... Und ich hätte vielleicht auch den Herrn Italiänern ein Wort ins Ohr zu sagen, die ich *liebe*, ebenso sehr als ich... Quousque tandem, Crispi... Triple alliance: mit dem "Reich" macht ein intelligentes Volk immer nur eine *mésalliance*... *Turin*, Weihnachten, 1888. (KSA 6, 415)

De forma alguma a leitura desses textos, um após o outro, dá cabo, como quer Nietzsche, de marcar as diferenças com Wagner de forma tão definitiva, mas a seleção se justifica sob um ponto de vista específico: ele reuniu textos que cobrem justamente os momentos onde ele foi mais crítico, mais cruel, os momentos de desesperança, isso parece ter sido parte da estratégia. Como ele mesmo diz em carta a Carl Fuchts: “O problema do nosso antagonismo é aí considerado tão profundamente, que também a questão Wagner é lançada *ad acta* [aos arquivos, isto é, encerrada (N.T.)]” (*Das Problem unsres Antagonism<us> ist hier so tief genommen, daß eigentlich auch die Frage Wagner ad acta gelegt ist* (KSB 8, 553-4).¹⁴⁶ O livro faz uma indicação como pano de fundo: mesmo que Nietzsche não tenha escrito apenas sobre música, sobre redensões estéticas ou sobre Wagner durante o período que separa *Humano, demasiado humano* da *Genealogia da moral* – como de fato não o fez –, ele quer fazer crer que esse é um ponto importante do percurso de seu pensamento, pois, de outra forma, qual sua intenção em selecionar todos os textos a partir dessa matriz? Por quê voltar a Wagner? Porque é preciso mostrar como o projeto de uma *transvaloração de todos os valores* necessita da arte. Essa parece ser a razão principal desta publicação, sedimentar a unidade de sua obra pela via de seu pensamento estético, interligando o momento mais sutil dessa evolução numa obra sobre Wagner, gerando um sentido de continuidade. Ele parece indicar que a unidade de seu pensamento está justamente na sua preocupação com a música ou com as artes como um todo. Mas não é possível utilizar apenas esse livro para dar conta desse momento tão enigmático que é a segunda fase de sua obra, daí o recurso a outros textos e aos póstumos, como até aqui se procedeu. Vejamos como a fase de transição pode iluminar os escritos tardios e, quiçá, os juvenis.

¹⁴⁶ Traduzida por Paulo César de Souza no apêndice da edição de *Nietzsche contra Wagner*, 1999.

1.2 Arte, mãe da ciência

Crepúsculo da arte. – Assim como na velhice recordamos a juventude e celebramos festas comemorativas, também a humanidade logo se relacionará com a arte como uma lembrança comovente das alegrias da juventude. Talvez nunca se tenha visto a arte com tanta alma e profundidade como agora, quando o sortilégio da morte parece brincar à sua volta. Pensamos naquela cidade grega da Itália meridional, que num dia do ano ainda celebrava sua festa helênica, com lágrimas de tristeza pelo fato de cada vez mais a barbárie estrangeira triunfar sobre os seus costumes; jamais se fruiu tanto a coisa helênica, em nenhum lugar se sorveu com tal volúpia esse néctar dourado, como entre esses gregos moribundos. Logo veremos o artista como um vestígio magnífico e lhe prestaremos honras, como a um estrangeiro maravilhoso, de cuja força e beleza dependia a felicidade dos tempos passados, honras que não costumamos conceder aos nossos iguais. O que há de melhor em nós é talvez o legado de sentimentos de outros tempos, os quais já não alcançamos por via direta; o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos. (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §223)

Abendröthe der Kunst. – Wie man sich im Alter der Jugend erinnert und Gedächtnissfeste feiert, so steht bald die Menschheit zur Kunst im Verhältniss einer rührenden Erinnerung an die Freuden der Jugend. Vielleicht dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde, wie jetzt, wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint. Man denke an jene griechische Stadt in Unteritalien, welche an Einem Tage des Jahres noch ihre griechischen Feste feierte, unter Wehmuth und Thränen darüber, dass immer mehr die ausländische Barbarei über ihre mitgebrachten Sitten triumphire; niemals hat man wohl das Hellenische so genossen, nirgendwo diesen goldenen Nektar mit solcher Wollust geschlürft, als unter diesen absterbenden Hellenen. Den Künstler wird man bald als ein herrliches Ueberbleibsel ansehen und ihm, wie einem wunderbaren Fremden, an dessen Kraft und Schönheit das Glück früherer Zeiten hieng, Ehren erweisen, wie wir sie nicht leicht Unseresgleichen gönnen. Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen. (KSA 2, 186)

É muito curioso ler o fragmento acima, lembrar do seu encantamento pela música e o ver falar sobre o ocaso da arte, sobre o seu crepúsculo. Pode-se pensar esse momento de muitas formas: como uma ruptura definitiva com aqueles pressupostos da metafísica da arte de juventude ou como o advento de um pensador positivista, mas é o próprio Nietzsche que escreve em um fragmento quase contemporâneo: “O desenvolvimento da canção de ópera dá sempre um novo futuro para a música absoluta” (*Die Entwicklung des Liedes der Oper giebt der absoluten Musik immer eine neue Zukunft*) (Primavera-Verão 1877, fr. 22 [10] - KSA 8, 399). O que é a música para o jovem Nietzsche senão afirmação e transgressão. Parece claro que qualquer tentativa de ver essa obra como uma fratura de seu pensamento está equivocada, e isso não invalida a nova perspectiva que se abre com o livro, quer dizer, não se está negando que *Humano* talvez seja o livro mais radical de todo o percurso de seu pensamento, justamente porque constitui a maior força despendida num movimento de auto-superação que Nietzsche pôde engendrar. Ele não poderia abrir mão da arte

simplesmente porque seu pensamento, seu estilo e sua vida foram dedicados a mostrar que a arte justifica a existência e que isso tem muito mais que apenas um peso retórico. A arte, sob sua nova ótica, tem uma função bem distinta de uma ruptura com o passado, como se lê no aforismo a seguir:

O que resta da arte. Esse ensinamento da arte, que consiste em encontrar prazer na existência e considerar a vida humana como quem considera um pedaço de natureza, sem se empolgar demais, vendo-a como objeto de um desenvolvimento conforme a leis – esse ensinamento se arraigou em nós, ele agora retorna à luz como necessidade onipotente de conhecimento. Poder-se-ia abrir mão da arte, mas com isso não se perderia a aptidão aprendida dela: assim como se pode abrir mão da religião, mas não das intensidades e elevações de ânimo adquiridas através dela. Assim como a arte plástica e a música dão a medida do sentimento de riqueza efetivamente adquirido e acrescido pela religião, assim, depois de um desaparecimento da arte, a intensidade e multiformidade da alegria de viver, implantadas por ela, ainda exigirão satisfação. O homem científico é a continuação do homem artístico. (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §222)¹⁴⁷

Diese Lehre der Kunst, Lust am Dasein zu haben und das Menschenleben wie ein Stück Natur, ohne zu heftige Mitbewegung, als Gegenstand gesetzmässiger Entwicklung anzusehen, – diese Lehre ist in uns hineingewachsen, sie kommt jetzt als allgewaltiges Bedürfniss des Erkennens wieder an's Licht. Man könnte die Kunst aufgeben, würde damit aber nicht die von ihr gelernte Fähigkeit einbüßen: ebenso wie man die Religion aufgegeben hat, nicht aber die durch sie erworbenen Gemüths-Steigerungen und Erhebungen. Wie die bildende Kunst und die Musik der Maassstab des durch die Religion wirklich erworbenen und hinzugewonnenen Gefühls-Reichthumes ist, so würde nach einem Verschwinden der Kunst die von ihr gepflanzte Intensität und Vielartigkeit der Lebensfreude immer noch Befriedigung fordern. Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen. (KSA 2, 185-6)

O aforismo, cuja frase final foi extraída de um poema de Goethe, *Der Bräutigam* (*O noivo*), expressa bem o sentimento de dívida para com um passado recentíssimo, onde se misturam a música, o encantamento pela plástica grega, e a religião(!) como intensificações do espírito, i.e., como afirmação da vida. Desse momento em diante a arte jamais vai adquirir o mesmo estatuto da juventude, e isso significa uma evolução. Se o homem científico é uma continuação do homem artístico é porque contemplar a natureza começava a ser uma atividade que estava muito além da ciência clássica, pois o mundo agora era um movimento artístico e não apenas físico. Isso significa um ultrapassamento da dualidade platônica real/ideal, e uma superação da ciência modelar. Por isso, não estava Nietzsche na esteira da tradição, mas em sua direção oposta, quer dizer, o homem científico que ele agrega é, ainda, um artista, que apesar de mais cético, ainda vê a natureza como um produto de uma ideação estética. Nietzsche quer mostrar os limites da ciência na mesma medida em

que se compraz com sua emancipação da arte como, digamos, única via. O livro expressa isso com muita clareza: “Eis aqui o antagonismo entre os campos particulares da ciência e a filosofia. Esta pretende, como a arte, dar à vida e à ação a maior profundidade e significação possível; nos primeiros se procura conhecimento e nada mais – não importando o que dele resulte” (*Hier ist der Antagonismus zwischen den wissenschaftlichen Einzelgebieten und der Philosophie. Letztere will, was die Kunst will, dem Leben und Handeln möglichste Tiefe und Bedeutung geben; in ersteren sucht man Erkenntniss und Nichts weiter, – was dabei auch herauskomme.*) (MA I/HH I, “Das coisas primeiras e últimas”, §6 - KSA 2, 28). Esse tipo de indicação mostra que mesmo parte da recepção clássica de Nietzsche se precipitou ao condenar a evolução iniciada com esse livro, como se se tratasse de uma interrupção.¹⁴⁸

O que não se deve esquecer é que esse livro, ou a fase intermediária – a qual ele de muitas formas sintetiza –, tem um significado muito importante para o movimento de aproximação e afastamento seus da música, na medida em que faz convergir, num mesmo período, os extremos de sua estética: o deslumbramento e a lucidez em relação à música. Com essa complementação de dois impulsos antagônicos ele parece relembrar o livro na autobiografia quando menciona sua leitura da obra de Paul Rée:

Essa tese,¹⁴⁹ temperada e afiada sob os golpes de martelo da cognição histórica (lisez [leia-se]: transvaloração de todos os valores), talvez possa um dia, em algum futuro – 1890! – servir como machado para cortar pela raiz a “necessidade metafísica” da humanidade, quem saberia dizer? Mas, em todo caso, como uma tese das mais sérias consequências, simultaneamente fecunda e horrenda, e olhando para o mundo com aquele duplo olhar que possuem todas os grandes conhecimentos... (EH/EH, “Humano, demasiado humano”, §6)

Dieser Satz, hart und schneidig geworden unter dem Hammerschlag der historischen Erkenntniss (lisez: Umwerthung aller Werthe) kann vielleicht einmal, in irgend welcher Zukunft – 1890! – als die Axt dienen, welche dem „metaphysischen Bedürfniss“ der Menschheit an die Wurzel gelegt wird,

¹⁴⁷ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.113.

¹⁴⁸ No livro célebre de Eugen Fink é impossível não notar certa ambigüidade sobre esse momento: “o segundo período constitui a inversão total do primeiro. Neste encontramos como idéias fundamentais a distinção entre o fundo primordial e o reino do fenômeno. Religião... metafísica e arte são consideradas modos de ascender ao coração do mundo, infinitamente superiores a toda ciência (...). metafísica, religião e arte são condenados... como uma ilusão que se deve destruir. Nietzsche se converte em um ‘ilustrado’ (...); é surpreendente o sentido tão vago com que Nietzsche fala aqui sempre da ‘ciência’... não se trata de nenhuma das ciências positivas, e sim de um tipo mais geral... da interrogação e da investigação crítica” (FINK, 1976, pp.52-4).

¹⁴⁹ A tese é, na verdade, a última frase da parte sobre MA I/HDH I no *Ecce Homo* é uma citação do §37 do livro, onde Nietzsche está comentando o livro de Paul Rée, *Sobre a origem dos sentimentos morais*, também mencionado no prólogo da *Genealogia da moral*; ele cita o trecho que segue: “O homem moral não está mais próximo ao mundo inteligível do que o homem físico – porque não existe mundo inteligível...”.

„Ob mehr zum Segen oder zum Fluche der Menschheit, wer wüsste das zu sagen? Aber jedenfalls als ein Satz der erheblichsten Folgen, fruchtbar und furchtbar zugleich und mit jenem Doppelblick in die Welt sehend, welchen alle grossen Erkenntnisse haben... (KSA 6, 328)

O que está em jogo aqui, para além da referência a Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*, cap. XVII, “Da necessidade metafísica no homem”), é que essa tentativa de superação do transcendente está ligada ao rompimento com as possibilidades infindas da música na juventude, quer dizer, abandoná-la é uma incerteza, mas também uma necessidade. Esse duplo olhar expressa esse novo modo de vislumbrar o mundo, com um acúmulo das conquistas da arte e do conhecimento, em tese, recém descoberto e adquirido. Mas insisto na afirmação de que Nietzsche está na contramão de uma subserviência aos meios científicos e teóricos de compreensão da natureza e da cultura, e que a fase intermediária é mais um acerto de contas com a juventude e com a ciência em geral. É possível mesmo afirmar que Nietzsche quer mostrar o limite da ciência, e não sua hegemonia:

O futuro da ciência. – A ciência dá muita satisfação a quem nela trabalha e pesquisa, e muito pouca a quem *aprende* seus resultados. Mas, como aos poucos todas as verdades importantes da ciência têm de se tornar cotidianas e comuns, mesmo essa pouca satisfação desaparece: assim como há tempos deixamos de nos divertir ao aprender a formidável tabuada. Ora, se a ciência proporciona cada vez menos alegria e, lançando suspeita sobre a metafísica, a religião e a arte consoladoras, subtrai cada vez mais alegria, então se empobrece a maior fonte de prazer, a que o homem deve quase toda a sua humanidade. Por isso uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência; uma ao lado da outra, sem se confundirem, separáveis, estanques; isto é uma exigência da saúde. Num domínio a fonte de energia, no outro o regulador: as ilusões, parcialidades, paixões devem ser usadas para aquecer, e mediante o conhecimento científico deve-se evitar as conseqüências malignas e perigosas de um superaquecimento. – Se esta exigência de uma cultura superior não for atendida, o curso posterior do desenvolvimento humano pode ser previsto quase com certeza: o interesse pela verdade vai acabar, à medida que garanta menos prazer; a ilusão, o erro, a fantasia conquistarão passo a passo, estando associados ao prazer, o território que antes ocupavam: a ruína das ciências, a recaída na barbárie, é a conseqüência seguinte; novamente a humanidade voltará a tecer sua tela, após havê-la desfeito durante a noite, como Penélope. Mas quem garante que ela sempre terá forças para isso? (MA I/HH I, “Sinais de cultura superior e inferior”, §251)

Zukunft der Wissenschaft. – Die Wissenschaft giebt Dem, welcher in ihr arbeitet und sucht, viel Vergnügen, Dem, welcher ihre Ergebnisse *lernt*, sehr wenig. Da allmählich aber alle wichtigen Wahrheiten der Wissenschaft alltäglich und gemein werden müssen, so hört auch dieses wenige Vergnügen auf: so wie wir beim Lernen des so bewunderungswürdigen Einmaleins längst aufgehört haben, uns zu freuen. Wenn nun die Wissenschaft immer weniger Freude durch sich macht und immer mehr Freude, durch Verdächtigung der tröstlichen Metaphysik, Religion und Kunst, nimmt: so verarmt jene grösste Quelle der Lust, welcher die Menschheit fast ihr gesamtes Menschenthum verdankt. Deshalb muss eine höhere Cultur dem Menschen ein Doppelgehirn, gleichsam zwei Hirnkammern geben, einmal um Wissenschaft, sodann um Nicht-Wissenschaft zu empfinden: neben einander liegend, ohne Verwirrung, trennbar, abschliessbar; es ist diess eine Forderung der

Gesundheit. Im einen Bereiche liegt die Kraftquelle, im anderen der Regulator: mit Illusionen, Einseitigkeiten, Leidenschaften muss geheizt werden, mit Hülfe der erkennenden Wissenschaft muss den bösartigen und gefährlichen Folgen einer Ueberheizung vorgebeugt werden. Wird dieser Forderung der höheren Cultur nicht genügt, so ist der weitere Verlauf der menschlichen Entwicklung fast mit Sicherheit vorherzusagen: das Interesse am Wahren hört auf, je weniger es Lust gewährt; die Illusion, der Irrthum, die Phantastik erkämpfen sich Schritt um Schritt, weil sie mit Lust verbunden sind, ihren ehemals behaupteten Boden: der Ruin der Wissenschaften, das Zurücksinken in Barbarei ist die nächste Folge; von Neuem muss die Menschheit wieder anfangen, ihr Gewebe zu weben, nachdem sie es, gleich Penelope, des Nachts zerstört hat. Aber wer bürgt uns dafür, dass sie immer wieder die Kraft dazu findet? (KSA 2, 208-9)

Nesse belo texto encontramos um dos pontos altos dessa união entre a ciência e a arte forjada por Nietzsche em seus escritos intermediários. Numa esteira de aparentes incertezas, ele acaba quase por considerar a ilusão estética como um sinônimo de prazer, o que demonstra uma certa insegurança se pensamos nesse momento como um rompimento seu com o ideário juvenil. Ao contrário, parece claro que Nietzsche não quer abandonar as ilusões estéticas – ainda que esteja claramente fazendo um elogio da ciência –, mas antes fundí-las num todo essencial, sem o qual o homem não pode sobreviver; ele não quer abandonar a música, ele a quer renovar, ou antes, encontrar um modo de permanecer nela sem o dogmatismo que o acompanhou até ali: “Quando um infortúnio nos encontra, podemos superá-lo de dois modos: eliminando a sua causa ou modificando o efeito que produz em nossa sensibilidade; ou seja, reinterpretando o infortúnio como um bem, cuja utilidade talvez se torne visível depois” (*Wenn uns ein Uebel trifft, so kann man entweder so über dasselbe hinwegkommen, dass man seine Ursache hebt, oder so, dass man die Wirkung, welche es auf unsere Empfindung macht, verändert: also durch ein Umdeuten des Uebels in ein Gut, dessen Nutzen vielleicht erst später ersichtlich sein wird*) (MA I/HH I, “A vida religiosa” §108 - KSA 2, 107). É preciso reorientar-se diante de um projeto estético cujo protagonista “morreu” ou tentar descobrir como, dos erros desse projeto musical abortado, é possível erguer uma outra ponte para o trágico. Como se vê, não se trata de um livramento amplo, mas de uma revisão, que pergunta pelo novo efeito que essa mesma arte pode gerar, e aí Nietzsche parece propor um uso do crime para desvendar o criminoso: “A religião e a arte (e também a filosofia metafísica) se esforçam em produzir a mudança da sensibilidade, em parte alterando nosso juízo sobre os acontecimentos (por exemplo, com a ajuda da frase “deus castiga a quem ama”), em parte despertando prazer na dor, na emoção mesma (ponto de partida da arte trágica)” (*Religion und Kunst (auch die metaphysische Philosophie) bemühen sich, auf die Aenderung der Empfindung zu wirken, theils durch*

Aenderung unseres Urtheils über die Erlebnisse (zum Beispiel mit Hülfe des Satzes: „wen Gott lieb hat, den züchtigt er“), theils durch Erweckung einer Lust am Schmerz, an der Emotion überhaupt (woher die Kunst des Tragischen ihren Ausgangspunct nimmt) (MA I/HH I, “A vida religiosa” §108 - KSA 2, 107).

Isso significa que a idéia de um duplo cérebro – racional e instintivo, do aforismo sobre o futuro da ciência, anteriormente citado – é uma tentativa de forjar um corpo mimético onde caibam impulsos que são distintos, que não se complementam, o que invalida uma interpretação que aponte para um positivismo cego de Nietzsche nesta fase. Não resta dúvida que o texto marca um momento de autodefinição muito nítido, o tempo inteiro ele interroga sobre o papel do homem científico. De certo modo, ele já havia antecipado esse problema em *O nascimento da tragédia*, mas ali a arte tinha o papel iluminador, enquanto aqui a ciência parece dar o tom. Talvez seja o momento onde nasce essa tendência – que vai ser mantida até o final – em não acreditar mais na música como um elemento, por si só, redentor, ou seja, não haverá mais uma onipotência do tipo da wagneriana; isso mostra que o primeiro e dogmático Nietzsche cede lugar a um amante da música que vai apontar sua predileção para uma música não alemã, para uma música mais latinizada, menos rígida que a de Wagner. Seu amor pela arte e pela música se manifesta muitas vezes nesse livro, mostrando que sua obra não só se movimenta numa perspectiva estética, como também se nutre dela:

A arte torna pesado do coração do pensador. – Podemos ver como é forte a necessidade metafísica, e como é difícil para a natureza livrar-se dela enfim, pelo fato de mesmo no livre-pensador, após ele ter-se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica, por muito tempo emudecida ou mesmo partida; quando, em certa passagem da Nona sinfonia de Beethoven, por exemplo, ele se sente pairando acima da terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da *imortalidade* no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a terra se afastar cada vez mais. – Tornando-se consciente desse estado, ele talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova o seu caráter intelectual. (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §153)

Die Kunst macht dem Denker das Herz schwer. – Wie stark das metaphysische Bedürfniss ist und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied von ihm schwer macht, kann man daraus entnehmen, dass noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der Lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen, sei es zum Beispiel, dass er bei einer Stelle der neunten Symphonie Beethoven's sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der *Unsterblichkeit* im Herzen: alle Sterne scheinen um ihn zu flimmern und die Erde immer tiefer hinabzusinken. – Wird er sich dieses Zustandes bewusst, so fühlt er wohl einen tiefen Stich im Herzen und seufzt nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik,

zurückführe. In solchen Augenblicken wird sein intellectueler Charakter auf die Probe gestellt. (KSA 2, 145)

Se for Beethoven quem o comove e transporta nesse momento de isolamento, é porque o elo que fazia de Wagner uma linha de continuidade com o autor da *Nona sinfonia* está rompido. Por quê a *Nona*? A audição desta obra, ainda que feita de modo mais emocional que propriamente técnico, mostra o quanto Wagner significou uma quebra muito rígida com a tradição musical alemã. Em primeiro lugar não é uma ópera (lembremos que Wagner não compôs sinfonias, carência que vai ser utilizada de forma muito pejorativa por Nietzsche em textos tardios), quer dizer, a música que lhe serve nesse momento precisa ser, como reiteradas vezes insiste, absoluta, livre dos discursos e do texto de má qualidade, como aqueles escritos por Wagner.¹⁵⁰ Beethoven, quando dispõe da palavra na *Nona*, são dos versos de um poeta assinalado por Nietzsche: Schiller e sua *Ode à amizade*, o mesmo que dizia ter a música como fonte geradora de sua poesia, como destacou Nietzsche em seus primeiros textos. Esse quadro, agora tão antiwagneriano, é uma repulsa nada sutil ao maestro de Bayreuth e uma certidão de nascimento de seu pensamento estético tardio. Num póstumo da época ele afirma: “Beethoven, esse sonho doce e nobre que desde o coração se funde no espírito e o manda espreitar a amplidão nos crepúsculos tingidos de vermelho: fome de uma alma solitária” (*Beethoven – jener edle süsse Traum welcher aus dem Herzen in den Geist dringt und ihn in rothumflossenen Dämmerungen nach den Weiten spähen heisst: Hunger einer einsamen Seele*) (Primavera-Verão de 1877, fr. 22[86] - KSA 8, 393); este fragmento tão enigmático – que ora pode ser lido como um texto auto-referente ora como um elogio que aponta para o isolamento de Beethoven tanto do passado quanto do futuro, fazendo-o maior que Wagner – contém esse desejo de união entre o sentimento e o pensamento, essa vontade de estar acima do homem comum, talvez do homem de Bayreuth, mas de estar, acima de tudo, feliz. Beethoven está bem presente naquele momento, e garante imagens quase bucólicas: “Existem passagens no tema secundário do allegretto da sinfonia em la maior [a Sétima de Beethoven] nos quais a vida transcorre de uma forma tão

¹⁵⁰ A opinião de Nietzsche sobre o valor dos escritos teóricos de Wagner foi sempre muito depreciativa, embora tenha lido e citado eventualmente. Da mesma forma, e talvez com mais ênfase, Nietzsche negava qualquer valor literário aos libretos de Wagner, considerando-os mero aparato dos dramas musicais. Não farei aqui a análise direta desses textos, mas há um excessivo rigor nessa condenação. Embora Wagner não tenha passado à história como um escritor do porte de um Goethe, nem de longe seus escritos e libretos podem ser simplesmente desconsiderados como produto de baixa qualidade.

agradável como os minutos em um roseiral numa tarde de verão” (*Es giebt Stellen im Nebensatz des Allegretto der Adur Symphonie, bei denen das Leben so angenehm hinschleicht wie die Minuten an einer Rosenhecke an Sommerabenden* (Final de 1876-Verão de 1877, fr. 23[118] - KSA 8,445). O mesmo não acontece quando menciona Wagner: “Com sua música, Wagner não pode *contar, demonstrar*, apenas assaltar, derrubar, torturar, tencionar, horrorizar; o que lhe falta em seu desenvolvimento é o que no princípio foi tirado. A *disposição de ânimo* substitui a composição: ele vai diretamente ao ponto” (*Wagner kann mit seiner Musik nicht erzählen, nicht beweisen, sondern überfallen, umwerfen, quälen, spannen, entsetzen – was seiner Ausbildung fehlt, hat er in sein Princip genommen. Die Stimmung ersetzt die Composition: er geht zu direkt zu Wege*) (Primavera-Verão de 1878, 27[29] - KSA 8, 492).

Nietzsche está criticando a intencionalidade da obra de Wagner, quer dizer, a busca de efeitos – tema de uma das conferências da Basileia – em detrimento de um tipo de composição que force o ouvinte a criar imagens e não as receber prontas, por isso o retorno a Beethoven. A reboque dessa negação de Wagner está a revisão do conceito de gênio, anteriormente personificado pelo amigo. A criação do gênio é agora um excesso: “Todo grande aparecimento é seguido pela degeneração, sobretudo no campo da arte (...). O caso mais feliz no desenvolvimento de uma arte é aquele em que vários gênios se mantêm reciprocamente em certos limites; uma luta assim permite que as naturezas mais fracas e delicadas também recebam ar e luz” (*Jeder grossen Erscheinung folgt die Entartung nach, namentlich im Bereiche der Kunst (...). Der glücklichste Fall in der Entwicklung einer Kunst ist der, dass mehrere Genie's sich gegenseitig in Schranken halten; bei diesem Kampfe wird gewöhnlich den schwächeren und zarteren Naturen auch Luft und Licht gegönnt*) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §158 - KSA 2, 148). Toda a simbologia entre a grandiosidade das execuções wagnerianas e o estado alemão – indicada por Wagner em seu *Beethoven* – passa a ser visto como um obscurecimento, como se Wagner oprimisse não só os ouvintes, mas os outros autores. Fraqueza e delicadeza são características que, definitivamente, não descrevem Wagner, cuja música, não raro, possui uma tensão constante, um tipo de intensidade quase nervosa que impede qualquer suavidade, mas não se trata apenas de uma distinção melódica ou rítmica, Nietzsche está tomando distância de um conceito que esteve parcialmente intocável, o conceito de gênio.

1.3 O gênio mortal¹⁵¹

A crítica de Nietzsche aos fundamentos estéticos representados por Wagner, de muitas formas, antecipou o momento atual, quando apontou a crise que resultaria no caos conceitual do séc. XX no campo das artes. Mas, àquela altura, com o rompimento de Nietzsche com o amigo, o conceito de gênio ganhou uma nova configuração em sua obra, inicialmente muito em função do suposto fracasso de Bayreuth,¹⁵¹ quer dizer, sua modificação essencial de um festival que deveria restaurar o sentido trágico da existência e do show de entretenimento burguês que se tornou, mas suas observações extrapolaram em muito o ressentimento em relação aquele momento, embora ele ainda provoque Wagner – “Seu pífano soa, mas ninguém quer dançar: pode isto ser trágico?” (*Seine Pfeife tönt, aber Niemand will tanzen: kann das tragisch sein?*) –; o gênio não é mais o artista solitário, incompreendido, extemporâneo, divino: “Toda atividade humana é surpreendentemente complexa, não só a do gênio: mas nenhuma é um “milagre”. – De onde vem então a crença de que só no artista, no orador e no filósofo existe gênio? de que só eles têm ‘intuição’? (com o que lhes atribuímos uma espécie de lente maravilhosa, com a qual vêm diretamente a ‘essência’!)” (*Jede Thätigkeit des Menschen ist zum Verwundern complicirt, nicht nur die des Genie's: aber keine ist ein „Wunder.“ – Woher nun der Glaube, dass es allein beim Künstler, Redner und Philosophen Genie gebe? dass nur sie „Intuition“ haben? (womit man ihnen eine Art von Wunder-Augenglas zuschreibt, mit dem sie direct in's „Wesen“ sehen!)*) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §162 - KSA 2, 152).

Essa “naturalização” do ideal de gênio vai permanecer em sua obra até o fim, e está ligada a uma total inversão da posição do sujeito criador da obra de arte, na medida em que ele passa a ver nessa capacidade um exercício comum: “Só não falem de dons e talentos inatos!” (*Redet nur nicht von Begabung, angeborenen Talenten!*); a genialidade se adquire

¹⁵¹ “Entre as maiores realizações daqueles que chamamos de gênios e santos se inclui a de conquistar intérpretes que o compreendem mal para o bem da humanidade” (*Zu den grössten Wirkungen der Menschen, welche man Genie's und Heilige nennt, gehört es, dass sie sich Interpreten erzwingen, welche sie zum Heile der Menschheit missverstehen*) (MA I/HH I, “A vida religiosa”, §126 - KSA 2, 122). Nietzsche parece falar do festival no passado, e com muita ironia, como se tivesse sido um benefício que o empreendimento não tenha “dado certo”. Mais adiante ele parece reiterar o laço com Bayreuth: “O gênio artístico quer proporcionar alegria, mas, se estiver num nível muito alto, provavelmente lhe faltarão os que a desfrutem; ele oferece manjares, mas não há quem os queira” (*Der künstlerische Genius will Freude machen, aber wenn er auf einer sehr hohen Stufe steht, so fehlen ihm leicht die Geniessenden; er bietet Speisen, aber man will sie nicht*) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §157 - KSA 2, 147).

com a “seriedade do artesão” (*Handwerker-Ernst*), que trabalha pacientemente pela obra numa ação laboriosa e diária. Esse ataque a Wagner põe abaixo todo o aspecto transcendente que o próprio Nietzsche criou anteriormente em torno de sua figura, imagem que foi gerada de uma completa e irrefletida ascendência, quase divinizante; agora, é preciso marcar com precisão que esses, em uma nova acepção, fazedores de arte, são nossos iguais: “A crença em espíritos grandes, superiores, fecundos, ainda está – não necessariamente, mas com muita frequência – ligada à superstição, total ou parcialmente religiosa, de que esses espíritos são de origem sobre-humana e têm certas faculdades maravilhosas, mediante as quais chegariam a seus conhecimentos, de maneira completamente distinta da dos outros homens” (*Der Glaube an grosse, überlegene, fruchtbare Geister ist nicht nothwendig, aber sehr häufig noch mit jenem ganz- oder halbreliigiösen Aberglauben verbunden, dass jene Geister übermenschlichen Ursprungs seien und gewisse wunderbare Vermögen besässen, vermittelst deren sie ihrer Erkenntnisse auf ganz anderem Wege theilhaftig würden, als die übrigen Menschen*) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §164 - KSA 2, 154). O rompimento é de natureza também metafísica, já que romper com a função divinizante aqui é o mesmo que desacreditar em seu conteúdo ascético, como o fazia o próprio Nietzsche. O que resta disso é uma figura mortal, finita. Claro que essa questão envolve, como sempre, uma dupla motivação: ora rigorosa, ora pessoal. Quando Nietzsche menciona a ascendência divina do gênio, também deixa entrever sua desavença direta com o amigo: “Claramente, as pessoas falam de gênio apenas quando os efeitos do grande intelecto lhes agradam muito e também não desejam sentir inveja. Chamar alguém de ‘divino’ significa dizer: ‘aqui não precisamos competir’. E além disso: tudo o que está completo e consumado é admirado, tudo o que está vindo a ser é subestimado” (*Die Menschen sprechen ersichtlich dort allein von Genius, wo ihnen die Wirkungen des grossen Intellectes am angenehmsten sind und sie wiederum nicht Neid empfinden wollen. Jemanden „göttlich“ nennen heisst „hier brauchen wir nicht zu wetteifern“. Sodann: alles Fertige, Vollkommene wird angestaunt, alles Werdende unterschätzt*) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §162 - KSA 2, 152). O trecho indica que o próprio Nietzsche possui uma nova proposição para a arte, que ela não se consumava em Wagner, que ele é antes seu algoz do que seu discípulo; certamente isso está ligado àquela declaração inicial, na carta a Wagner onde ele falava do livro como

o artes produto seu, de seu próprio pensamento. Embora sem citá-lo, Nietzsche está ainda conversando com Wagner, e o desconsiderando pelo que antes era ausente em sua obra, ou obscurecido, a questão do *efeito*: “É claro que, se têm por objetivo provocar o maior *efeito* possível, a falta de clareza sobre si mesmo e aquele acréscimo de semiloucura extra sempre ajudaram muito (...)” (*Freilich, wenn ihr Ziel ist, die grösstmögliche Wirkung zu machen, so hat die Unklarheit über sich selbst und jene Beigabe eines halben Wahnsinns immer viel gethan*) (MA I/HH I, “Da alma dos artistas e escritores”, §164 - KSA 2, 155).

No mesmo aforismo, Nietzsche compara o projeto de Wagner ao projeto de Napoleão, cuja auto-exaltação o teria conduzido à ruína; ambos, por um ato de fé em si próprios, desprezaram os homens, munidos dessa certeza de suas grandezas e de seus papéis. Em *Para além do bem e do mal*, de 1886, Nietzsche vai comparar Wagner a Bismarck, mostrando que o projeto estético do compositor do *Parsifal* estava ligado profundamente à política da Alemanha, que nascia como a potência que iria gerar, poucas décadas depois, o terceiro Reich; adiante (no excurso II) analisarei em que termos ele operou essa aproximação. Por hora, basta pensar que os gênios criadores, os mesmos capazes de gerar os grandes monumentos da cultura, são vistos como quem também pode criar – com seus “cérebros originais” (*originnele Köpfe*) – monumentos vazios, ou seja, obras inatingíveis pelo público, o que mostra outra mudança: a função do ouvinte é relativizada. Nietzsche parece estar opondo a obra de Wagner – como uma obra inatingível – a experiências mais simples, ainda que artisticamente relevantes, indicando uma mudança muito substancial em sua posição sobre a obra do gênio e sua capacidade de estar acima do mundo, quer dizer, sua crítica expõe um afastamento da *metafísica de artista* que ele havia exaltado em seu livro juvenil, e aponta para uma nova apreciação das artes, que pode estar próximo de uma valorização de sua função prática, ainda que como resultado de um processo histórico, não como um desenvolvimento propriamente dito. Em resumo, Nietzsche talvez esteja cedendo à objetividade das obras de arte, ainda que contrariado com essa função menos ritual que elas adquirem, um atestado do decadentismo irrefreável, sem dúvida, mas um caminho sem retorno, como sabemos. Nietzsche dedicou ainda muitos aforismos ao tema do gênio, central no desenvolvimento de sua estética; nas três fases de sua obra – o de juventude, o intermediário e o maduro – ele dedicou especial atenção em compreender sua finalidade e origem. É certo que ele modificou radicalmente sua idéia

inicial, mas parece nunca ter deixado de acreditar na força do artista em criar as obras. A mudança mais decisiva desse percurso está ligada à metamorfose do gênio em *espírito livre*, não por acaso feita no capítulo *sinais de cultura superior e inferior*, indicando a evolução que marcava a passagem *da alma dos artistas e escritores* – introspectiva e limitada – para um plano acima: o de uma cultura mais desenvolvida, símbolo de um Nietzsche também mais maduro:

A origem do gênio. – A engenhosidade com que o prisioneiro busca meios para sua libertação, utilizando fria e pacientemente cada ínfima vantagem, pode mostrar de que procedimento a natureza às vezes se serve para produzir o gênio – palavra que, espero, será entendida sem nenhum sabor mitológico ou religioso –: ela o prende num cárcere e estimula ao máximo seu desejo de se libertar. – Ou, para recorrer a outra imagem: alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, dos quais se louva a originalidade. – Já foi mencionado que uma mutilação, um aleijamento, a falta relevante de um órgão, com frequência dá ocasião a que outro órgão se desenvolva anormalmente bem, porque tem de exercer sua própria função e ainda uma outra. Com base nisso pode-se imaginar a origem de muitos talentos brilhantes. – Dessas indicações gerais quanto ao surgimento do gênio faça-se a aplicação ao caso específico, o da gênese do perfeito espírito livre (MA I/HH I, “Sinais de cultura superior e inferior”, §231)

Die Entstehung des Genie's. – Der Witz des Gefangenen, mit welchem er nach Mitteln zu seiner Befreiung sucht, die kaltblütigste und langwierigste Benützung jedes kleinsten Vortheils kann lehren, welcher Handhabe sich mitunter die Natur bedient, um das Genie – ein Wort, das ich bitte, ohne allen mythologischen und religiösen Beigeschmack zu verstehen – zu Stande zu bringen: sie fängt es in einen Kerker ein und reizt seine Begierde, sich zu befreien, auf das äusserste. – Oder mit einem anderen Bilde: Jemand, der sich auf seinem Wege im Walde völlig verirrt hat, aber mit ungemeiner Energie nach irgend einer Richtung hin in's Freie strebt, entdeckt mitunter einen neuen Weg, welchen Niemand kennt: so entstehen die Genies, denen man Originalität nachrühmt. – Es wurde schon erwähnt, dass eine Verstümmelung, Verkrüppelung, ein erheblicher Mangel eines Organs häufig die Veranlassung dazu giebt, dass ein anderes Organ sich ungewöhnlich gut entwickelt, weil es seine eigene Function und noch eine andere zu versehen hat. Hieraus ist der Ursprung mancher glänzenden Begabung zu errathen. – Aus diesen allgemeinen Andeutungen über die Entstehung des Genius' mache man die Anwendung auf den speciellen Fall, die Entstehung des vollkommenen Freigeistes. (KSA 2, 194)

Sem dúvida, a distinção é menos clara do que Nietzsche deseja. A origem do gênio e a do *espírito livre* possuem uma mesma matriz: a natureza. Sendo ambos produtos de um mesmo impulso, o que os resguarda de uma mesma identidade é essa muito tênue função que adquirem aos olhos de Nietzsche. Se o gênio paira acima dos homens, como um ser mitificado e marcado pela obrigação de cumprir um certo papel – como era o de Wagner e sua tarefa restauradora –, o *espírito livre* é aquele que está de par com o homem, embora não lhe seja um igual, como indica a crítica de Nietzsche aos ideais do socialismo e da igualdade entre os homens. O que está por trás disso tudo é o seu afastamento da

metafísica, representada na juventude por um ideal de homem e de arte que já não existe mais. Aqui, o termo “perfeito” (*vollkommenen*) expressa bem essa figura consumada, que indica a idéia de superação do gênio, substituído pelo *espírito livre*, que o próprio Nietzsche incorpora.¹⁵² Há uma lucidez muito peculiar em sua interpretação do gênio nesse período: Nietzsche compreende seu papel como um produto de épocas remotas, que o produziram com determinadas intenções, como da mesma forma o instinto religioso, benéfico até um certo momento da história, mas cujo papel já estaria superado. Nietzsche se compreende como parte dessa fase de transição, entre a necessidade de valorização do gênio, da religião e da metafísica e de sua superação: “Talvez no meio do seu caminho, na metade do tempo de sua existência, mais do que no fim, a humanidade chegue mais perto de seu objetivo” (*Die Menschheit kommt vielleicht auf der Mitte ihres Weges, in der mittleren Zeit ihrer Existenz, ihrem eigentlichen Ziele näher, als am Ende*) (MA I/HH I, “Sinais de cultura superior e inferior”, §234 - KSA 2, 196); essa humanidade em transição é um símbolo muito claro de sua própria evolução, mas aí a força da arte e da música parecem suspender, por um momento, o vigor com que ele julga estar se libertando do passado, num misto de remédio e veneno:

Forças como as que determinam a arte, por exemplo, poderiam simplesmente se esgotar; o prazer na mentira, na imprecisão, no simbólico, na embriaguez, no êxtase poderia cair no desprezo. Sim, estando a vida organizada num Estado perfeito, o presente já não forneceria motivo algum para a poesia, e somente homens atrasados quereriam a irrealidade poética. Em todo caso, eles olhariam saudosamente para trás, para os tempos do Estado imperfeito, da sociedade semibárbara, para os *nossos* tempos. (MA I/HH I, “Sinais de cultura superior e inferior”, §234)

Es könnten Kräfte, durch welche zum Beispiel die Kunst bedingt ist, geradezu aussterben; die Lust am Lügen, am Ungenauen, am Symbolischen, am Rausche, an der Ekstase könnte in Missachtung kommen. Ja, ist das Leben erst im vollkommenen Staate geordnet, so ist aus der Gegenwart gar kein Motiv zur Dichtung mehr zu entnehmen, und es würden allein die zurückgebliebenen Menschen sein, welche nach dichterischer Unwirklichkeit verlangten. Diese würden dann jedenfalls mit Sehnsucht rückwärts schauen, nach den Zeiten des unvollkommenen Staates, der halb-barbarischen Gesellschaft nach *unseren* Zeiten. (KSA 2, 196)

Não é limpando, como fizera Platão, o estado perfeito – agora socialista – dos delírios dos poetas e dos músicos que se garantiria um lugar adequado à modernidade na história; não é de uma eliminação da arte que ele está falando. Se o “grande intelecto”

¹⁵² Paulo César de Souza usa o termo *consumado* para *vollkommenen*, igualmente correto, embora *perfeito* pareça indicar com mais precisão um certo grau que o próprio Nietzsche julga ter atingido, quer dizer, uma posição acima do ideal de gênio.

(*grosser Intellect*) brota da carência e do conflito, o solo socialista seria seu túmulo, pois enfraqueceria sua “forte energia” (*starke Energie*), nivelando os indivíduos: “Não teríamos que desejar que a vida conserve seu caráter violento, e que as forças e energias selvagens sejam continuamente despertadas?” (*Müsste man somit nicht wünschen, dass das Leben seinen gewaltsamen Charakter behalte und dass immer von Neuem wieder wilde Kräfte und Energien hervorgerufen werden?*) (MA I/HH I, “Sinais de cultura superior e inferior”, §235 - KSA 2, 196). Assim como não se deve esquecer que Nietzsche compreende o gênio, pelo menos depois do rompimento com Wagner, como um produto da metafísica, também é verdadeiro que o socialismo está no mesmo lugar, quer dizer, são ambos ideais a serem substituídos. Então, quem é o gênio da cultura, o espírito livre que deve ocupar o lugar daquele ser metafísico idealmente perfeito? “Ele utiliza tão seguramente, como seus instrumentos, a mentira, o poder, o mais implacável egoísmo, que só poderia ser chamado de mau e demoníaco; mas os seus objetivos, que transparecem aqui e ali, são grandiosos e bons. Ele é um centauro, meio bicho, meio homem, e além disso tem asas de anjo na cabeça” (*Er handhabt die Lüge, die Gewalt, den rücksichtslosesten Eigennutz so sicher als seine Werkzeuge, dass er nur ein böses dämonisches Wesen zu nennen wäre; aber seine Ziele, welche hie und da durchleuchten, sind gross und gut. Es ist ein Centaur, halb Thier, halb Mensch und hat noch Engelsflügel dazu am Haupte*) (MA I/HH I, “Sinais de cultura superior e inferior”, §241 - KSA 2, 202).

Esse belo aforismo não pode ser lido como um fragmento apenas metafórico, ele é também um texto auto-referente, é de si que Nietzsche está falando, de sua nova força, gerada do esvaziamento profundo; no *Ecce Homo* ele fala desse tom pessoal do livro: “O modo como eu pensava então (1876) sobre mim mesmo, com que tremenda segurança eu tinha em mãos minha tarefa e o que nela era histórico-universal (...)” (*Wie ich damals (1876) über mich dachte, mit welcher ungeheuren Sicherheit ich meine Aufgabe und das Welthistorische na ihr in der Hand hielt (...)*) (EH/EH, “Humano, demasiado humano” §6). Essa tarefa ainda mais profunda e rigorosa não estava, por isso, destituída de uma força de embelezamento, dois elementos muito simbólicos estão em cena: o “centauro” (*Centaur*) e o “anjo” (*Engel*). O primeiro evoca a mitologia grega, o *espírito livre* como homem e deus, o que aponta ainda para uma natureza bárbara, trágica, arcaica, mas agora munido das asas de anjo na cabeça, quer dizer, sua função ritual age em união com o pensamento, que não

está controlado pela ciência, pois ~~pode se mover~~ se move sem limites; essa metáfora parece evocar a imagem das asas, elas representam o impulso de Nietzsche na busca de uma ciência livre, completamente distinta do modelo grego e do seu prolongamento moderno.

Quando Nietzsche publica *Aurora* (M/A nas citações e notas),¹⁵³ em 1880-1, dedica ainda vários aforismos ao conceito de *gênio*, mas já na primeira referência o aproxima do tema da loucura, confundindo o que antes parecia uma posição claramente contrária:

Todos os homens superiores, que eram irresistivelmente tentados a romper o jugo de uma moralidade e instaurar novas leis, não tiveram alternativa, *caso não fossem realmente loucos*, senão tornar-se ou fazer-se de loucos – e isto vale para os inovadores em todos os campos, não apenas no da instituição sacerdotal e política: – até mesmo o inovador do metro poético teve de credenciar-se pela loucura. (M/A §14)¹⁵⁴

Allen jenen überlegenen Menschen, welche es unwiderstehlich dahin zog, das joch irgend einer Sitlichkeit zu brechen und neue Gesetze zu geben, blieb, *wenn sie nicht wirklich wahnsinnig waren*, Nichts übrig, als sich wahnsinnig zu machen oder zu stellen – und zwar gilt diess für die Neuerer auf allen Gebieten, nicht nur auf dem der priesterlichen und politischen Satzung: – selbst der Neuerer des poetischen Metrums musste durch den Wahnsinn sich beglaubigen. (KSA 3, 27)

Lembremos que essa aproximação foi feita por Schopenhauer, o que mostra que, na fase intermediária, ainda existem ecos da leitura de *O mundo como vontade e representação*, mas o que gostaria de destacar é que, no reflexo de suas influências juvenis, ao contrario de uma simples repetição, há uma grande tensão entre a exaltação e a repulsa do ideal de gênio, pois, ao diferenciá-lo do seu outro, o *espírito livre*, Nietzsche oscila entre a negação metafísica do ideal de um homem superior e a afirmação de um *além-do-homem*. Ao que parece, Nietzsche quer negar as características metafísicas do gênio, mais do que elogiar sua demência criadora, por isso compara o gênio com os “semiperturbados” (*halbgestörter*), “fantasistas” (*phantastischer*) e “fanáticos” (*fanatischer*) medievais, em todos trata-se de uma “profunda perturbação psíquica” (*tiefe geistigen Störung*) essa capacidade de ver coisas que os homens comuns não vêem. O que gostaria de destacar é que em *Aurora* a extensão dessa crítica é muito ampla: está ligada a uma dimensão política. Wagner é um Napoleão da música. Nietzsche, mais uma vez, os compara, como o fizera em *Humano, demasiado humano*. Sem mencionar o maestro, Nietzsche afirma sobre Napoleão: “talvez tenha sido ele justamente que infundiu na alma de nosso século a prostração romântica, estranha ao espírito do esclarecimento, em face do ‘gênio’ e do ‘herói’”

¹⁵³ Para as citações de *Aurora* utilizo a tradução de Paulo César de Souza, 2004.

(vielleicht ist gerade er es, der die romantische dem Geiste der Aufklärung fremde Prostration vor dem „Genie“ und dem „Heros“ unserem Jahrhundert in die Seele gegeben hat) (M/A §298 - KSA 3, 222); com isso, Nietzsche mostra que se trata de um culto esvaziado, onde não faz mais sentido coroar pessoas como ídolos. Essa crítica ainda está ligada ao caráter de divertimento que o festival de Bayreuth assumiu, ou seja, Wagner era idolatrado menos por sua obra do que pelo acontecimento que foi gerado em torno dela, assim, manter essa exaltação é desconsiderar a obra de arte em si, a única que permanece, enquanto o artista se vai. Podemos argumentar que Nietzsche mudou muito rápido de opinião, mas a mudança não foi gratuita, sua crítica fere na base tudo o que a obra de Wagner – ou o momento histórico em que ela surge – significa no campo das modificações entre o significado ritual da música e sua nova função de divertimento. Nietzsche parece jamais ter assimilado essa mudança, que toca diretamente ao valor comercial da arte, i.e., Bayreuth pode ter sido o prenúncio da decomposição que o séc. XX iria testemunhar, do impacto do que Adorno e Horkheimer, em sua *Dialética do esclarecimento* (1947), chamaram de *indústria cultural* na produção e na geração artísticas.

O significado desse afastamento do ideal de gênio está ligado ao que o próprio Nietzsche vivenciava, um livramento pessoal, uma autocrítica que ele exerceu a vida inteira, ainda que precisasse mover mundos para justificá-la; então ele funde genialidade e loucura a partir de si mesmo e mostra seu significado prático:

Enquanto o gênio habita em nós, somos arrojados, como que loucos até, e não atentamos para a vida, saúde e honra; cruzamos o dia mais livres que uma águia, e temos mais segurança na escuridão que uma coruja. Mas repentinamente ele nos deixa, e da mesma forma súbita somos acometidos de profundo terror: já não compreendemos a nós mesmos, sofremos de tudo o que vivemos e do que não vivemos, achamo-nos como que entre rochas nuas ante de uma tormenta, e, ao mesmo tempo, como pobres almas infantis que temem um ruído e uma sombra. (M/A §538)

So lange der Genius in uns wohnt, sind wir beherzt, ja wie toll, und achten nicht des Lebens, der Gesundheit und der Ehre; wir durchfliegen den Tag freier, als ein Adler, und sind sicherer im Dunkel, als die Eule. Aber auf einmal verlässt er uns, und ebenso plötzlich fällt tiefe Furchtsamkeit auf uns: wir verstehen uns selber nicht mehr, wir leiden an allem Erlebten, an allem Nichterlebten, wir sind wie unter nackten Felsen, vor einem Sturme, und zugleich wie erbärmliche Kindsseelen, die sich vor einem Geraschel und einem Schatten fürchten. (KSA 3, 307)

O estado do gênio – vê-se que não se trata mais de uma condição inata mas de um

¹⁵⁴ O tradutor brasileiro aponta a referência velada dessa passagem ao *Íon*, de Platão, 533d-534e.

atributo adquirido – lhe garantiu vivacidade e coragem na juventude, a música e a arte wagneriana soaram como um grande sinal de revigoração cultural e estético, mas não sobrou nada, é isso que *Aurora* expressa ao final, esse entremeio obscuro que é a saída do ambiente intenso dos primeiros textos para esse lugar sombrio onde os sons amedrontam e as sombras nos diminuem. Mas *Aurora* quer ser um livro radiante, seu título aponta para isso, mas Nietzsche não nega seu peso de rancor e desesperança: “(...) se o efeito do livro é negativo, tanto menos são seus meios, esses meios dos quais o efeito resulta como uma conclusão, *não* como um tiro de canhão”, mas aponta sua suprema direção: “(...) que na verdade ele seja banhado pelo sol, redondo e feliz como um animal marinho que toma sol entre os rochedos”. ((...) *ist die Wirkung des Buchs negativ, so sind es seine Mittel um so weniger, diese Mittel, aus denen die Wirkung wie ein Schluss, nicht wie ein Kanonenschuss folgt. (...) dass es vielmehr in der Sonne liegt, rund, glücklich, einem Seegethier gleich, das zwischen Felsen sich sonnt*) (EH/EH, “Aurora” §1 - KSA 6, 329). Esse é o sentimento que cerca esse período intermediário, é um livramento do passado e um tatear na direção de um futuro ainda não revelado; com que música sonha Nietzsche dali em diante? O que seria uma música redentora sem Wagner?

Excursus II Povos e Pátrias: Wagner e a política

Temos, de início, um primeiro enigma a decifrar, na seção 240 do capítulo *povos e pátrias*, onde estão reunidos grande parte dos aforismos ligados à música: “Ouvi, novamente pela primeira vez, a abertura de Wagner para os Mestres cantores” (*Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male – Richard Wagner’s Ouverture zu den Meistersingern* (JGB/BM §240 - KSA 5, 179). O que sugere esse falso paradoxo? A obra mencionada remete a um momento muito significativo, pois foi através de sua *abertura*, e a de *Tristão e Isolda*,¹⁵⁵ que Nietzsche, digamos, converteu-se ao wagnerismo quando jovem, como

¹⁵⁵ *Die Meistersinger von Nürnberg*, drama musical em 3 atos, estreou em 1868 em Munique, Wagner teve a idéia desta ópera enquanto compunha *Lohengrin* [estréia em Weimar, 1850], mas só a realizou 12 anos mais tarde. Para ele, *Os Mestres Cantores* representava o equivalente do “drama satírico” que, nas representações teatrais da Grécia antiga, relaxava os espectadores após a trilogia trágica. Em sua estréia, essa ópera foi dirigida por Hans von Bülow (de quem Wagner desposou mais tarde a mulher, Cosima). A crítica julgou a obra “feia e amusical”, mas o grande público fez dela um sucesso. Hoje, *Os Mestres Cantores* tornou-se uma espécie de ópera nacional bávara; *Tristão e Isolda* tem uma história que merece ser lembrada: em 1848, Wagner, crivado de dívidas, teve que deixar a Alemanha. Refugiou-se na Suíça. Em Zurique, ligou-se a um rico negociante, Otto Wesendonk, que o ajudou a sobreviver. Inspirado pelo amor impossível e ardente que sentia por Mathilde, a mulher de seu protetor, Wagner, que havia iniciado *O Anel dos*

testemunha a carta escrita a Erwin Rodhe no mesmo dia da primeira audição, 27 de outubro de 1868: “Hoje à noite estive no Euterpe, que começou seus concertos de inverno e me fortaleci tanto com a introdução à Tristão e Isolda quanto com a abertura dos Mestres Cantores. Não sou capaz de me comportar diante dessa música de forma criticamente fria, cada fibra, cada nervo estremece em mim, e há muito tempo não tenho um tal persistente sentimento de enlevo do que durante a abertura nomeada por último” (*Heute Abend war ich in der Euterpe, die ihre Winterkonzerte begann und mich sowohl mit der Einleitung zu Tristan und Isolde, als auch mit der Ouvertüre zu den Meistersingern erquickte. Ich bringe es nicht übers Herz, mich dieser Musik gegenüber kritisch kühl zu verhalten; jede Faser, jeder Nerv zuckt an mir, und ich habe lange nicht ein solches andauerndes Gefühl der Entrücktheit gehabt als bei letztgenannter Ouverture*) (KSB 2, 332).

Foi nesse mesmo período que se conheceram. Mas há uma razão por trás desse retorno tardio a Wagner, Nietzsche a chamará de “patriotice” (*Waterländerei*) na seção seguinte, ironizando sua “recaída” (*Rückfall*) em velhos “amores e estreitezas” (*Lieben und Engen*). Mas essa nova audição é distinta, e vem acrescida de um aparato crítico muito diverso daquele relatado na carta a Rodhe. Ouvir a mencionada abertura lendo a passagem que a ela se refere, na seção 240, permite tentar reconstruir as imagens forjadas por Nietzsche.¹⁵⁶

Há um clima, desde o início, de uma grandeza irrefreável, cujo paralelo possível com uma imagem contemporânea, remete às trilhas cinematográficas para filmes épicos, onde o forte acento das notas cria um clima de anúncio de algo por acontecer – no caso dos épicos, de uma cena de alta intensidade emocional, ou de um desfecho grandioso –, mas que, em Wagner, pode servir de prenúncio do que ele imaginava ser seu drama musical: um retorno ao sentimento ou ao ambiente trágico. Nietzsche é absolutamente preciso na síntese da abertura que, embora não dure mais de 10 minutos, permite identificar os elementos

Nibelungos [tetralogia estreada em Bayreuth, 1876], interrompeu-a para compor *Tristão e Isolda*, que dedicou à sua musa. Essa ópera foi criticada em sua estréia; hoje, é considerada um ponto alto do repertório lírico. (extraído de *Guide de l'Opéra*. Edição e comentários Jeanne Suhamy. Marabout Belgique, 1992. Edição brasileira publicada pela L&PM, na coleção Pocket, em 1997, com tradução de Paulo Neves). Ver também *Compêndio Wagner*, com comentários aprofundados.

¹⁵⁶ Utilizei a gravação: WAGNER, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Em: *Richard Wagner. Ouvertüren und Orchesterszenen*. Germany. Decca (A Universal Music Company), 1972, Executado pela “Chicago Symphony Orquestra”.

aparentemente subjetivos da descrição, como: “Ora nos dá uma impressão de antigüidade, ora de estranheza, aspereza e excessiva juventude; é tão caprichosa quanto pomposa-tradicional (...). Ela flui de modo amplo e cheio: e súbito há um momento de inexplicável hesitação, como uma lacuna entre causa e efeito, um peso que leva ao sonho, quase um pesadelo” (*Das muthet uns bald alterthümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich (...). Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt, ein Druck, der uns träumen macht, beinahe ein Alpdruck*) (JGB/BM §240 - KSA 5, 179). Há, efetivamente, uma alternância entre os ataques fortes da orquestra e um momento em suspenso, onde um estranho silêncio toma conta, é onde quase não se ouve a orquestra, é aí onde parece haver a “hesitação” (*Zögerns*), a “lacuna” (*Lücke*). O que Nietzsche quer dizer com essa descrição quase técnica da *abertura*?

A grandeza da obra tem uma analogia soturna com a alma alemã, ela é seu reflexo, um jogo narcísico que serve para por frente a frente a miséria de ambos, assim Nietzsche interpreta essa vinculação através do orgulho que os alemães têm ao ouvi-la. Tanto a obra quanto a alma dos alemães se auto-comprazem com as suas gigantescas proporções, seu deslumbramento é fruto da vontade de expandir por toda a Europa seus domínios políticos e culturais. O próprio Wagner compôs a abertura como modo de auto exaltação, “a felicidade do artista consigo” (*das Glück des Künstlers na sich selber*), como exclamação de si mesmo, “sua espantada e feliz consciência da maestria dos meios que aqui emprega” (*sein erstauntes glückliches Mitwissen um die Meisterschaft seiner hier verwendeten Mittel*). Nietzsche está falando da consciência de que Wagner estava munido quando compunha sua revolução musical – “meios artísticos novos, recém-adquiridos e ainda não testados” (*neuer neuerworbener unausgeprobter Kunstmittel*); sua obra quase se confundia com a expansão dos domínios alemães e Nietzsche é extremamente cruel quando pressente a satisfação dos alemães e do próprio Wagner com essa irmandade. Se a seção inicia emblemática, encerra de modo desconcertante: “Tal espécie de música expressa da melhor maneira o que penso dos alemães: eles são de anteontem e do depois de amanhã – *eles ainda não têm hoje*” (*Diese Art Musik drückt am besten aus, was ich von den Deutschen halte: sie sind von Vorgestern und von Übermorgen, – sie haben noch kein Heute*) (JGB/BM §240 - KSA 5, 179-0). Essa falta de presente está ligada de maneira estreita com um tema central da

maturidade de seu pensamento: a *grande política*.

Na verdade Nietzsche serve-se, ao longo de todo o capítulo, de um outro personagem além de Wagner: o estadista prussiano Bismarck (1815-98). Se opta por omitir seu nome, é por temor à censura.¹⁵⁷ No entanto, essa “filosofia política” de Nietzsche não pode ser corroborada com muita segurança, na medida em que, possivelmente, ele desconsidere elementos importantes nas relações de poder da época, fornecendo muito mais sua impressão pessoal do período, do que um quadro fiel e irrepreensível dos acontecimentos; embora, certamente, não se trate de meras divagações, pois Nietzsche era um aguçado leitor e seus interesses amplos pelos mais diversos níveis da cultura são conhecidos. Mesmo assim, não pretendo aqui tomar suas referências históricas como representação daquela realidade, embora não se possa tirar delas seu valor testemunhal, pois, de outra forma, de pouco valeria sua crítica a Wagner.

A abertura de *Os mestres cantores* serve como analogia do império centralizado do governante alemão, ambos grandiosos e, por isso, merecedores do orgulho da Alemanha. Não escapa a Nietzsche um elemento sutil e fundamental nessa exaltação dos alemães: “Esta é a era das massas: elas subitamente caem de bruços, em grande quantidade” (*Es ist das Zeitalter der Massen: die liegen vor allem Massenhaften auf dem Bauche*). Não deve escapar aqui uma questão importante: o termo *Massen* remete às multidões, quer dizer, Nietzsche está dizendo que a música e a política passam a se uniformizar também por um nivelamento geral de quem ouve e de quem vive. Esse conjunto revela, mais uma vez, o quanto Nietzsche se antecipou na condenação da arte conformada e oficial que vai dominar os meios de produção posteriores, e que sua crítica não está ligada apenas a elementos de ordem pessoal quando o assunto é Wagner.

O diálogo forjado por Nietzsche, e já mencionado, dá-se entre um “patriota” alemão e um francês, após a fundação do estado alemão por Bismarck, vitorioso que foi sobre a França. Se, por um lado, a Alemanha sai vitoriosa como império político, a França

¹⁵⁷ Nietzsche se refere assim a Bismarck, simulando ironicamente a conversa de dois patriotas alemães, onde um deles afirma: “*Esse entende e pensa de filosofia tão pouco quanto um camponês ou estudante de corporação*” (“*Der hält und Weiss von Philosophie so viel als ein Bauer oder Corpsstudent*”) (JGB/BM, §241). O tradutor espanhol, Andrés Sánchez Pascual, deixa registrada essa estratégia de Nietzsche na nota 141; Paulo César de Souza, por sua vez, ressalta que além da preocupação com a censura prussiana, Nietzsche pretendia que o argumento tivesse uma abrangência mais ampla, não apenas política.

emerge como potência cultural aos olhos de Nietzsche. Curt Paul Janz tem a seguinte impressão dessa seção oitava: “Ele [Nietzsche] investiga a força espiritual de quatro povos europeus, sua capacidade de opor-se à ‘loucura das nacionalidades’, que por aqueles dias parecia atravessar uma fase ascendente, sua capacidade, enfim, de opor-se à auto-destruição da Europa e de colaborar com a educação desse ‘europeu’ que, de sua parte, postulava o que viria retornar de modo irrefreável no século XX. Mas Nietzsche não apontava precisamente para uma Europa unida politicamente, que não havia representado nada mais que um novo ‘nacionalismo’ europeu, um nacionalismo sobre uma base mais ampla, destinado com uma força espiritual, a um espaço cultural criador de sentido, indicador, em uma palavra, de um caminho. Desta perspectiva, Nietzsche ilumina e clarifica ‘seus’ alemães, franceses, ingleses – e judeus –. E porque ‘Europa’ vale para ele, antes de tudo, como um espaço cultural, como meio de ordenar seus estudos em filosofia, literatura e, sobretudo, música!”¹⁵⁸

Nessa vinculação entre a figura de Wagner a de Bismarck, o próprio Nietzsche parece paradoxal ao achar que a lógica da alma alemã – em exaltar as conquistas de Bismarck e de adorar a obra de Wagner – valeria da mesma forma para sua própria vivência em relação à música do maestro. A patriotice condenada antes parece um retorno a mais, entre tantos, no percurso das relações com seu desafeto. Se parece independente politicamente – e o é – não parece ter pensado no quanto de real patriotice (o nome pode ser outro, paixão, ilusão) havia em sua nova audição wagneriana, embora a abordagem aqui esteja se dando em outro nível. Minha hipótese, portanto, é que as análises de Nietzsche sobre Bismarck não podem ser estendidas automaticamente para Wagner, como ele parece querer.¹⁵⁹ Mas é preciso estar atento para o que poderíamos chamar de “filosofia das aspas”,

¹⁵⁸ „Er prüft vier europäische Völker auf ihre Geistigkeit, auf ihr Vermögen, dem zu seiner Zeit einem Höhepunkt zustrebenden ‚Nationalitäten-Wahnsinn‘ und der Selbstzerfleischung Europas zu widerstreben und ihren Beitrag zur Züchtung jenes ‚Europäers‘ zu leisten, den er postuliert und im 20. Jahrhundert unausweichlich kommen sieht. Nicht ein politisch vereinigt Europa trägt er im Sinn, das doch nur wieder, nur auf breiterer Grundlage, einen neuen, einen europäischen ‚Nationalismus‘ darstellen würde, sondern eine geistige Kraft, einen wegweisenden Kulturraum. Nietzsche beleuchtet aus dieser Perspektive ‚seine‘ Deutschen, die Franzosen, Engländer – und die Juden. Und weil ihm ‚Europa‘ als Kulturraum gilt, mißt er sie an ihren Leistungen in Philosophie, Literatur und vor allem in der Musik!“ [Curt Paul Janz: Biographie: XI. Erste Ernte, S. 54. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 2276 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 2, S. 466) (c) C. Hanser Verlag]

¹⁵⁹ Em outro livro, sob um outro contexto, Nietzsche recupera esse vínculo entre Wagner e Bismarck, exatamente na III dissertação da *Genealogia da moral*, um ano depois, desta feita mostrando que a negação da sensualidade por Wagner era resultado de uma característica alemã que se generalizava; mais adiante comentarei esse que é um dos momentos mais

um recurso que Nietzsche utiliza abundantemente no texto. A partir de um duplo viés – afastamento e aproximação com o wagnerismo – espero poder encontrar um caminho único, ou pelo menos um sentido não dúbio no interior do raciocínio de Nietzsche, pois o paroxismo aqui acaba por confundir o que talvez seja seu propósito mais elevado, o de demonstrar como a música de Wagner se liga à política alemã quase como uma extensão, mas também quero demonstrar como Nietzsche vacila ao tentar demonstrar sua independência, seu desapego pela arte de Wagner. Vejamos como isso se dá.

Sua crítica à vontade de uniformização da Europa atinge em cheio a vontade de germanização que esse processo arrastava; Nietzsche quer tudo, menos um mundo germânico. A expressão significa que o povo alemão possui uma imagem muito multifacetada, o contrário da idéia de unidade cultural, a Alemanha possui origens variadas, o que o torna vulnerável diante da necessidade de afirmação racial. Sobre esse “trauma” alemão, Nietzsche lembra que é uma característica de seu país perguntar sempre o que significa ser alemão, parafraseando o famoso texto de Wagner, fruto do mesmo espírito de época.¹⁶⁰ Com esse problema de identidade – claro que pode haver um exagero irônico nisso – Nietzsche pode então tocar no ponto nuclear de seu argumento: como um povo frágil consegue julgar-se “profundo” (*tief*) a ponto de pretender estender seus domínios aos outros povos? Para explicar isso, Nietzsche recorre a dois termos utilizados por ele pouco antes, no prefácio à segunda edição de *Aurora*, de 1886: profundidade e superfície: “Houve um tempo em que se costumava distinguir os alemães como ‘profundos’” (*Es gab eine Zeit, wo man gewohnt war, die Deutschen mit Auszeichnung „tief“ zu nennen*) (JGB/BM §244 - KSA 5, 184). As aspas surgem como o primeiro princípio da ironia, mas também como incógnita, i.e., os alemães jamais foram profundos; mas porque as aspas?

Como “povo do meio” (*„Volk der Mitte“*), de origem diversa, os alemães seriam o avesso da profundidade, na mesma direção do dito prefácio, ou seja, uma raça superficial por natureza. No prefácio, superficial está empregado como sinônimo positivo de quem está acima das tradições, alheio ao subterrâneo, ao que há de mais vicioso e fixo na cultura. No livro de 86 parece ser outro o enfoque, pois profundo não tem uma conotação conservadora,

importantes da fase madura sobre Wagner.

¹⁶⁰ *Was ist Deutsch?* é o nome do título de um artigo de Wagner, publicado nos *Bayreuther Blätter* em fevereiro de 1878.

antes parece um elogio ao que o alemão não possui de fato, pois Nietzsche está dizendo o tempo todo que os alemães não são profundos, ora com aspas, ora sem. Temos então usos distintos para temas contemporâneos.

Ele pisava naquele momento em um terreno pouco propício a vacilações, o terreno da política, daí as referências a Fichte (1762-1814), a Jean Paul (1763-1825) – escritor, autor do discurso *Friedenspredigt an Deutschland*, uma resposta aos *Discursos a nação alemã*, de Fichte – e a Goethe, para fazer valer seus argumentos: “Jean Paul sabia o que fazia, quando se declarou irritado com os exageros e adulações de Fichte, mendazes porém patrióticos – mas é provável que Goethe pensasse diferente de Jean Paul sobre os alemães, embora lhe desse razão no tocante a Fichte” (*Jean Paul wusste, was er that, als er sich ergrimmt gegen Fichte's verlogne, aber patriotische Schmeicheleien und Übertreibungen erklärte, – aber es ist wahrscheinlich, dass Goethe anders über die Deutschen dachte, als Jean Paul, wenn er ihm auch in Betreff Fichtens Recht gab* (JGB/BM §244 - KSA 5, 184). Vemos então que a patriotice declarada no início não passava de mera figuração – desconsiderando a hipótese anterior sobre Wagner, que ainda será objeto de atenção – e que, a bem da verdade, é intolerável para Nietzsche uma defesa patriótica da Alemanha. Isso estaria marcado na alma dos alemães; interrogar acerca da sentença *O que é alemão?* é lugar comum em alguns livros – *Humano, demasiado humano*, §323 e *A gaia ciência*, §357 –, sempre como contraponto ao texto de Wagner. Desclassificar a alma alemã parece ser o modo de evacuar o significado histórico de projetos não só políticos (Bismarck) e filosóficos (Hegel) como também estéticos (Wagner), que operariam em função de uma “germanização de toda Europa (...)” (*ganz Europa zu verdeutschen*). Tal sentença vincula, pelo viés da *vontade de poder*, domínios distintos da cultura, posto que a noção de *grande política* está aqui posicionada em plano de fundo. Arte e política são parte de um domínio mais amplo, o domínio da cultura. Quando colocadas lado a lado – tendo a música como um elemento de intermediação, justo no capítulo sobre os povos, onde Nietzsche antecipa a possibilidade de uma Europa como um estado único, uniforme (sabemos efetivamente que a Europa unificada não se moldou pela Alemanha) – indicam a direção que toma o seu pensamento, Wagner surgindo como o outro de Bismarck, seu duplo, sua representação estética.

De profundos, portanto, os alemães não teriam nada, tudo não passaria de uma

“‘digestão’ pesada e arrastada (...).Quero dizer, seja o que for a ‘profundidade alemã’, aqui entre nós não poderemos rir dela? (*schwere zögernde „Verdauung“ (...). Ich wollte sagen: mag die „deutsche Tiefe“ sein, was sie will, – ganz unter uns erlauben wir uns vielleicht über sie zu lachen?*) (JGB/BM §244 - KSA 5, 186).¹⁶¹ Se a figura de Wagner ainda parece estar dissolvida num espectro mais amplo da cultura, é porque não há distinção entre os domínios políticos e artísticos, e isso soa quase premonitório, dadas as conseqüências posteriores dessa estreita vinculação. O argumento inicial – da patriotice como motor de velhas paixões – que se fecha no §245, exige algum esforço para uma correta leitura, pois Nietzsche faz um balanço da cultura musical herdada de Mozart, passando por Beethoven e chegando em Wagner. Tal percurso demonstra a vinculação da perda de profundidade com a penetração devastadora do romantismo no seio da cultura européia. Se Mozart ainda permite

(...) apelar a algum *resíduo* em nós! Oh!, um dia isso passará – mas quem duvida que ainda antes terão fim a compreensão e o gosto por Beethoven! – que foi apenas o acorde final de uma transição e ruptura de estilo, e *não*, como Mozart, o acorde final de um grande e secular gosto europeu. Beethoven é o evento intermediário entre uma alma velha e enfraquecida, que constantemente quebra, e uma alma futura e mais que jovem, que continuamente *sobrevém*. (JGB/BM §245)

(...) einen *Rest* in uns appellieren darf! Ach!, irgend wann wird es einmal damit vorbei sein! – aber wer darf zweifeln, dass es noch früher mit dem Verstehen und Schmecken Beethoven's vorbei sein wird! – der ja nur der Ausklang eines Stil-Übergangs und Stil-Bruchs war und *nicht*, wie Mozart, der Ausklang eines grossen Jahrhunderte langen europäischen Geschmacks. Beethoven ist das Zwischen-Begebniss einer alten mürben Seele, die beständig zerbricht, und einer zukünftigen überjungen Seele, welche beständig *kommt*. (KSA 5, 187)

Se a decadência musical vincula-se à política é, precisamente, na ligação entre a esperança, representada por Beethoven, e o sonho em conjunto com Rousseau, “ao dançar em torno da árvore da liberdade da Revolução, ao fim quase adorar Napoleão” (*als es um den Freiheitsbaum der Revolution getanzt und endlich vor Napoleon beinahe angebetet hatte*). Na interpretação de Wolfgang Müller-Lauter estão apontados os caminhos do conceito de *décadence* em Nietzsche, e isso tanto sob a ótica de Richard Wagner, como da

¹⁶¹ Tais idéias aparecem no *Ecce Homo*: “o espírito alemão é uma indigestão, de nada dá conta” (*Der deutsche Geist ist eine Indigestion, er wird mit Nichts fertig*) (EH/EH, Por que sou tão inteligente, §1); sobre a questão da profundidade: “o que na Alemanha se chama ‘profundo’ é precisamente essa impureza de instinto consigo mesmo (...). Não poderia eu querer propor a palavra ‘alemão’ como moeda internacional para esta depravação psicológica? (...) Produziram os alemães um livro sequer que tivesse profundidade?” (*was in Deutschland „tief“ heisst, ist genau diese Instink-Unsauberkeit gegen sich (...) Dürfte ich das Wort „deutsch“ nicht als internationale Münze für diese psychologische Verkommenheit in Vorschlag bringen? (...) Haben die Deutschen auch nur Ein Buch hervorgebracht, das Tiefe hätte?*)

“*décadence* acima de tudo”. Eis um resumo de alguns dos principais pontos: a) Nietzsche compreende-se como o maior especialista em *décadence* do seu tempo, por julgar-se ele próprio um *décadent*; b) a decadência da obra de Wagner decorre do fato de que a parte passa a ganhar importância em relação ao todo, o que demonstra “falta de força organizadora”; c) Nietzsche não compreende a decadência de Wagner como apenas um fenômeno estético, mas principalmente enquanto decadência fisiológica; d) embora Wagner acabe por transferir suas “calamidades fisiológicas” para seus ouvintes, não se pode esquecer que, para Nietzsche, a decadência é uma possibilidade de crescimento, já que se constitui numa promotora de crise; e) por essa razão, o filósofo não poderia abrir mão de Wagner, ele fornece instrumental para que se possa diagnosticar a decadência ocidental desde Sócrates, e não apenas como fruto do séc. XIX; f) Schopenhauer surge como o único refúgio possível de Wagner, sua filosofia o amparou, principalmente por seu apreço pela arte, em particular pela música. Nietzsche achava que “a elevação do valor da música”, promovida por Schopenhauer, acabou elevando a “cotação do músico”, o que teria sido providencial para Wagner (ver MÜLLER-LAUTER, 1999).

Há, então, um movimento decadente de Mozart a Wagner, com um *intermezzo* de Beethoven: o que depois veio de música alemã, pertence ao romantismo, ou seja, a um movimento historicamente ainda mais curto, mais fugaz, mais superficial do que aquele grande entreto, aquela transição européia de Rousseau a Napoleão e à ascensão da democracia (JGB/BM §245). A “crítica musical” aqui desenvolvida por Nietzsche exige um mínimo grau de conhecimento dos compositores da época, pois não se trata mais de um simples ataque a Wagner, mas de um balanço do ambiente irradiador do que de mais novo se fazia em música. Assim são citados e comentados, além da tríade anterior, Weber,¹⁶² autor do *Freischütz* e do *Oberon*, Marchner,¹⁶³ de *Hans Heiling* e o *Vampiro Feliz*

(EH/EH, “O caso Wagner”, §3 - KSA 6, 361).

¹⁶² Carl Maria von Weber (1786-1826), compositor alemão, o mais importante do pré-romantismo alemão e iniciador com suas obras dos temas capitais da ópera romântica: popularismo, proximidade da natureza, poderes supra-sensíveis, medievalismo e lenda (fonte: Andrés Sánchez Pascual).

¹⁶³ H. Marschner (1795-1861), compositor de óperas do romantismo alemão. Das 14 compostas por ele, as mais celebradas por ele foram as citadas por Nietzsche: *O Vampiro* (de 1828) e *Hans Heiling* (de 1833) (fonte: Andrés Sánchez Pascual).

Mendelssohn¹⁶⁴ e Robert Schumann, todos representantes e herdeiros do romantismo, responsáveis pela debilidade da música alemã. Não podendo extrapolar os limites de uma arte em tudo assemelhada ao *pathos* romântico, como na imagem forjada por Nietzsche, de um Schumann “meio Werther” – o apaixonado romântico do livro de Goethe –, a música alemã peca pelo recato, reduzindo-se à mera patriotice.

Na confrontação entre França e Alemanha, Nietzsche constrói um quadro mais nítido dessa vinculação estético-política. Trata-se de distinguir a França artística, a “mais espiritual e mais refinada da Europa” (*geistigsten und raffinirtesten Cultur Europa's*), de uma política, “imbecilizada e grosseira” (*verdummtes und vergrößertes*). Se, por um lado, os franceses têm “uma boa vontade em resistir à germanização espiritual” (*ein guter Wille, sich der geistigen Germanisirung zu erwehren*), por outro, não conseguem fazê-lo, deixando-se influenciar poderosamente pelos alemães, num processo de romantização irrefreável que envolvia não só a França, mas a Europa como um todo. O pessimismo torna-se objeto de culto; a poesia de Heinrich Heine penetra a carne e o sangue dos mais finos poetas de Paris; a concepção de história hegeliana, pelas mãos de Taine, exerce “uma influência quase tirânica” (*einen beinahe tyrannischen Einfluss*) e, por fim, a música francesa, na medida em que pretende moldar-se de acordo com as necessidades da alma moderna, acaba por tornar-se wagneriana. Mas há três virtudes na cultura francesa, que nos colocarão diante da questão inicial: 1) a capacidade de ter paixões artísticas, geradoras da *l'art pour l'art*, herança de três séculos, espécie de música de câmara da literatura que se buscará em vão no resto da Europa; 2) sua cultura moralista e, finalmente, 3) o fato da França não se haver contaminado com os vapores da “grande política” (entre aspas no texto), numa alusão a Bismarck; Nietzsche exalta o fato de haverem conseguido livrar-se da patriotice, “esses mediterrâneos natos, os ‘bons europeus’”. – foi para eles a música de *Bizet*” (*die geborenen Mittelländler, die „guten Europäer“*. – *Für sie hat Bizet Musik*

¹⁶⁴ Felix Mendelssohn (1809-1847). Compositor, pianista organista e regente alemão. Após um primeiro sucesso extraordinário, como criança prodígio, acabou assumindo cargos de regente da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig (1835-47) e como primeiro diretor do recém-inaugurado conservatório daquela cidade (a partir de 1843). Um punhado de óperas, incluindo a inacabada *Loreley* (1847), dão testemunho do esforço de Mendelssohn durante toda uma vida, para dominar esse meio. Mas é basicamente por suas obras instrumentais e corais que ele é hoje lembrado. A visão popular de que as obras de Mendelssohn raramente emergem da superficialidade sofreu uma reavaliação em anos recentes. O preconceito de Wagner contra ele, em parte de origem anti-semita, não o impediu de ecoar Mendelssohn em suas obras de juventude. (fonte: Compêndio Wagner).

gemacht) (JGB/BM §254 - KSA 5, 200).

Trata-se, à primeira vista, de uma nova empreitada anti-romântica, pois estamos no mesmo ambiente dos prefácios de 86, testemunhos desse embate. Se, por um lado, trata-se de exaltar uma França culturalmente superior, por outro, Nietzsche parece a estar comprometendo, condenando-a por sua porção wagneriana, incluindo-a na mesma germanização negativa pela qual estaria passando a Europa:

Um outro talento demagógico de nosso tempo é Richard Wagner: mas ele pertence à Alemanha. – Realmente? Que se dê voz, pelo menos uma vez, a uma avaliação contrária. Os parisienses ainda gostariam de opor-se e obstinar-se bastante contra Richard Wagner: no fim das contas ele pertence a Paris e, em todo caso, mais para lá que para qualquer outra capital européia. Supondo que este tipo de francês, que lhe é o mais aparentado, só agora está começando a escassear: – refiro-me a essa nova geração do romantismo dos anos trinta, sob o qual na época mais decisiva de sua vida, quis viver. Ali, ele próprio se sentia mais aparentado e em família que na Alemanha, com seu enorme apetite para odores e cores eróticos e novos desconhecidos excessos do sublime, com sua felicidade torturante e pobre em sol na descoberta do feio e do espantoso. Que outra coisa buscavam estes românticos, o que outra coisa encontraram e inventaram diferente de Richard Wagner? (Junho-Julho de 1885, fr. 37[15])

Ein anderes demagogisches Talent unserer Zeit ist Richard Wagner: aber der gehört nach Deutschland. – Wirklich? Lasse man einmal eine umgekehrte Schätzung zu Worte kommen. Die pariser mögen sich gegen Richard Wagner noch so sehr sperren und sträuben: zuletzt gehört er nach Paris, und jedenfalls mehr dorthin als in irgendeine andere hauptstadt Europas. Zugegeben, daß die ihm verwandteste Art von Franzosen jetzt erst dort selber spärlich geworden sein mag: – ich meine jenen Nachwuchs des romantisme der dreißiger Jahre, unter denen er, in der entscheidendsten Zeit seines Lebens, hat leben wollen. Dort fühlte er sich selber verwandt und heimischer als in Deutschland, mit seiner ungeheuren Begierde nach erotischen Gerüchen und Farben und unerprobten neuen Ausschweifungen des Erhabenen, mit seinen sonnenarmen gequälten Glück an der Entdeckung des Häßlichen und gräßlichen. Was suchten diese Romantiker Anderes, was fanden und erfanden sie Anderes als Richard Wagner? (KSA 11, 590)

Num outro fragmento, preparatório ao §254, ainda sobre as diferenças entre França e Alemanha, aparece a famosa crítica de Nietzsche a Baudelaire. Após tecer um tipo de genealogia a partir da figura de Stendhal, fazendo derivar dele Merimée, Taine, Flaubert, com referências a Montaigne, Charron, La Rochefoucauld, entre outros, Nietzsche refere-se assim ao poeta: “Se em seu tempo foi o primeiro profeta e intercessor de Delacroix: talvez viesse a ser hoje o primeiro “Wagneriano” de Paris. Há muito Wagner em Baudelaire” (*Wenn er seiner Zeit der erste Prophet und Fürsprecher Delacroix’ war: vielleicht, daß er heute der erste „Wagnerianer“ von Paris sein würde* (Junho-Julho de 1885, fr. 38[5] – KSA 11, 601). A defesa de Wagner elaborada por Baudelaire no seu *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris* (1861) é o testemunho dessa aproximação. Na verdade, o ensaio teria sido o responsável pelo aprofundamento do interesse francês por Wagner, segundo opinião

de Michel Hall, no texto “O impacto de Wagner nas artes visuais”, (Compêndio Wagner, p.469). O ensaio de Baudelaire pode ser lido como uma apresentação da obra de Wagner pela via do *Tannhäuser*, não se trata de um panfleto, mas Baudelaire busca legitimar a obra e a pessoa de Wagner, como dignos das mais altas honras, e condena a má recepção da imprensa na França. Sua publicação data de 1861, Nietzsche se refere a esse texto em carta a Heinrich Köselitz, datada de 26.02.1888 (KSB 8, 263). É preciso salientar que se trata de um texto parcial, revelando, conforme a opinião de Nietzsche, um fervoroso wagneriano. É uma questão que dá o que pensar, pois justamente Baudelaire, o poeta que não acreditava na inspiração, ligando-se a Wagner, o compositor romântico por excelência e, por isso, crente nos poderes infinitos da inspiração, um casamento que não poderia estar isento de grandes conflitos. Apesar disso, Nietzsche acredita que sua união é natural:

O que há de comum no desenvolvimento das almas européias deve ser percebido, por exemplo, na comparação entre Delacroix e Richard Wagner, o primeiro peintre-poète, o outro poeta-som segundo a diferença entre o talento francês e o alemão. Mas, fora isto, iguais. Delacroix, aliás, é também muito músico – uma abertura do Coriolano. Seu primeiro intérprete, Baudelaire, uma espécie de Richard Wagner sem música. A expressão é preferida por ambos, sacrificando todo o resto. Ambos viciados em literatura, ambos homens extremamente cultos e escritores. Ambos nervosos-doentios-torturados, sem sol. (Abril-Junho de 1885, fr. 34[166])

Das Gemeinsame in der Entwicklung der Europäer-Seele ist z. B. zu merken bei einer Vergleichung Delacroix und Richard Wagner, der eine peintre-poète, der Andere Ton-Dichter, nach der Differenz der französischen und deutschen Begabung. Aber sonst gleich. Delacroix übrigens auch sehr Musiker – eine Coriolan-Overture. Sein erster Interpret Baudelaire, eine art Richard Wagner ohne Musik. Der Ausdruck expression von Beiden Vorangestellt, alles Übrige geopfert. Von Litteratur abhängig Beide, höchst gebildete und selbst schreibende Menschen. Nervös-krankhaft-gequält, ohne Sonne. (KSA 11, 476)

A aparição de Baudelaire em dois momentos póstumos pode levar a crer que Nietzsche estivesse obscurecendo sua importância, já que ele não é sequer mencionado em *Para além do bem e do mal*, mas aí estaríamos minimizando a importância dos póstumos e desconsiderando suas implicações no conjunto da obra.¹⁶⁵ Não é apenas uma preocupação cultural que está em jogo, mas uma estreita aproximação entre domínios distintos, o da arte (principalmente da música) e da política. Por isso há uma insistência em fazer crer que a decadência da música alemã está em sintonia com a suposta decadência do estado, por isso

¹⁶⁵ A esse respeito cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang: *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche* (tradução Oswaldo Giacoia). São Paulo: Annablume, 1997, p.59ss., sobre as distinções entre a interpretação de Karl Löwith e a de Heidegger sobre a questão dos póstumos.

talvez Nietzsche dedique um aforismo muito instigante aos judeus e seu papel na constituição da Alemanha: “ainda não encontrei um alemão que tivesse tido afeição pelos judeus” (*Ich bin noch keinem Deutschen begegnet, der den Juden gewogen gewesen wäre*); tal sentença serve para demonstrar a situação dos judeus em meio ao fogo cerrado, num país incapaz de absorvê-los:

Que a Alemanha tem judeus mais que o *bastante*, que o estômago alemão, o sangue alemão tem dificuldade (e ainda por muito tempo terá dificuldade) para dar conta desse quantum de “judeu” – como deram conta o italiano, o francês, o inglês, graças a uma digestão mais vigorosa –: tal é o claro enunciado e linguagem de um instinto geral, ao qual é preciso dar ouvidos, pelo qual é preciso agir. “Não deixei entrar novos judeus! E em especial ao Oriente (e mesmo a Áustria) aferrolhar os portões!” – assim ordena o instinto de um povo cuja espécie ainda é fraca e indeterminada, de modo que poderia facilmente apagar-se, poderia facilmente extinta por uma raça mais forte. (JGB/BM §251)¹⁶⁶

Dass Deutschland reichlich *genug* Juden hat, dass der deutsche Magen, das deutsche Blut Noth hat (und noch auf lange Noth haben wird), um auch nur mit diesem Quantum „Jude“ fertig zu werden – so wie der Italiäner, der Franzose, der Engländer fertig geworden sind, in Folge einer kräftigeren Verdauung –: das ist die deutliche Aussage und Sprache eines allgemeinen Instinktes, auf welchen man hören, nach welchem man handeln muss. „Keine neuen Juden mehr hinein lassen! Und namentlich nach dem Osten (auch nach Östreich) zu die Thore zusperren!“ – also gebietet der Instinkt eines Volkes, dessen Art noch schwach und unbestimmt ist, so daß sie leicht verwischt, leicht durch eine stärkere Rasse ausgelöscht werden könnte. (KSA 5, 193)

A Alemanha vive então um processo degenerativo, pela via do nacionalismo cego. Os políticos, incapazes de perceber que sua “política desagregadora” (*auseinanderlösende Politik*) não passa de “entreato” (*Zwischenakts*), ou seja, que algo virá e ocupará seu lugar, ignoram uma vontade superior, que se move lentamente nas entrelinhas da fachada nacionalista. Trata-se de uma ignorância que obscurece um movimento que pretende agregar a Europa – que “quer se tornar uma” (*Eins werden will*) –, movidos pela sanha do poder, “políticos de vista curta e mãos velozes” (*Politikern des kurzen Blicks und der raschen Hand*). Mas é preciso não deixar escapar o liame que mantém juntas a política e as artes, e aqui o psicólogo Nietzsche fornece um quadro notável:

Em todos os homens mais amplos e profundos deste século, a orientação geral do secreto labor de sua alma foi preparar o caminho para essa nova *síntese* e antecipar experimentalmente o europeu do futuro: apenas em sua fachada, ou nas horas mais fracas, talvez na velhice, eles pertenciam às “pátrias” – apenas descansavam de si mesmos, ao se tornar “patriotas”. Penso em homens como Napoleão, Goethe, Beethoven, Stendhal, Heinrich Heine, Schopenhauer; não me reprovem se incluo também Richard Wagner entre eles, pois não devemos nos deixar enganar por seus próprios mal-entendidos a seu respeito

¹⁶⁶ Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, 1974, p.298.

– é raro que um gênio da sua espécie tenha a prerrogativa de se compreender. (JGB/BM §256)

Bei allen tieferen und umfänglicheren Menschen dieses Jahrhunderts war es die eigentliche Gesamt-Richtung in der geheimnisvollen Arbeit ihrer Seele, den Weg zu jener neuen *Synthesis* vorzubereiten und versuchsweise den Europäer der Zukunft vorwegzunehmen: nur mit ihren Vordergründen, oder in schwächeren Stunden, etwa im Alter, gehörten sie zu den „Vaterländern“, – sie ruhten sich nur von sich selber aus, wenn sie „Patrioten“ wurden. Ich denke an Menschen wie Napoleon, Goethe, Beethoven, Stendhal, Heinrich Heine, Schopenhauer: man verarge mir es nicht, wenn ich auch Richard Wagner zu ihnen rechne, über den man sich nicht durch seine eignen Mißverständnisse verführen lassen darf, – Genies seiner Art haben selten das Recht, sich selbst zu verstehen. (KSA 5, 201-2)

Tal panteão de nomes célebres teria tido a missão de preparar a Europa para sua unificação; tal afirmação é feita à luz da vinculação entre arte e política; parece, a um primeiro olhar, que a França e a Alemanha são *as* culturas, que elas podem representar a Europa. Nietzsche não ignora a má recepção parisiense de Wagner: “tampouco nos deixemos enganar pelo indecoroso ruído com que na França atual se reage a Wagner” (*Noch weniger freilich durch den ungesitteten Lärm, mit dem man sich jetzt in Frankreich gegen Richard Wagner sperrt und wehrt*) (JGB/BM §256 - KSA 5, 202), mas não a leva a sério, em nenhum momento: “(...) nas alturas e profundezas todas de suas exigências eles são aparentados, radicalmente aparentados: é a Europa, a Europa una (...)” (*in allen Höhen und Tiefen ihrer Bedürfnisse verwandt, grundverwandt: Europa ist es, das Eine Europa* (...)) (JGB/BM §256 - KSA 5, 202). Como vimos, Nietzsche opera exatamente o contrário, utiliza-se do ensaio de Baudelaire para acentuar as afinidades recíprocas.

Um pouco antes do desfecho da seção, no aforismo imediatamente anterior, Nietzsche pede cuidado e cautela nas relações com a música alemã, e menciona a existência de uma música “supragermânica” (*überdeutschen*), i.e., que está para além da música da Alemanha, ainda, ao que tudo indica, em busca de um substituto para a promessa mítica de seu perdido Wagner. Ao encerrar o argumento, é como se o leque inicialmente aberto – o da patriotice – ganhasse um contorno novo, à revelia do que originalmente ele pensava. Eis o trecho do importante penúltimo aforismo:

Esse meridional, não por ascendência, mas por *crença*, caso sonhe com o futuro da música, sonhará também com a sua libertação do Norte, e terá no ouvido o prelúdio a uma música mais poderosa, mais profunda, talvez mais misteriosa e malvada, a uma música supragermânica, que à vista do voluptuoso mar azul e da mediterrânea claridade celeste não se acanhe, não amareleça e empalideça com toda música alemã, uma música supra-européia, que se afirme também face aos fulvos poentes do deserto, cuja alma se assemelhe à palma, e saiba vagar e sentir-se em casa entre belos, grandes, solitários animais de rapina... Eu poderia imaginar uma música em que a rara magia seria nada mais saber de bem e mal, sobre a qual talvez alguma saudade marinheira, sombras douradas e suaves

fraquezas apenas passassem vez por outra: uma arte que de longe percebesse, fugindo em sua direção, as cores de um mundo moral declinante, já quase incompreensível, e fosse hospitaleira e profunda o bastante para acolher esses refugiados tardios. – (JGB/BM §255)

Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem *Glauben* nach, muss, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmels-Helle nicht verklingt, vergilbt, verblasst, wie es alle deutsche Musik thut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnen-Untergängen der Wüste Recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter grossen schönen einsamen Raubthieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht..... Ich könnte mir eine Musik denken, deren seltenster Zauber darin bestünde, dass sie von Gut und Böse nichts mehr wüsste, nur dass vielleicht irgend ein Schiffer-Heimweh, irgend welche goldne Schatten und zärtliche Schwächen hier und da über sie hinwegliefen: eine Kunst, welche von grosser Ferne her die Farben einer untergehenden, fast unverständlich gewordenen moralischen Welt zu sich flüchten sähe, und die gastfreundlich und tief genug zum Empfang solcher späten Flüchtlinge wäre. – (KSA 5, 200-1)

O conceito de “supragermânico” é aqui empregado com significados múltiplos: é, antes de mais nada, sinônimo de uma música para além de Wagner; uma música livre da teia política, i.e., desvinculada de identidades nacionais; uma música afirmativa, que pudesse representar as maiores ambições e pulsões da arte no momento mais intenso do *niilismo* exacerbado que Nietzsche diagnosticou e uma música dionisíaca, cuja origem fosse o sentimento popular, tomado como instinto universal superior dos homens; uma música que não existia àquela altura, o inaudito. Mas, no aforismo seguinte, Nietzsche empregará o mesmo conceito atribuindo-o a Wagner, num paradoxo de difícil digestão:

Que os amigos alemães de Richard Wagner discutam se em sua arte existe algo simplesmente alemão, ou se não a distingue o fato de se originar de fontes e impulsos *supragermânicos*: no que não deve ser subestimado o quanto, na formação total de seu tipo, foi indispensável justamente Paris, pela qual a profundidade de seus instintos o fez ansiar no momento mais decisivo, e o quanto seu modo de apresentar-se, seu apostolado próprio, pôde consumir-se apenas à vista dos modelos dos socialistas da França. (JGB/BM §256)

Mögen die deutschen Freunde Richard Wagner's darüber mit sich zu Rathe gehn, ob es in der Wagnerischen Kunst etwas schlechthin Deutsches giebt, oder ob nicht gerade deren Auszeichnung ist, aus *überdeutschen* Quellen und Antrieben zu kommen: wobei nicht unterschätzt werden mag, wie zur Ausbildung seines Typus gerade Paris unentbehrlich war, nach dem ihn in der entscheidendsten Zeit die Tiefe seiner Instinkte verlangen hiess, und wie die ganze Art seines Auftretens, seines Selbst-Apostolats erst Angesichts des französischen Socialisten-Vorbilds sich vollenden konnte. (KSA 5, 203)

Nietzsche, ao descaracterizar a pureza de uma origem germânica, mostra que outro ponto essencial de sua estética primeira se modificou: o elogio da Alemanha. Ele parece claramente partidário de uma mistura parisiense na música de Wagner, o que a torna, portanto, politicamente comprometida e artisticamente decadente. Ao mesmo tempo, deixa permanecer, ao lado dessa origem “supragermânica”, o que é autenticamente alemão em Wagner. Nietzsche esboça a nítida intenção de desqualificar Wagner – como cristão,

devoto, etc. – mas acaba, ainda uma vez, louvando-o como anti-romântico:

Numa comparação mais sutil, talvez se venha a pensar, em favor da natureza alemã de Richard Wagner, que em tudo ele foi mais ousado, mais forte, mais elevado e mais duro que um francês do século XIX poderia ter sido – graças à circunstância de que nós, alemães, estamos ainda mais próximos à barbárie que os franceses –; e talvez seja inacessível, inimitável, insondável para essa inteira, tardia raça latina, para sempre e não só por hoje, a criação mais notável de Richard Wagner: a figura de Siegfried, aquele homem *muito livre*, que é, porventura demasiado livre, demasiado duro, contente, sadio e *anticatólico* para o gosto dos velhos e cansados povos civilizados. (JGB/BM §256)

Vielleicht wird man, bei einer feineren Vergleichung, zu Ehren der deutschen Natur Richard Wagner's finden, dass er es in Allem stärker, verwegener, härter, höher getrieben hat, als es ein Franzose des neunzehnten Jahrhunderts treiben könnte, – Dank dem Umstande, daß wir Deutschen der Barbarei noch näher stehen als die Franzosen –; vielleicht ist sogar das Merkwürdigste, was Richard Wagner geschaffen hat, der ganzen so späten lateinischen Rasse für immer und nicht nur für heute unzugänglich, unnachfühlbar, unnachahmbar: die Gestalt des Siegfried, jenes *sehr freien* Menschen, der in der That bei weitem zu frei, zu hart, zu wohlgenüth, zu gesund, zu *antikatholisch* für den Geschmack alter und mürber Culturvölker sein mag. (KSA 5, 203-4)

Para dar cabo da hipótese levantada no início – de que Nietzsche poderia estar se traindo ao tentar indicar uma patriotice apenas irônica em sua audição de *Os mestres cantores* – é preciso ir mais adiante. Se, por um lado, sua intenção é reduzir o valor de Wagner, por outro é realçar seus ímpetos instintivos, fortes, anti-românticos. Mas será que é possível acreditar que Nietzsche não havia abandonado de todo a esperança em um Wagner renovador? Esse é um ponto nada desprezível, já que estamos diante de uma obra central, a mais importante, segundo seu autor. Eis como ele ainda trata da obra de Wagner em um póstumo tardio: “A erupção da arte de Wagner: ela segue sendo nosso último grande acontecimento na arte” (*Die Eruption der Kunst Wagners: sie bleibt unser letztes großes Ereigniß in der Kunst*) (Primavera de 1888, fr. 15[6] - KSA 13, 403). Mesmo que Wagner, no fundo, seja um cristão dos mais fracos, como quer às vezes nos fazer crer Nietzsche, ele carrega consigo a força de um anti-romantismo – seria agora uma inversão de posições, teríamos um Wagner “influenciado” pelo poder do pensamento de Nietzsche, tal qual esse o foi na juventude. Se nos deixarmos levar pela conclusão, então estaremos empreendendo uma leitura demasiadamente simplista, pois ele está opondo a uma ópera anti-romântica, *Siegfried*, uma cristã, o *Parsifal*, numa operação bastante tendenciosa.

Wagner expiou abundantemente este pecado [a criação de Siegfried] nos dias turvos de sua velhice, quando – antecipando um gosto que desde então se tornou política – começou, com a veemência religiosa que lhe é própria, se não a percorrer, certamente a pregar o *caminho para Roma*. – Para que não me entendam mal estas últimas palavras, gostaria de recorrer a alguns versos vigorosos, que também a ouvidos menos sutis revelarão o que é do meu gosto – o que me desgosta no “último Wagner” e na música de seu *Parsifal*. – Então isso é alemão?

É de coração alemão esse estridente anelo?

E de um corpo alemão esse autoflagelo?

Alemães os gestos sacerdotais,

As pregações aromáticas, sensuais?

E alemão esse hesitar, cair, cambalear

Esse mais-que-incerto bambolear?

O repicar dos sinos, esse olhar entre o véu?

E o falso-extático ansiar além do céu?

– Então é isso alemão?

Considerem! Ainda não terminaram o percurso:

O que estão ouvindo é Roma – a fé de Roma sem discurso! (JGB/BM §256)

Wagner hat diese Sünde reichlich quitt gemacht, in seinen alten trüben Tagen, als er – einen Geschmack vorwegnehmend, der inzwischen Politik geworden ist – mit der ihm eignen religiösen Vehemenz den *Weg nach Rom*, wenn nicht zu gehn, so doch zu predigen anfieng. – Damit man mich, mit diesen letzten Worten, nicht mißverstehe, will ich einige kräftige Reime zu Hülfe nehmen, welche auch weniger feinen Ohren es verrathen werden, was ich will, – was ich gegen den "letzten Wagner" und seine Parsifal-Musik will.

– Ist das noch deutsch? –

Aus deutschem Herzen kam dies schwüle Kreischen?

Und deutschen Leibs ist dies Sich-selbst-Entfleischen?

Deutsch ist dies Priester-Händespreitzen,

Dies weihrauch-düftelnde Sinne-Reizen?

Und deutsch dies Stocken, Stürzen, Taumeln,

Dies ungewisse Bimbambaumeln?

Dies Nonnen-Äugeln, Ave-Glocken-Bimmeln,

Dies ganze falsch verzückte Himmel-Überhimmeln?

– Ist Das noch deutsch? –

Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte: –

Denn, was ihr hört, ist Rom, – Rom's Glaube ohne Worte! (KSA 5, 204)

Mas quem é Siegfried e quem é Parsifal? Nietzsche está pensando no último Wagner, que o desgosta por seu enfraquecimento etc., não o Wagner criador de *Siegfried*... o Wagner nietzscheano! Tal quadro permite sustentar a hipótese de que há um paradoxo e uma insegurança por trás dessa crítica. Há uma oposição entre as "fases" wagnerianas, pelo menos entre o primeiro e o último Wagner. Lance curioso do argumento, quando se lembra que, no mesmo ano, 1886, Nietzsche sentou-se para redigir 5 prefácios à guisa de introdução para cinco livros discriminados pela crítica alemã, cuja intenção principal era mostrar que a primeira fase sua obra formava um todo com seu pensamento maduro. Bem, não se trata de uma correspondência direta, quer dizer, as duas obras não podem ser postas sob a mesma luz. Mas ele escreveu aqueles textos para poder dar aos leitores um guia, um fio condutor, um caminho seguro por entre seu pensamento juvenil, a fase que ele, por vezes, renega. Por isso, também, sua crítica a Wagner não procede dentro de moldes tão rígidos, pois são momentos distintos da mesma obra que estão sendo confrontados. Mas, se há mal entendidos, Wagner poderia ser um injustiçado, um incompreendido? É certo que

não. A polêmica serve apenas como um recurso a mais para incrementar o que a meu ver é o mais importante: a fusão crítica operada por Nietzsche entre a política e a arte. Sua crítica da uniformização da Europa é muito singular e porque não dizer revolucionária.

CAPÍTULO IV *A terceira fase*

1. A Estética final

1.1 Introdução: fragmentos do espólio

E sabeis também o que é “o mundo” para mim? Devia-os ensinar em meu espelho? Este mundo: um monstro de força, sem princípio, sem fim, uma sólida e férrea grandeza de força que nem aumenta nem diminui, que não se consome mas só se transforma, como totalidade invariavelmente grande, uma economia sem gastos nem perdas, mas igualmente sem incrementos nem ganâncias; rodeado pelo “nada” como suas fronteiras, nada que se desvança, que se dissipe, nada que se estenda sem limite, incrustado com uma força determinada em um espaço determinado, e não em um espaço que estivera “vazio” em alguma parte, mas antes como uma força que está em todas as partes, como jogo de forças e ondas de forças ao mesmo tempo uno e “múltipla”, que se acumulam aqui quando diminuem ali, uma mar de forças que se precipita e se inunda a si mesmo, eternamente se modificando, eternamente recorrente, com imensos anos que se repetem, com um refluxo e fluxo de suas formas, que vão das mais simples às mais complexas, das mais serenas, fixas e frias às mais ardentes, selvagens e contraditórias consigo mesmas, e para voltar de novo da abundância à simplicidade, do jogo de conflito ao desejo de harmonia, afirmando-se a si mesmo inclusive nessa igualdade de suas trajetórias e anos, se bendizendo a si mesmos como o que eternamente deve voltar, como um dever que não conhece saciedade nem fastio nem cansaço: este meu mundo *dionisíaco* da eterna auto criação, da eterna autodestruição, este mundo misterioso da dupla voluptuosidade, meu mundo do mais além do bem e do mal, sem meta, a não ser que na felicidade do círculo haja uma meta, sem vontade, a menos que um anel tenha boa vontade para si mesmo, quereis um *nome* para esse mundo? Uma *solução* para todos os seus enigmas? Uma *luz* também para vós, os mais cultos, os mais fortes, os mais arrojados, os mais sombrios? *Este mundo é a vontade de poder – e nada mais!* E também vós mesmos sois esta vontade de poder – e nada mais! (Junho-Julho de 1885, 38[12])

Und wißt ihr auch, was mir „die Welt“ ist? Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen? Diese Welt: ein Ungeheuer von Kraft, ohne Anfang, ohne Ende, eine feste, eherne Größe von Kraft, welche nicht größer, nicht kleiner wird, die sich nicht verbraucht sondern nur verwandelt, als Ganzes unveränderlich groß, ein Haushalt ohne Ausgaben und Einbußen, aber ebenso ohne Zuwachs, ohne Einnahmen, vom „Nichts“ umschlossen als von seiner Gränze, nichts Verschwimmendes, Verschwendetes, nichts Unendlich-Ausgedehntes, sondern als bestimmte Kraft einem bestimmten Raum eingelegt, und nicht einem Raume, der irgendwo „leer“ wäre, vielmehr als Kraft überall, als Spiel von Kräften und Kraftwellen zugleich dort sich mindernd, ein Meer in sich selber stürmender und fluthender Kräfte, ewig sich wandelnd, ewig zurücklaufend, mit ungeheuren Jahren der Wiederkehr, mit einer Ebbe und Fluth seiner Gestalten, aus den einfachsten in die vielfältigsten hinaustreibend, aus dem Stillsten, Starrsten, Kältesten hinaus in das Glühendste, Wildeste, Sich-selber-wider-sprechendste, und dann wieder aus der Fülle heimkehrend zum Einfachen, aus dem Spiel der Widersprüche zurück bis zur Lust des Einklangs, sich selber bejahend noch in dieser Gleichheit seiner Bahnen und Jahre, sich selber segnend als das, was ewig wiederkommen muß, als ein Werden, das kein Sattwerden, keinen Überdruß, keine Müdigkeit kennt –: diese meine *dionysische* Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimniß-Welt der doppelten Wollüste, dieß mein Jenseits von Gut und Böse, ohne Ziel, wenn nicht im Glück des Kreises ein Ziel liegt, ohne Willen, wenn nicht ein Ring zu sich selber guten Willen hat, – wollt ihr einen *Namen* für diese Welt? Eine *Lösung* für alle ihre Räthsel? Ein *Licht* auch für euch, ihr Verborgenen, Stärksten, Unerschrockensten, Mitternächtlischen? – *Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nicht außerdem!* Und auch ihr selber seid dieser Wille zur Macht – und nichts außerdem! (KSA 11, 610-1)

Nesse fragmento fundamental, o retorno tão ambicionado ao mundo greco-

dionisíaco se converte em uma perspectiva totalmente distinta daquela expressa nos textos de juventude, o idealismo metafísico cede lugar à valorização do corpo; essa é a primeira imagem que os fragmentos póstumos do período entre 1885 e 1888 deixam transparecer.¹⁶⁷ Neles, Nietzsche vincula de forma inequívoca o mundo das artes com o conceito de *vontade de poder*. Ele destila, ainda no fragmento supracitado, três dos seus temas mais graves: o *dionisíaco*, a *vontade de poder* e a doutrina do *eterno retorno*, e o faz com um propósito claro: indicar uma linha de continuidade em sua obra, fazendo imiscuir-se temas da mais alta gravidade num aparente conjunto – a bem da verdade, não muito coeso, mas que acaba por antecipar um “desejo de unidade” que só será desenvolvido com precisão um ano depois, em 1886, nos cinco prefácios. O fragmento mostra a entrada definitiva de Nietzsche em sua maturidade intelectual – a terceira e última fase de sua obra – e coincide com o ano da publicação da IV e última parte de *Assim falou Zaratustra*, um momento de acabamentos. Nietzsche também lança mão da noção de um mundo para além do bem e do mal, um ano antes do lançamento do livro homônimo. Todos esses entrecruzamentos servem para mostrar o peso da arte nos seus escritos finais, e também permite ver que o projeto literário inacabado de *A vontade de poder* deixou como herança um número muito grande de póstumos sobre a música, sobre os quais é preciso trabalhar de forma muito cuidadosa, considerando que, com exceção dos fragmentos que ele utilizou em obras publicadas, os textos compõem um emaranhado, por vezes caótico, de um pensamento em mutação. É esse material que passa a ser a fonte principal desse estudo a partir daqui.

O que é esse mundo aparentemente inconciliável descrito no fragmento acima? O que vem a significar a *harmonia* nesse caos aparentemente disforme? Por quê ao mesmo tempo em que aponta para o passado da arte, Nietzsche olha para o futuro como uma ameaça onde se misturam a eterna sabedoria da repetição do sofrimento com a eterna certeza da beleza reformada? – “este meu mundo *dionisíaco* da eterna auto-criação, da eterna auto-destruição”. Num outro póstumo todos esses elementos aparecem em paralelo, o que, por um lado, comprova a hipótese de um desejo de conjunção, mas que, por outro,

¹⁶⁷ Todos os comentários sobre os póstumos deste período acompanham, metodologicamente, o artigo de Mazzino Montinari: “Nietzsches Nachlaß von 1885 bis 1888 oder Textkritik und Wille zur Macht”. Em: MONTINARI, 1982, pp.92-119.

pode distorcer um pouco seus significados:

O filósofo como legislador, como experimentador de novas possibilidades, seus meios. Ele *utiliza* a religião. O Novo Testamento – o que o Cristianismo pode.

Seu antípoda: a moral dos animais de rebanho. De igual modo os livres pensadores, etc. Mostrar em V. Hugo: como os animais de rebanho pensam hoje o ‘homem superior’.

Meus preparadores: Schopenhauer – em que medida eu aprofundei o pessimismo e, por meio da invenção de seu supremo antagonismo, primeiramente o trouxe todo para mim ao sentimento.

Em seguida: os artistas ideais, aquela nova geração do movimento napoleônico.

Em seguida: os europeus superiores, precursores da *grande política*.

Em seguida: os gregos e seu surgimento. Em ‘O Nascimento da Tragédia’, dei indicações sobre o relacionamento entre ‘necessidade constringente’ e ‘arte’.

Os *alemães* e o *espírito*.

A educação pessoal do filósofo na solidão.

O Dionisíaco. (Maio-Junho de 1885, fr. 35 [45])¹⁶⁸

Der Philosoph als Gesetzgeber, als Versucher neuer Möglichkeiten, seine Mittel. Er *benutzt* die Religion. Das neue Testament – was das Christenthum kann.

Sein Gegensatz: die Moral der Heerdenthier.

Ebenso die Freidenker usw.

Wie sich die Heerdenthier heute den „höheren Menschen“ denken: an V. Hugo zu zeigen.

Meine Vorbereiter: Schopenhauer –

in wie fern ich den Pessimismus vertiefte und durch die Erfindung seines höchsten Gegensatz erst ganz mir zum Gefühl brachte.

Sodann: die ideal<en> Künstler, jener Nachwuchs aus der Napoleonischen Bewegung.

Sodann: die höheren Europäer, Vorläufer der *großen Politik*.

Sodann: die Griechen und ihre Entstehung. Ich gab Winke in der „Geburt der Tragödie“ über das Verhältniß „Noth“ und „Kunst“.

Die *Deutschen* und der *Geist*.

Die persönliche Erziehung des Philosophen in der Einsamkeit.

Das Dionysische. (KSA 11, 531)

O fragmento deve ser considerado menos do ponto de vista lógico do que pela referência mesclada dos temas da juventude e da maturidade – o cristianismo, o pessimismo, a arte, a grande política, os gregos e o *dionisíaco*. É nítida a ausência de uma linha de continuidade, típica de um fragmento preparatório a partir do qual Nietzsche escreveria novos textos. No entanto, ele contém importantes afirmações, como a referência a Schopenhauer: “Meus preparadores: Schopenhauer – em que medida eu aprofundei o pessimismo e, por meio da invenção de seu supremo antagonismo, primeiramente o trouxe todo para mim ao sentimento”. Essa frase é mais do que uma prestação de contas com Schopenhauer, mais parece a fórmula segundo a qual o pessimismo foi convertido em redenção estética, pois, aprofundá-lo, significa ir além dele, ultrapassá-lo, mas como?

¹⁶⁸ Tradução Oswaldo Giacoia (NIETZSCHE, 2002, p.30)

Inventando o seu antagonismo, quer dizer, dando ao mundo o seu otimismo trágico, que faz pensar num mundo possível antes de o descartar, um mundo onde a arte e a mentira compensassem as carências. O pessimismo se converte em um otimismo que, de forma alguma, se aproxima de uma idéia de salvação ou de redenção moral, é antes um otimismo que aponta para uma insatisfação diante do mundo e que deseja lhe fornecer o remédio. Mas ele também afirma que o filósofo “*utiliza a religião, o cristianismo*”. O que isso quer dizer? Por quê o novo testamento? O que o cristianismo pode? Ele estaria pensando na capacidade da religião cristã em atingir o rebanho, e que isso é uma forma de levar a sua *transvaloração* a todos? Não raro, os elementos de um cristianismo às avessas foram utilizados por Nietzsche para demonstrar que o Redentor não era, digamos, um impostor, mas que o cristianismo histórico sempre foi um inimigo que se deveria combater. Tal configuração acaba por tornar esse momento o mais distinto de todos os já comentados e os ainda por analisar. Em carta a Karl Fuchs, de 14 de dezembro de 1887 (portanto, entre os prefácios de 86 e o *Ecce Homo*), Nietzsche escreve:

Parece-me hoje uma excentricidade ter sido um wagneriano. Foi uma experiência extremamente perigosa. Agora sei que *não* morri por causa desta experiência, sei também que *sentido* ela teve para mim: foi a mais forte prova para meu caráter. Paulatinamente, o que é mais íntimo e profundo em nós acaba nos disciplinando e nos reconduzindo à unidade; aquela *paixão* para a qual, durante longo tempo, não dispúnhamos de um nome nos salva de toda digressão e dispersão, aquela *tarefa* da qual somos o missionário involuntário.¹⁶⁹

heute scheint es mir eine Excentricität, daß ich Wagnerianer gewesen bin. Es war ein über alle Maaßen gefährliches Experiment; jetzt, wo ich weiß, daß ich *nicht* daran zu Grunde gegangen bin, weiß ich auch, welchen *Sinn* es für mich gehabt hat – es war meine stärkste Character-Probe. Allmählich disciplinirt Einen freilich das Innewendigste zur Einheit zurück; jene *Leidenschaft*, für die man lange keinen Namen hat, rettet uns aus allen Digressionen und Dispersionen, jene *Aufgabe*, deren unfreiwilliger Missionär man ist. (KSB 8, 210)

A carta parece falar de uma amarra que se rompe, de uma figuração do passado. A música wagneriana começa a esvair-se no momento em que Nietzsche já imagina essa outra revolução musical, que ainda não se apresentou e que ele nunca presenciou, como de resto não viu a *transvaloração de todos valores* executada, talvez porque ambas não fossem possíveis. Como saber? Não por acaso, os fragmentos do período tratam muitas vezes de *O nascimento da tragédia*, esse livro tão pesado aos olhos de seu autor:

Um livro construído a partir de puras experiências estéticas de estados de prazer e

¹⁶⁹ Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz, 1994, p.51.

desprazer, com uma metafísica de artista de fundo. Ao mesmo tempo uma profissão de fé romântica, enfim, uma obra de juventude, cheia de coragem juvenil e melancolia. O que mais sofre pede com maior profundidade a beleza – a *produz*. (Outono de 1885-Outono de 1886, fr. 2 [110])

Ein Buch aus lauter Erlebnissen über ästhetische Lust- und Unlustzustände aufgebaut, mit einer Artisten-Metaphysik im Hintergrunde. Zugleich ein Romantiker-Bekenntniß, endlich ein Jugend-Werk voller Jugend-Muth und Melancholie. Der Leidendste verlangt am tiefsten nach Schönheit – er erzeugt sie (KSA 12, 115)

Reencontrar esse livro é, de muitas formas, afirmar sua maior herança: as forças da arte. Estamos diante de uma segunda estética, mas ela não é a antítese da primeira, antes seu aprofundamento, sua correção. Se Nietzsche ocultou sua vontade de afirmação estética madura sob o manto dos póstumos, em função da suposta superioridade do conhecimento e da política é uma questão menor; válido é ver como ele reitera as impressões juvenis por caminhos intrincados, recuperando os anseios iniciais e os ampliando, desta feita como um prolongamento daquele *fazer* artístico, como ele afirma ao final do aforismo supracitado: quem mais sofre é quem mais procura a arte. Essa fórmula não oculta nada, estamos em 1885, muito distantes do embriagado Dioniso que o habitava. Reencontramos Nietzsche ainda sob o poder da arte, ainda que não mais tão delirante, prestando contas e reafirmando o que era, àquela altura e agora, o grande ponto de ancoragem do homem, seus instintos estéticos. Novamente Nietzsche recupera a dualidade arte/ciência para, ainda uma vez, declarar o que é o motor do mundo, qual sua intensidade primitiva:

“Até onde chega a arte no interior do mundo? Existem forças artísticas separadas dos ‘artistas’?” Esta pergunta, como se sabe, foi meu *ponto de partida*: e eu disse sim à segunda pergunta; e à primeira “o mundo mesmo não é nada mais do que arte”. A vontade incondicional de saber, de verdade e sabedoria me pareceu, num mundo como o da aparência, como uma violação da vontade metafísica fundamental, como contra-natureza: com razão a ponta da sabedoria se volta contra o sábio. O contranatural da sabedoria se manifesta em hostilidade para com a arte: querer conhecer ali onde a aparência é justamente a redenção. Que inversão, que instinto de nada!” (Outono de 1885-Outono de 1886, fr. 2 [119])

„Wie weit reicht die Kunst ins Innere der Welt? Und giebt es abseits vom ‚Künstler‘ noch künstlerische Gewalten?“ Diese Frage war, wie man weiß, mein *Ausgangspunkt*: und ich sagte Ja zu der zweiten Frage; und zur ersten „die Welt selbst ist nichts als Kunst.“ Der unbedingte Wille zum Wissen, zur Wahr- und Weisheit erschien mir in einer solchen Welt des Scheins als Frevel an dem metaphysischen Grundwillen, als Wider-Natur: und billigerweise wendet sich die Spitze der Weisheit *gegen* den Weisen. Das Widernatürliche der Weisheit offenbart sich in ihrer Kunstfeindlichkeit: erkennen wollen, wo der Schein eben die Erlösung ist – welche Umkehrung, welcher Instinkt zum Nichts! (KSA 12, 121)

Essa eterna vontade de afirmação do livro é um dos motes recorrentes dos póstumos desse período, faz parte dessa busca em lhe fazer valer as linhas gerais como elementos fundamentais para a compreensão adequada dessa nova fase. Não por acaso, muitos dos

textos póstumos são encabeçados pelo título *Estética*. As modificações são muito tênues em alguns momentos, porque se trata de uma recuperação do mesmo sentido trágico que ele intuiu quase duas décadas antes e da reafirmação da oposição entre essa visão trágica e o pessimismo herdeiro do niilismo típico daquele momento: “O livro é antipessimista: ensina uma força oposta a todo dizer e fazer não, um remédio contra todo o cansaço” (*Dies Buch ist antipessimistisch: es lehrt eine Gegenkraft gegen alles Neinsagen und Neinthun, ein Heilmittel der großen Müdigkeit*) (Primavera de 1888, fr. 14[15] - KSA 13, 225). Distante de uma visão destrutiva, os póstumos apontam com muita intensidade para a justificação da função da redenção estética, não mais como um reencontro ingênuo com o passado, mas com um olhar que mira o porvir como uma nova era. Por essa razão, e para tornar essa perspectiva mais natural, Nietzsche faz o vínculo entre a sua clara motivação tardia – que é muito mais ampla, pois envolve a ciência e a política – e a sua impetuosidade juvenil. A bem da verdade, ele está quase reescrevendo *O nascimento da tragédia* com os devidos acréscimos. O que é a arte senão uma continuação daquele impulso, sua reinvenção: “É a redenção de quem conhece, de quem vê o caráter terrível e problemático da vida e quer vê-lo, de quem conhece tragicamente” (*Sie ist die Erlösung des Erkennenden – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Lebens sieht, sehen will, des tragischen Erkennenden*) (Primavera de 1888, fr. 14[17] - KSA 13, 226).

Quem conhece tragicamente é quem aceita o conteúdo finito do mundo sem negar-lhe a importância, ao contrário, é quem o afirma justamente porque vê no fim uma força estética. O criar é pensado com o estatuto da força, por isso redimir não é salvar a carne, é salvar aquela função divinizante que o homem grego incorporava: “É a redenção de quem age, daquele que não só vê o caráter terrível e problemático da vida, mas que o vive, o quer viver, do homem trágico, do herói...” (*Sie ist die Erlösung des Handelnden – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Lebens nicht nur sieht, sondern lebt, leben will, des tragischen Menschen, des Helden...*) (Primavera de 1888, fr. 14[17] - KSA 13, 226).

Sabemos que o que muda nessa nova fase é o destino desse homem criador, sua capacidade de superar a vida pela vida, ou melhor dizendo, o extremo de seu impulso, a

vontade de poder.¹⁷⁰

Essa redenção afirmativa, isenta de ascetismos cristãos, mas não isenta de um sentido metafísico, é ainda uma forma de elevação daquela alma de artista, que já intuía o criar a partir de necessidades e dores, como os gregos. Por isso o sofrimento é capaz tanto de gerar as obras belas – sim, porque a crítica ao esteticismo em Nietzsche não é uma crítica da beleza em si, obras belas são possíveis e necessárias – como de inverter o sentido pessimista da existência: “É a redenção do que *sofre*, como caminho aos estados em que o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, em que o sofrimento é uma forma de grande êxtase...” (*Sie ist die Erlösung des Leidenden – als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der großen Entzückung ist...*) (Primavera de 1888, fr. 14[17] - KSA 13, 226). Assim se molda, em linhas gerais, esse período tão rico de suas impressões sobre a música, resultado de um processo que parece confluir para uma aproximação entre o *dionisíaco* e a *vontade de poder* como a grande síntese final. O *dionisíaco* sobrevive, ainda que modificado, mas é muito difícil pensar em um abrandamento de sua função para o Nietzsche maduro, no sentido de um enfraquecimento daquela sua função primordial; ele mantém muitas vezes o tom jovial dos primeiros escritos, como que resistindo ao abrandamento do instinto. É o que deixam entrever dois fragmentos razoavelmente distantes cronologicamente:

Dionisíaco. Que infeliz timidez falar como erudito de uma coisa da qual eu poderia falar como “alguém que viveu”. E que tem a ver o que cultiva a poesia com a estética! Há que se exercer seu ofício e ao diabo com a curiosidade” (Abril-Junho de 1885, fr. 34 [17])

Dionysisch. Welche unglückliche Schüchternheit, von einer Sache als Gelehrter zu reden, von der ich hätte als „Erlebter“ reden können. Und was geht den, der zu dichten hat, die „Ästhetik“ an! Man soll sein Handwerk treiben, und die Neugierde zum Teufel jagen! (KSA 11, 427)

O essencial desta concepção é o conceito de arte em relação à vida: concebido tanto como o grande *estimulante* fisiológico como psicológico, com o qual *empurra* eternamente a viver, à vida eterna... (Primavera de 1888, fr. 14 [23])

Das Wesentliche an dieser Conception ist der Begriff der Kunst im Verhältniß zum Leben: sie wird, ebenso psychologisch als physiologisch, als das große *Stimulans* aufgefaßt, als das, was ewig zum

¹⁷⁰ Como afirma Claudia Drucker: “Assim como o jovem Nietzsche achava que o êxtase dionisíaco permitia a entrevisão confusa do fundo selvagem de onde brota toda a vida, o Nietzsche maduro considera que a fruição e criação de obras são o ponto mais próximo de uma pura vontade de poder a que podemos chegar” (DRUCKER, 2004, p.18). No mesmo caminho, aponta O. Giacoia: “Para que o homem moderno possa ainda criar para além dele mesmo, é necessário que se aproprie dessa natureza, ou seja, de sua vontade de poder. Somente desse modo poderá realizar aquilo que, por meio dele, constitui o fervoroso desejo da vida: superar-se a si mesma, rompendo a camisa-de-força em que a encerrou a moderna civilização ocidental – a rigidez da *autoconservação* a qualquer custo” (GIACOIA, 2000, p. 59).

Leben, zum ewigen Leben *drängt*... (KSA 13, 228)

Essa reafirmação do livro de estréia é muito importante, pois ele quer mostrar que restaram da sua obra elementos indissociáveis de seu pensamento maduro, por isso ele vai reiterar muitas vezes o teor essencial do *dionisíaco*, ainda que pense a função da arte de um modo mais amplo. Munidos dessa nova perspectiva, nesta parte de nosso estudo sobre a música muitas perguntas serão lançadas, muitos anseios artístico-idealistas do jovem Nietzsche mantidos, com a intenção de mostrar como ele viu a arte ao final, como sobreviveu ao declínio dos vapores wagnerianos, como os superou, mesmo que ainda aparentemente ligado àqueles motivos fundamentais da *obra de arte total*. Para onde aponta essa estética final dissolvida nos fragmentos póstumos? O que significa uma música mais latinizada como nova fonte de instinto primordial? Talvez as perguntas mais graves de todo nosso percurso.

1.2 música como *vontade de poder*: uma estética em pedaços

sobre a nossa *música moderna*: a atrofia da melodia é o mesmo que a atrofia da “idéia”, da dialética, da liberdade do movimento espiritual – uma grosseria e uma tapadice que se convertem em novas ousadias e até mesmo em princípios – a gente só tem, afinal, os princípios de seu talento, de sua *empáfia de talento*. (Outono de 1887, fr. 10 [116])¹⁷¹

über unsere *moderne Musik*: die Verkümmerng der Melodie ist das Gleiche, wie die Verkümmerng der „Idee“, der Dialektik, der Freiheit geistigster Bewegung, – eine Plumpheit und Gestopftheit, welche sich zu neuen Wagnissen und selbst zu Principien entwickelt – man hat schließlich nur die Principien seiner Begabung, seiner *Bornirtheit von Begabung*. (KSA 12, 522)

Lembremos que, desde os primeiros textos de Nietzsche sobre música, a melodia foi tratada como o elemento central das criações populares e estas, por sua vez, origem do que ele chamava de *música absoluta*, além de lugar privilegiado onde se poderia encontrar os instintos preservados, etc., então, por quê a música moderna gera o definhamento da “liberdade espiritual” (*Freiheit geistigster*)? Porque não nasce mais como aquela melodia primitiva, porque é construída nos moldes de um *saber* musical, quer dizer, como um exercício intelectual. Mais do que isso: Nietzsche quer afirmar a permanência do enraizamento popular nas composições musicais como único elemento perene nessa nova idealização artística, permanência que pode ser traduzida pelo poder renovado do instinto *dionisíaco*; é essa a indicação que salta aos olhos nos textos póstumos que deveriam ter se

¹⁷¹ Tradução Flávio Kothe, 2002, p.182. Ligeiramente modificada.

transformado no livro *A vontade de poder*. Essa exacerbação grandiosa da música moderna oculta, aos olhos de Nietzsche, uma ausência de origem.¹⁷²

A música ressurge na terceira fase da obra de Nietzsche principalmente em dois momentos: nos póstumos e n' *O caso Wagner*. Uma idéia recorrente nos póstumos é a do olhar que Nietzsche dirige para fora da Alemanha, o que vamos chamar de *latinização da música*: “‘mediterrizar’ a música: essa é *minha* solução...” (*die Musik „mediterranisieren“: das ist meine Losung...*) (Outono de 1887, fr. 9 [166]); essa é, aparentemente, a primeira “fórmula” que ele encontra para pensar uma música que pudesse ser gerada fora do ambiente wagneriano; tema que ainda vai nos ocupar muito daqui em diante. Essa música uniforme, oficializada – que ele reconhece em Wagner, independente dos aspectos revolucionários de sua obra –, de muitas formas, é a mesma música que vai ser consumida pouco tempo depois dentro do ambiente político do terceiro *Reich* e do sistema de produção capitalista, já como produto fetichizado, o que põe Nietzsche no berço das preocupações que serão desenvolvidas algumas décadas depois com a Teoria Crítica. Tal aproximação é muito nítida no fragmento a seguir, ainda que não de forma tão esquemática:

Estética

o moderno *falseamento* nas artes: entendido como necessário, ou seja, adequado à *mais verdadeira necessidade* da *alma moderna*

tapam-se as lacunas do talento, ainda mais as lacunas da *formação*, da *tradição*, da *educação*

primeiro: procura-se um público *menos artístico*, que seja incondicional em seu amor (– e que logo se ajoelhe diante da *pessoa...*). Serve para isso a superstição do nosso século, a superstição do *gênio...*

segundo: fazem-se arengas aos instintos obscuros dos insatisfeitos, dos ambiciosos, dos escondidos-ante-si-mesmos de uma era democrática: relevância da *atitude*

terceiro: transpõem-se os procedimentos de uma arte para a outra, misturam-se os propósitos da arte com os do conhecimento ou da Igreja ou dos interesses raciais (nacionalismo) ou da filosofia – badalam-se todos os sinos de uma só vez, despertando a obscura suspeita de que seria um “deus”

quarto: bajulam-se a mulherzinha, os sofreadores, os indignados; também na arte se faz com que preponderem narcótica e opiante. Fazem-se cócegas nos “eruditos”, nos leitores de

¹⁷² Esse pequeno intróito precisa de uma digressão para ser devidamente situado. Sabemos que os póstumos de Nietzsche, muitas vezes, são anotações desorganizadas, rascunhos de uma obra em construção. Sabe-se também que, nesse caso específico, esses fragmentos deveriam dar origem a um livro chamado *A vontade de poder*, e que só foram devidamente organizados na edição Colli/Montinari. Em uma nota introdutória à tradução desses textos fragmentários da década de 1880 por Rubens Rodrigues Torres Filho na coleção *Os Pensadores*, Gerard Lebrun menciona seu teor “dilacerado”, mas também pede que esses textos sejam lidos como os fragmentos de um Heráclito, “não tentado extrair deles uma doutrina” e sim “detendo-se em certas palavras, analisando certas frases”; pretendo seguir essa indicação ao lidar com esses fragmentos.

poetas e de histórias antigas. (Outono de 1887, fr. 9 [170])¹⁷³

Aesthetica.

die moderne *Falschmünzerei* in den Künsten: begriffen als nothwendig, nämlich dem *eigentlichsten Bedürfnis* der *modernen Seele* gemäß

man stopft die Lücken der *Begabung*, noch mehr die Lücken der *Erziehung*, der Tradition, der *Schulung* aus

erstens: man sucht sich ein *weniger artistisches* Publikum, welches unbedingt ist in seiner Liebe (– und alsbald vor der *Person* niederkniet...) Dazu dient die Superstition unseres Jahrhunderts, der Aberglaube vom *Genie*...

zweitens: man haranguirt die dunklen Instinkte der Unbefriedigten, Ehrgeizigen, Sich-selbst-Verhüllten eines demokratischen Zeitalters: Wichtigkeit der *Attitüde*

drittens: man nimmt die Prozeduren der einen Kunst in die andere, vermischt die Absichten der Kunst mit denen der Erkenntniß oder der Kirche oder des Rassen-Interesses (Nationalismus) oder der Philosophie – man schlägt an alle Glocken auf einmal und erregt den dunklen Verdacht, daß man ein „Gott“ sei

viertens: man schmeichelt dem Weibe, den Leidenden, den Empörten; man bringt auch in der Kunst narcotica und opiatca zum Übergewicht. Man kitzelt die „Gebildeten“, die Leser von Dichtern und alten Geschichten. (KSA 12, 435-6)

Para além da ressonância deste texto em alguns dos ensaios de Adorno sobre música (principalmente em seu “O caráter fetichista da música e a regressão da audição”) – aproximação que não está no horizonte desse estudo –, esse rico fragmento mostra quantos novos elementos se agregam àquela perspectiva inicial no que toca ao valor da origem popular nas composições modernas, ou melhor, à sua ausência.

O que é “necessário” à alma moderna é o que pode nutrir sua carência essencial, quer dizer, a música moderna, afastada de sua origem popular e, conseqüentemente, dos sentimentos e pulsões instintivas, resulta num produto perfeitamente moldado para o preenchimento das salas de concerto e dos ambientes sociais; Nietzsche já havia dado essa indicação em seu *Richard Wagner em Bayreuth*, como vimos anteriormente. O “talento”, brotado da vivência pessoal – elemento tão importante para Nietzsche – de quem cria música por um ato de gestação primitiva, está totalmente descartado na produção musical moderna.¹⁷⁴ Por isso a obra torna-se menos importante que o criador, que passa a ser o centro do culto, independente do valor real de sua criação; novamente, Nietzsche está criticando o que antes louvava indiscriminadamente: o culto ao *gênio*. A atitude de quem

¹⁷³ Tradução Flávio Kothe, 2002, p.180.

¹⁷⁴ É preciso desvincular aqui a noção de *talento* de uma vocação inata; não se trata de dizer que um Wagner não possuía talento para a música – embora Nietzsche chegue a afirmar literalmente isso –, mas que suas composições abandonam esse instinto primordial em função de uma adequação moral, religiosa e mesmo comercial. Mas não acredito que Nietzsche esteja pensando apenas em Wagner a esta altura, ainda com a velha intenção de contrapor-se a ele; o que parece é que Nietzsche já está pensando no âmbito mais amplo da música, como libertação do niilismo e afirmação da vida.

cria aparece como sendo o lugar privilegiado do culto, o que acaba gerando identificações entre os ouvintes e o artista, tornando este último a figura final. Tal diagnóstico aponta para uma das características mais marcadas do pensamento estético final de Nietzsche: o valor da obra em detrimento da figura do artista.

Nietzsche também está criticando as aproximações das artes com o conhecimento, com a religião, com a política e a filosofia, o que mostra uma tensão entre a capacidade redentora dessas instâncias em sua relação com a música, numa nítida crítica aos ideais de uma obra de arte total como forma acabada da arte musical moderna, rastro da importância de Wagner. Ainda que todas elas sejam preocupações suas, ele parece não concordar mais com a vinculação imediata entre a força criadora das artes e os demais domínios da cultura, quer dizer, as forças estéticas estão sempre no epicentro do mundo. Mas não se pode confrontar os escritos de Nietzsche entre si na intenção de encontrar um sentido unitário de sua crítica mais ampla, pois estaríamos diante de um emaranhado sem saída. Aqui, parece que sua intenção é desqualificar o idealismo, representado por esses domínios sociais mencionados, resultado niilista de uma busca por soluções que não existem; a saída é estética, mas não feliz. O fragmento aponta também para a satisfação erudita na contemplação da música moderna, o que significa um retorno àquela crítica ao público de arte, especialista, educado, que busca afirmar seu saber sobre as obras ali mesmo nas salas de exibição.¹⁷⁵ O inebriar causado pela arte é utilizado aqui de forma muito distinta da embriaguez do *ouvinte estético*, ela é o resultado da incapacidade de quem ouve e da incapacidade de quem exhibe. E o que é ainda mais fundamental: o fragmento constitui uma crítica muito severa ao rendimento de Wagner aos poderes estabelecidos, aos poderes do Estado. Como se vê, é de um impulso afirmativo que se trata, e não mais de um pessimismo romântico; a esse respeito, Nietzsche é muito incisivo no rompimento com aquele

¹⁷⁵ Em outro fragmento contemporâneo, Nietzsche menciona a debilidade estética do público e reafirma sua crítica ao virtuosismo vazio: “N.B. O divórcio entre ‘público’ e ‘cenáculo’: hoje, é um *dever* ser charlatão no primeiro e não se *quer* ser nada mais que um virtuoso no segundo! Superando esta separação, nossos ‘gênios’ específicos do século são grande para ambos; grandes charlatões são Victor Hugo e Richard Wagner, mas unidos com tamanho autêntico *virtuosismo* que também satisfazem aos mais refinados no sentido artístico” (NB. *Die Scheidung in „Publikum“ und „Coenakel“: im ersten muß man heute Charlatan sein, im zweiten will man Virtuose sein und nichts weiter! Übergreifend über diese Scheidung unsere spezifischen „Genies“ des Jahrhunderts, groß für Beides; große Charlatanerie Victor Hugo's und R. Wagners, aber gepaart mit so viel ächtem Virtuosenthum, daß sie auch den Raffinirtesten im Sinne der Kunst selbst genug thäten*) (Outono de 1887, fr. 9 [171] - KSA 12, 436).

pessimismo herdeiro de Schopenhauer:

Pessimismo de artista. Existem particularidades muito diferentes nos artistas. Se Richard Wagner tem que ser pessimista, se lhe obriga a repugnância por si mesmo, o verme do reiterado desprezo de si mesmo, a necessidade de substâncias embriagadoras, incluindo sua arte, para suportar a vida em geral, e de novo a náusea por trás da embriaguez. (Agosto-Setembro de 1885, fr. 40 [60])

Künstler-Pessimismus. – Es giebt sehr unterschiedliche Arten von Künstlern. Wenn Richard Wagner Pessimist sein muß, so zwingt ihn hierzu der Widerwille gegen sich selbst, der Wurm vielfacher Selbstverachtung, die Nothwendigkeit von Berausungsmitteln eingerechnet seine Kunst, um das Leben überhaupt auszuhalten, und wieder der Ekel hinter dem Rausche. (KSA 11, 660)

O que Nietzsche procura, ao contrário desse enfraquecimento dos instintos, é ainda a afirmação da vida. O pessimismo de Wagner está ligado com sua “castidade incondicional” (*unbedingte Keuschheit*), com os “ascéticos sacrifícios de si mesmo” (*asketischen Selbst-Opferungen*), isso o torna fraco diante da grande tarefa de portar a arte que seria o suporte do projeto de reinvenção do homem e da cultura. Aqui é preciso fazer um pequeno desvio, pois Nietzsche vai recuperar esta idéia na *Genealogia da Moral*, o que constitui um momento fundamental para nós: “O que significam ideais ascéticos? – Ou, tomando um caso individual, a cerca do qual freqüentemente me pedem opinião, o que significa, por exemplo, um artista como Richard Wagner render homenagem à castidade em sua velhice?” (*Was bedeuten asketische Ideale? – Oder, dass ich einen einzelnen Fall nehme, in Betreff dessen ich oft genug um Rath gefragt worden bin, was bedeutet es zum Beispiel, wenn ein Künstler wie Richard Wagner in seinen alten Tagen der Keuschheit eine Huldigung darbringt?*) (GM/GM III §2 - KSA 5,340). Pode-se considerar esse texto como um momento exemplar da terceira fase da obra de Nietzsche no que toca à sua crítica a Wagner.¹⁷⁶

O primeiro ponto é a consideração de que a obra de Wagner possui uma tensão permanente entre a castidade e a sensualidade; não por acaso, Nietzsche menciona aqui sua admiração pelo casamento de Lutero. Ao mesmo tempo que está elogiando sua livre interpretação dos textos bíblicos como um refinamento da sensualidade – retrato de um dos mais belos momentos de sua obra –, Nietzsche está mostrando que foi também o mentor da Reforma Protestante que gerou parte daquela tensão em Wagner, que acabou compondo uma obra como *Os mestres cantores*, segundo Nietzsche, sob inspiração luterana. Essa

crítica a Wagner se desdobra também num viés político. Nietzsche já havia feito uma aproximação grave entre Wagner e Bismarck – como tentei mostrar no excurso II –, e vai recuperá-la na *Genealogia*, novamente omitindo o nome do estadista alemão, preferindo comparar a mudança de Wagner com sua “filiação” ao ideário oficial, ao pensamento dos “suínos” (*Schweine*). O trecho merece ser citado:

(...) e o mérito de Lutero consistiu talvez em simplesmente haver tido a coragem de sua *sensualidade* (– que então era chamada, delicadamente, de “liberdade evangélica”...). Mesmo no caso em que há realmente oposição entre castidade e sensualidade, ela felizmente não precisa ser uma oposição trágica. Isto deveria ao menos valer para todos os mortais mais bem logrados de corpo e espírito, que estão longe de colocar seu frágil equilíbrio de “animal e anjo” entre os argumentos contra a existência – os mais finos e lúcidos, como Goethe, como Hafiz, enxergaram nisto até mesmo um estímulo *mais* para viver. Tais “contradições” precisamente são o que nos seduz a existir... Por outro lado, compreende-se muito bem que quando desgraçados suínos são levados a adorar a castidade – e existem tais suínos! –, eles verão e adorarão nela apenas o seu oposto, o oposto do suíno desgraçado – com que trágico grunhido e com que ardor, pode-se imaginar! (GM/GM III §2)

und Luther's Verdienst ist vielleicht in Nichts grösser als gerade darin, den Muth zu seiner Sinnlichkeit gehabt zu haben (– man hiess sie damals, zart genug, die „evangelische Freiheit“...) Selbst aber in jenem Falle, wo es wirklich jenen Gegensatz zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit giebt, braucht es glücklicher Weise noch lange kein tragischer Gegensatz zu sein. Dies dürfte wenigstens für alle wohlgeratheneren, wohlgemüthteren Sterblichen gelten, welche ferne davon sind, ihr labiles Gleichgewicht zwischen „Thier und Engel“ ohne Weiteres zu den Gegengründen des Daseins zu rechnen, – die Feinsten und Hellsten, gleich Goethen, gleich Hafis, haben darin sogar einen Lebensreiz mehr gesehn. Solche „Widersprüche“ gerade verführen zum Dasein... Andererseits versteht es sich nur zu gut, dass wenn einmal die verunglückten Schweine dazu gebracht werden, die Keuschheit anzubeten – und es giebt solche Schweine! – sie in ihr nur ihren Gegensatz, den Gegensatz zum verunglückten Schweine sehn und anbeten werden – oh mit was für einem tragischen Gegrünz und Eifer! (KSA 5, 340-1)

O que chama atenção nessa reprovação a Wagner é que esse espírito de época, contaminado moral e religiosamente pela perda de intensidade, e onde Lutero aparece como um libertador, parece tê-lo cooptado, como se Wagner não lhe pertencesse: “Pois que tinha ele, que temos nós a ver com suínos” (*Denn was giengen ihn, was gehen uns die Schweine an?*); como sempre, Nietzsche avança no sentido da condenação a Wagner e rejeita sua suposta covardia, preservando o que havia de visceral e popular em algumas de suas obras dramáticas e teóricas. O ideal ascético em Wagner age como um amolecimento da pulsão de vida, da entrega fria à obediência, à castidade e à pobreza, por isso a crítica ao *Parsifal*, cuja temática cristã medieval Nietzsche chega a pôr em cheque, negando-lhe a seriedade,

¹⁷⁶ Cf. sobre a III dissertação da GM/GM, BRUSOTTI, 2000.

como se se tratasse de uma ironia de Wagner, uma “transcendência de artista” (*Künstler-Jenseitigkeit*). O personagem Parsifal personifica o ideal da cristandade nesse drama, enquanto Klingsor incorpora o paganismo, como confirma Kobbé: “(...) o triunfo do herói [Parsifal] sobre o feiticeiro [Klingsor] representa o triunfo do cristianismo sobre os ímpios” (KOBÉ, 1991, p.197); por isso, afirma Nietzsche: “Wagner quis despedir-se de nós, de si mesmo, sobretudo *da tragédia*, de um modo para ele apropriado e dele digno, ou seja, com um excesso da mais elevada e deliberada paródia do trágico mesmo, de toda a horrível seriedade e desolação terrena de outrora, da *mais crua forma* da antinatureza do ideal ascético, enfim superada” ((...) *Wagner auf eine gerade ihm gebührende und würdige Weise von uns, auch von sich, vor Allem von der Tragödie habe Abschied nehmen wollen, nämlich mit einem Excess höchster und muthwilligster Parodie auf das Tragische selbst, auf den ganzen schauerlichen Erden-Ernst und Erden-Jammer von Ehedem, auf die endlich überwundene grösste Form in der Widernatur des asketischen Ideals*) (GM/GM III §3 - KSA 5, 342). Sobre esse retorno ao medievo, Nietzsche, inconformado, relembra até as referências feitas por Wagner em 1876 ao “sangue do Salvador” e que se repetem ao longo de sua obra; sobre o que teria dito Nietzsche: “Ele [Wagner] começou a falar do ‘sangue do Salvador’, mais ainda, esteve por uma hora confessando-me os encantos que ele conseguia encontrar na cena...”¹⁷⁷ Por essas razões, se o *Parsifal* é para ser levado a sério, então ele simboliza uma negação ampla da sensualidade e um retorno apavorante e amedrontado à Idade Média.

A parte inicial da terceira dissertação da *Genealogia da moral* surge, portanto, como o lugar mais bem acabado da fase madura do empreendimento crítico contra Wagner, pois é onde Nietzsche estabelece uma distinção fundamental em sua estética final: que a obra de arte está para além do artista, lhe é superior. Isso funciona, num momento inicial do texto, como um tipo de defesa de Wagner, pois o caso do *Parsifal* é um “caso típico” (*typischer Fall*), quer dizer, a obra estaria para além das motivações de seu autor. Mas, Nietzsche também lembrara pouco antes a noção de “sensualidade sadia” („*gesunden Sinnlichkeit*“), herdada por Wagner de Feuerbach, um de seus grandes influenciadores na

¹⁷⁷ Nota 72 da tradução da *Genealogia da Moral* por Andrés Sánchez Pascual; Alianza Editorial, 1998, p.215. Não foi possível localizar o texto original na edição das cartas.

juventude; Wagner era um seguidor dessa motivação sensual, mas *desaprendeu* o ensinamento, destila Nietzsche. Tudo isso mostra como ele tenciona ao máximo esta dupla via de interpretação das razões finais desse caminho cristão de Wagner, como quando o compara a Goethe e Homero – que não poderiam ter criado um Fausto e um Aquiles se fossem, eles próprios, Fausto e Aquiles; diferente deles, Wagner sucumbiu à “*típica veleidade do artista*” (*typische Velleität des Künstlers*): ele quis ser real, ele se via no Parsifal, ele era a própria obra, o personagem.

Essas supostas características de Wagner: de quem não domina os próprios meios, e que por isso não pode se equiparar com um Goethe e um Homero no gesto criador; de quem se identificou com a alma medieval na forma de um sentimento schopenhaueriano e niilista – e que por isso encerrou sua obra como um perdão dos pecados –, o aproximam perigosamente da modernidade personificada e de seus conflitos insolúveis. Uma obra que, ao final, desmerece seu profundo valor original, é isso que Nietzsche parece estar afirmando, aparentemente cercado de profunda melancolia pela constatação irreversível de tal diagnóstico. Ele também demonstra toda sua impaciência com a figura dos artistas, numa clara alusão ao ideal de gênio, que se formam a partir de uma religião, uma moral e uma filosofia e que, ao final – numa clara referência crítica às relações políticas de Wagner – “não raro foram dóceis cortesãos de seus seguidores e patronos, e sagazes bajuladores de poderes antigos, ou poderes novos e ascendentes” (*dass sie leider oft genug die allzugeschmeidigen Höflinge ihrer Anhänger- und Gönnerschaft und spürnasige Schmeichler vor alten oder eben neu heraufkommenden Gewalten gewesen sind*) (GM/GM III §5).

Nietzsche escreve sobre isso em outro fragmento contemporâneo: “A obra de arte, onde ela aparece sem artista, p. ex., como corpo, como organização (corporação de oficiais prussianos, ordem dos jesuítas). Até que ponto o artista é apenas um estágio preliminar. O que significa ‘o sujeito’ – ? O mundo como uma obra de arte gestada em si mesma – –” (*Das Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint z.B. als Leib, als Organisation (preußisches Offiziercorps, Jesuitenorden). In wiefern der Künstler nur eine Vorstufe ist. Was bedeutet das „Subjekt“ – ? Die Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk – –*)

(Outono de 1885-Outono de 1886, fr. 2 [114] - KSA 12, 119).¹⁷⁸ Tais relações servem para por em cena, ainda questionando o que seriam ideais ascéticos, o elo que liga Schopenhauer a Wagner e que parece encerrar o rompimento definitivo e formal com a *metafísica de artista* modelada na juventude. Esse rompimento com Schopenhauer está diretamente ligado com o novo papel que a música assume aos olhos de Nietzsche, já isenta da maioria dos impulsos metafísicos que a caracterizavam:

A música não revela a essência do mundo e sua 'vontade', como sustentava Schopenhauer (que se enganava sobre a música e sobre a compaixão pelo mesmo motivo: – ele conhecia ambas muito pouco por experiência –): a música revela só os senhores músicos! E eles mesmos não o sabem! E talvez seja muito bom que eles não sabem! – (Outono de 1885-Outono de 1886, fr. 2 [29])

Die Musik offenbart nicht das Wesen der Welt und ihren „Willen“ wie es Schopenhauer behauptet hat (der sich über die Musik betrog wie über das Mitleiden und aus dem gleichen Grunde – er kannte beide zu wenig aus Erfahrung –): die Musik offenbart nur die Herrn Musiker! Und sie wissen es selber nicht! – Und wie gut vielleicht, daß sie es nicht wissen! – (KSA 12, 77-8)

Ao contrário de um tipo de solução final, como seria o caso do *Parsifal*, Wagner não degenerou apenas em sua derradeira fase de produção, mas teria, desde a adesão temporã a Schopenhauer, iniciado esse caminho sem volta que se encerra com a submissão aos ideais ascéticos. Assim Nietzsche interpreta também o sentido da arte em Schopenhauer, que teria, ele próprio, rendido homenagem ao ascetismo por uma vocação natural. Wagner teria mudado a rota de sua perspectiva quando aderiu ao sentido mais profundo da arte na estética schopenhaueriana, o sentido da música:

Em especial, o que talvez mais surpreenda, Wagner modificou rudemente seu juízo sobre o valor e o status da *música* mesma: que lhe importava que até então tivesse feito dela um meio, um *medium*, uma “mulher” que para crescer necessitava absolutamente de um fim, um homem – isto é, o drama! Compreendeu de imediato que com a teoria e a inovação de Schopenhauer podia-se fazer mais *in majorem musicae gloriam* [para maior glória da música] – isto é, com a *soberania* da música, tal como Schopenhauer a compreendia: a música separada de todas as demais artes, a arte independente em si, *não*, como as outras, oferecendo imagens da fenomenalidade, mas falando a linguagem da vontade mesma, diretamente do “abismo”, como sua revelação mais própria, mais primordial, mais imediata. Com essa extraordinária elevação do valor da música, também a cotação do *músico* subiu prodigiosamente: tornou-se um oráculo, um sacerdote, mais que um sacerdote, uma espécie de porta-voz do “em si” das coisas, um telefone do além – já não falava apenas música, esse ventríloquo de Deus – falava metafísica: como admirar que um dia falasse em ideais *ascéticos*?... (GM/GM III §5)

In Sonderheit änderte Wagner, was vielleicht am meisten befremdet, von da an rücksichtslos sein

¹⁷⁸ Tradução Flávio Kothe modificada, 2003, 169.

Urtheil über Werth und Stellung der Musik selbst: was lag ihm daran, dass er bisher aus ihr ein Mittel, ein Medium, ein „Weib“ gemacht hatte, das schlechterdings eines Zweckes, eines Manns bedürfe um zu gedeihn – nämlich des Drama's! Er begriff mit Einem Male, dass mit der Schopenhauer'schen Theorie und Neuerung mehr zu machen sei in majorem musicae gloriam, – nämlich mit der Souverainetät der Musik, so wie sie Schopenhauer begriff: die Musik abseits gestellt gegen alle übrigen Künste, die unabhängige Kunst an sich, nicht, wie diese, Abbilder der Phänomenalität bietend, vielmehr die Sprache des Willens selbst redend, unmittelbar aus dem „Abgrunde“ heraus, als dessen eigenste, ursprünglichste, unabgeleitete Offenbarung. Mit dieser ausserordentlichen Werthsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauer'schen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit Einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise: er wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des „An-sich“ der Dinge, ein Telephon des Jenseits, – er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes, – er redete Metaphysik: was Wunder, dass er endlich eines Tags asketische Ideale redete?... (KSA 5, 346)

Ponto a ponto, Nietzsche se desfaz de quase todos os elementos que formavam sua *metafísica de artista*, aparentemente sem nenhum tipo de referência direta a eles, embora esteja fazendo uma revisão quase metódica daqueles pressupostos. Tudo, ou quase tudo, que em Wagner indica uma afirmação da música como a arte por excelência, o ponto de contato com o *Uno-primordial*, a linguagem da Vontade, está descartado como sendo o inverso do verdadeiro sentido da música na maturidade de seu pensamento – sabemos que o *dionisíaco* é a grande herança da fase inicial.¹⁷⁹ Mas o que Nietzsche está criticando no fundo de tudo aqui é o sentido metafísico do fenômeno da criação artística, ou seja, ele não aceita mais que a música arraste promessas soberbas, milagres proféticos de reinvenção mítica; o que ele busca é uma música que tem no chão da vivência popular sua condição inseparável de gestação. O “ventríloquo de Deus” (*Bauchredner Gottes*) Wagner porta, por vontade deliberada, a bandeira dos ideais ascéticos, negadores da vida. Nietzsche opõe a ele uma vontade afirmativa da arte, onde a obra não deixa de ter um sentido elevado, mas que agora aponta para dentro do corpo como único destino possível: “Verdades *com as quais se consegue dançar*, – verdade para os nossos pés...” (*Wahrheiten, nach denen sich tanzen*

¹⁷⁹ No EH/EH Nietzsche afirma sobre a GM/GM: “Dioniso, como se sabe, é também o deus das trevas (...). A terceira dissertação dá resposta à questão de onde procede o tremendo poder do ideal ascético, do ideal sacerdotal, embora o mesmo seja *nocivo par excellence*, uma vontade de fim, um ideal de *décadence*. Resposta: não porque Deus atue por trás dos sacerdotes, mas sim *faute de mieux* [por falta de coisa melhor] – por que foi até agora o único ideal, porque não tinha concorrentes” (*Dionysos ist, man weiss es, auch der Gott der Finsterniss (...). Die dritte Abhandlung giebt die Antwort auf die Frage, woher die ungeheure Macht des asketischen Ideals, des Priester-Ideals, stammt, obwohl dasselbe das schädliche Ideal par excellence, ein Wille zum Ende, ein decadence-Ideal ist. Antwort: nicht, weil Gott hinter den Priestern thätig ist, was wohl geglaubt wird, sondern faute de mieux, – weil es das einzige Ideal bisher war, weil es keinen Concurrenten hatte*) (EH/EH, “Genealogia da moral” - KSA 6,353). O texto deixa indicado uma outra destinação para o homem, um “concorrente” à altura do idealismo moralizante-santificador, o inaudito.

läßt, – Wahrheiten für unsere Füße...) (Outono de 1887, fr. 10 [161] - KSA 12, 550),¹⁸⁰ esse é o anúncio mais profundo de seu pensamento tardio sobre a arte: mas é importante mencionar que a música não perde a força de encantamento que ele sempre louvou e que mostra o que significa um pessimismo ativo, uma potência diretamente ligada com o futuro: “Aqui estão nuvens tempestuosas: mas seria isso motivo para que nós, espíritos livres, joviais e ligeiros, não devêssemos promover um bom dia?” (*Hier sind Wetterwolken: aber ist das ein Grund, daß wir freien luftigen lustigen Geister nicht uns einen guten Tag machen sollten?*) (Outono de 1887, fr. 10 [162] - KSA 12, 550).

Um outro ponto inseparável dessa vivência não metafísica da arte pode ser sentida desde muito antes, quando Nietzsche já falava no papel do corpo em sua relação com a arte:

A arte relembra-nos estados de vigor animal: ela é, por um lado, um excesso e um escoamento de corporeidade florescente na direção do mundo das imagens e dos desejos; por outro lado, uma excitação da função animal através de imagens e desejos da vida potencializada: – uma elevação do sentimento de vida, seu estimulante (Outono de 1887, fr. 9 [102]).¹⁸¹

Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischen vigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anregung der animalischen Funktion durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens; – eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben (KSA 12, 394).

Essa perspectiva fisiológica permite que não se confunda a força da autocrítica com que Nietzsche revê seus livros juvenis dentro do projeto d’*A vontade de poder* e o sentido da arte em sua estética final; todo o vigor contra o esteticismo, a perfeição, o modelo ideal é expresso aqui através desse valor do corpo como o transporte dos instintos.¹⁸² É a inversão de sua estética juvenil, a afirmação do sentido redentor da arte isento de qualquer vínculo com o conteúdo transcendente que Nietzsche tanto defendeu; esse instinto fisiológico está ligado novamente com a negação daquele olhar nem sempre tão nítido sobre a arte grega,

¹⁸⁰ Tradução Flávio Kothe, 2003, p.183.

¹⁸¹ Ibid., p.177; trad. modificada.

¹⁸² Num fragmento de 1883 Nietzsche já afirmava: “Contra Kant. Naturalmente eu também estou unido através de um interesse pela beleza que me agrada. Mas ela não se apresenta claramente. A expressão de felicidade, de perfeição, de tranquilidade, mesmo do que emudece, o que se deixa julgar na obra de arte – tudo fala a nossos instintos. Por fim, só sinto como belo o que corresponde a um ideal (‘ao ditoso’) de meus próprios instintos, por exemplo, a riqueza, a glória, a piedade, a emissão da força, a devoção podem converter-se no sentimento da ‘beleza’ em distintos povos” (*Gegen Kant. Natürlich bin ich auch mit dem Schönen, das mir gefällt, durch ein Interesse verbunden. Aber es liegt nicht nackt vor. Der Ausdruck von Glück Vollkommenheit Stille, selbst das Schweigende, Sich-Beurtheilen-Lassende des Kunstwerks – redet alles zu unsren Trieben. – Zuletzt empfinde ich nur als „schön“, was einem Ideal („dem Glücklichen“) meiner eigenen Triebe entspricht z.B. Reichthum, Glanz, Frömmigkeit, Machtausströmung, Ergebung kann verschiedenen Völkern zum Gefühle „schön“ werden*) (Primavera-Verão de 1883, fr. 7 [154] - KSA 10, 293)

quer dizer, a arte precisa ser bela ou ela deve mentir também como deformação da realidade? Sobre o belo e o feio, parece que Nietzsche não os interpreta mais apenas como domínios artísticos, antes os utiliza como manifestação de outra ordem, ligada agora com a força da obra sobre o corpo:

Em que medida o feio também pode ter ainda este poder? Na medida em que ele transmite ainda algo da vigorosa energia do artista que se apoderou desse horrível e terrível; ou na medida em que ele suavemente estimula em nós o prazer da crueldade (em certas circunstâncias até mesmo o prazer de *nos* ferirmos, a autoviolação: e com isso a sensação de poder sobre nós (Outono de 1887, fr. 9 [102]).¹⁸³

In wiefern kann auch das Häßliche noch diese Gewalt haben? Insofern es noch von der siegreichen Energie des Künstlers etwas mittheilt, der über dies Häßliche und Furchtbare Herr geworden ist; oder insofern es die Lust der Grausamkeit in uns leise anregt (unter Umständen selbst die Lust, *uns* wehe zu thun, die Selbstvergewaltigung: und damit das Gefühl der Macht über uns.) (KSA 12, 394)

Considerando que esse valor do corpo é agora parte inseparável dessa distinta perspectiva de libertação pela arte que Nietzsche apresenta de forma tão fragmentada, com vieses tão múltiplos e inclassificáveis, é importante ver o instinto *dionísíaco*, como expressão do conteúdo popular da música no interior do conceito de *vontade de poder*, não como uma deliberada ruptura com aquele conteúdo quase caótico que Nietzsche lhe conferia na primeira fase, mas como sua extensão, ou como prefere Nietzsche, como sua evolução:

Eu parti de uma hipótese metafísica sobre o sentido da música: no fundo havia, no entanto, uma *experiência psicológica*, à qual eu ainda não sabia adicionar suficiente explicação *histórica*. A transposição da música para o plano metafísico foi um ato de veneração e gratidão: no fundo todas as pessoas religiosas fizeram o mesmo com a sua vivência. – Agora vinha a face inversa: o inegável efeito *prejudicial* e destrutivo sobre mim justamente dessa louvada música – e com isso também o fim de sua religiosa adoração. Com isso também abriram os meus olhos para a necessidade moderna *direcionada* à música (a qual aparece na história junto com a necessidade crescente de narcóticos). Até mesmo a “obra de arte do futuro” me apareceu como refinamento da necessidade de estímulo e narcose, na qual todos os sentidos querem ser atendidos ao mesmo tempo, inclusive o absurdo idealista, religioso, hipermoral – como excitação conjunta de toda a maquinaria nervosa. A essência do romantismo tornou-se clara para mim: a *falta* de uma espécie fecunda de ser humano foi tornada aí um criativo testemunho. Ao mesmo tempo, a encenação malfeita dos meios, a inautenticidade e o caráter de empréstimo de todos os elementos individuais, a falta de probidade da formação artística, a abissal *falsidade* dessa arte mais moderna: a qual pretendia ser essencialmente arte teatral. A impossibilidade psicológica dessas supostas almas de heróis e de deuses, sendo elas nervosas, brutais e refinadas ao mesmo tempo, como os mais modernos entre os pintores e líricos parisienses. – Em suma, alinhei-os junto à “barbárie” moderna. Com isso nada está dito sobre o *dionísíaco*. Na época da grande

¹⁸³ Tradução Flávio Kothe, p.177; trad. modificada.

abundância e saúde aparece a tragédia, mas também na época do esgotamento nervoso e a sensibilidade extremada. Interpretação contraditória. – Em Wagner é significativo como ele já imprimiu ao Anel dos Nibelungos um final niilista (ânsia de descanso e aniquilamento) (Outono de 1885-Outono de 1886, fr. 2 [113]).¹⁸⁴

Ich fieng an mit einer metaphysischen Hypothese über den Sinn der Musik: aber zu Grunde lag eine *psychologische Erfahrung*, welcher ich noch keine genügende *historische* Erklärung unterzuschreiben wußte. Die Übertragung der Musik in's Metaphysische war ein Akt der Verehrung und Dankbarkeit; im Grunde haben es alle religiösen Menschen bisher so mit ihrem Erlebniß gemacht. – Nun kam die Kehrseite: die unleugbar *schädliche* und zerstörerische Wirkung eben dieser verehrten Musik auf mich – und damit auch das Ende ihrer religiösen Verehrung. Damit giengen mir auch die Augen auf für das moderne Bedürfniß *nach* Musik (welches gleichzeitig in der Geschichte erscheint mit dem zunehmenden Bedürfniß nach Narcoticis) Gar das „Kunstwerk der Zukunft“ erschien mir als Raffinement des Aufregungs- und Betäubungs-Bedürfnisses, wobei alle Sinne zugleich ihre Rechnung finden wollen, eingerechnet der idealistische, religiöse, hypermoralische Widersinn – als eine Gesamt-Excitation der ganzen nervösen Maschinerie. Das Wesen der Romantik gieng mir auf: der Mangel einer fruchtbaren Art von Menschen ist da zeugend geworden. Zugleich die Schauspielerei der Mittel, die Unächtheit und Entlehntheit aller einzelnen Elemente, der *Mangel* an Probität der künstlerischen Bildung, die abgründliche *Falschheit* dieser modernsten Kunst: welche wesentlich Theaterkunst sein möchte. Die psychologische Unmöglichkeit dieser angeblichen Helden- und Götterseelen, welche zugleich nervös, brutal und raffiniert sind gleich den Modernsten unter den Pariser Malern und Lyrikern. – Genug, ich stellte sie mit hinein in die moderne „Barbarei“. – Damit ist über das *Dionysische* Nichts gesagt. In der Zeit der größten Fülle und Gesundheit erscheint die Tragödie, aber auch in der Zeit der Nervenerschöpfung und -Überreizung. Entgegengesetzte Deutung. – Bei Wagner ist bezeichnend, wie er schon dem Ring des Nibelungen einen nihilistischen (ruhe- und endesüchtigen) Schluß gab (KSA 12, 117-8)

Esse conteúdo moderno consolidado na música nada tem a ver com o *dionisiaco*; desde a *IV extemporânea* Nietzsche já intuía essa linha divisória entre o que se vê no palco e o que se sente no espírito do povo nessa forma de exibição consolidada na idade moderna, quer dizer, ele condenava a separação total entre quem cria e quem recebe a música. A intenção aqui é mostrar que há um vínculo entre o conteúdo *dionisiaco* da música, como herança da sua primeira estética, e entre a vontade de afirmação da vida que está por trás da *vontade de poder* na terceira fase de sua obra; na verdade, tudo indica que o que muda para Nietzsche é o sentido do *trágico* para a vida, e não exatamente o teor *dionisiaco* – embora seja óbvio que esse conceito se modificou, não estando mais vinculado àquela Vontade Schopenhaueriana e nem ao projeto revolucionário de Wagner; num póstumo imprescindível sobre o tema do trágico na maturidade, Nietzsche apresenta tanto sua crítica à visão clássica de Aristóteles como seu modo afirmativo de interpretar o trágico:

O que é trágico. Repetidas vezes pus o dedo no grande erro que cometeu Aristóteles, quando acreditou reconhecer em dois afetos *deprimentes*, o horror e a piedade, os afetos trágicos. Se tivesse razão, a tragédia seria uma arte perigosa à vida: seria preciso cuidar dela

¹⁸⁴ Ibid, p.146.

como algo prejudicial e suspeito a todos. A arte, normalmente a grande estimulante da vida, um estimulante da vida, uma vontade de vida, seria nociva à saúde, estaria a serviço de algo decadente, como um laçao do pessimismo. (Pois o fato de que a excitação dos afetos não permite se “purgar” deles, como parece crer Aristóteles; isso simplesmente não é verdadeiro). Algo que provoca habitualmente o horror e a piedade desorganiza, debilita, desanima: – e supondo que Schopenhauer tivesse razão, quando disse que seria preciso aprender a resignação na tragédia, quer dizer, a renúncia suave à felicidade, à esperança, à vontade de viver, com isso estaria concebida uma arte que se nega a si própria. Tragédia significaria, então, um processo de dissolução, os instintos da vida destruindo-se a si mesmos no instinto da arte. Cristianismo, niilismo, arte trágica, *décadence* fisiológica iriam dar-se as mãos e, na mesma hora, no mesmo instante, embalar-se mutuamente para frente – *para baixo!*... Tragédia seria um sintoma de decadência.

Pode-se refutar essa teoria com toda impavidez: ou seja, medindo o efeito de uma emoção trágica por meio de um dinamômetro. E obtém-se como resultado aquilo que, ao menos em termos psicológicos, somente a absoluta hipocrisia de um homem de sistema pode ignorar: que a tragédia é um *tonicum*. (Primavera de 1888, fr. 15 [10])¹⁸⁵

Was ist tragisch. Ich habe zu wiederholten Malen den Finger auf das große Mißverständniß des Aristoteles gelegt, als er in zwei deprimirenden Affekten, im Schrecken und im Mitleiden, die tragischen Affekte zu erkennen glaubte. Hätte er Recht, so wäre die Tragödie eine lebensgefährliche Kunst: man müßte vor ihr wie vor etwas Gemeinschädlichem und Anrühigem warnen. Die Kunst, sonst das große Stimulans des Lebens, ein Rausch am Leben, ein Wille zum Leben, würde hier, im Dienste einer Abwärtsbewegung, gleichsam als Dienerin des Pessimismus, *gesundheitsschädlich*. (Denn daß man durch Erregung dieser Affekte sich von ihnen „purgirt“, wie Aristoteles zu glauben scheint, ist einfach nicht wahr) Etwas, was habituell Schrecken oder Mitleid erregt, desorganisirt, schwächt, entmuthigt: – und gesetzt, Schopenhauer behielte Recht, daß man der Tragödie die Resignation zu entnehmen habe d.h. eine sanfte Verzichtleistung auf Glück, auf Hoffnung, auf Willen zum Leben, so wäre hiemit eine Kunst concipirt, in der die Kunst sich selbst verneint. Tragödie bedeutete dann einen Auflösungs-prozeß, die Instinkte des Lebens sich im Instinkt der Kunst selbst zerstörend. Christenthum, Nihilismus, tragische Kunst, physiologische *décadence*: das hielte sich an den Händen, das käme zur selben Stunde zum Übergewicht, das triebe sich gegenseitig vorwärts – *abwärts!*... Tragödie wäre ein Symptom des Verfalls.

Man kann diese Theorie in der kaltblütigsten Weise widerlegen: nämlich indem man vermöge des Dynamometers die Wirkung einer tragischen Emotion mißt. Und man bekommt als Ergebnis, was psychologisch zuletzt nur die absolute Verlogenheit eines Systematikers verkennen kann –: daß die Tragödie ein *tonicum* ist. (KSA 13, 409-11)

Durante todo o período da *vontade de poder*, o que está em jogo é a afirmação desse conteúdo positivo da música e da arte; se o *dionisíaco* redivivo significa um ímpeto de vida, como lemos acima, é porque o trágico se reveste de uma força que não existia antes: a vontade nietzscheana de culto trágico e redenção pela dor. É como se Nietzsche vinculasse a *metafísica de artista* com a negação do mundo, com a necessidade de ascetismo, etc., daí ser preciso corrigir as influências e a rota dos seus escritos. Quando seleciona para publicação parte do material dedicado ao projeto literário incompleto – como parece ser o

¹⁸⁵ Ibid., p.152; trad. modificada.

caso de alguns dos aforismos do *Crepúsculo dos ídolos*, de 1888¹⁸⁶ –, ele, em nenhum momento, se afasta de uma posição afirmativa, ao contrário, chega a radicalizar sua posição em relação às artes recuperando um conceito perene do livro de estréia: “*Para a psicologia do artista. – Para que exista arte, para que exista algum fazer e contemplar estéticos resulta indispensável uma condição fisiológica prévia: a embriaguez*” (*Zur Psychologie des Künstlers. – Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine Physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch*) (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §8 - KSA 6, 116). Nós sabemos que o conceito de embriaguez é um sinônimo do *dionisíaco* e, como se vê, uma condição inseparável de um tipo de arte que não harmoniza com conformidades culturais ou tradicionalistas; é como se Nietzsche estivesse subliminarmente ansiando por uma experimentação de vanguarda que só viria algumas décadas depois, com as experiências dodecafônicas da *Escola de Viena*, por exemplo. O que salta aos olhos no retorno de Nietzsche a’ *O nascimento da tragédia* realizado no *Crepúsculo do ídolos*, é que esse valor do corpo está ligado novamente ao conteúdo da desmesura: “A embriaguez tem que ter intensificado primeiro a excitação da máquina inteira: antes disso não se dá arte nenhuma” (*Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst*) (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §8 - KSA 6, 116); primeiro, Nietzsche está falando principalmente da “excitação sexual” (*Geschlechtserregung*), ela é o motor da arte, pois, como já vimos, não existe arte sem um corpo pleno de satisfações, não existe música sem prazer.

O homem passa a se constituir, em definitivo, como um instrumento por natureza fadado a criar, e sua criação é agora a materialização de seu poder, onde ele se regozija: “Este *ter-que-transformar* as coisas em algo perfeito é – arte. Inclusive, tudo o que o homem desse estado não é, sem embargo, se converte para ele num prazer em si; na arte o

¹⁸⁶ Esse livro foi tratado por Nietzsche em diversas cartas como um duplo de *O caso Wagner*, semelhança que pode ser percebida já pelo seu título em alemão, *Götzendämmerung*, que guarda semelhança sonora com o *Götterdämmerung* de Wagner; após a primeira carta enviada a seu editor, Constantin Georg Naumann, em 7 de setembro de 1888, comentando o livro e falando de sua importância, Nietzsche escreveu diversas outras, até o dia 27 do mesmo mês, sempre destacando sua satisfação com a entrega do manuscrito; as cartas foram enviadas a Meta von Salis, dia 7, a Carl Fuchs, dia 9, a Peter Gast, dia 12, a G. Brandes, dia 13, a Paul Deussen e Overbeck, dia 14. Todas no volume 8 da KSA. Cabe mencionar que Nietzsche já fala em algumas das cartas de um novo projeto literário, ainda mais amplo que o d’*A vontade de poder* e que se chamaria *Transvaloração de todos os valores*.

homem se goza a si mesmo como perfeição” (*Dies Verwandelnmüssen in's Vollkommne ist — Kunst. Alles selbst, was er nicht ist, wird trotzdem ihm zur Lust an sich; in der Kunst genießt sich der Mensch als Vollkommenheit*) (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §9 - KSA 6, 117). Estando quase obrigado a prestar contas dessa afirmação em relação com sua vaga origem nos escritos juvenis, já que se trata de um rompimento, mas também da manutenção de certos aspectos – a noção de perfeição estética soa um tanto paradoxal quando relacionada com a criação da natureza –,¹⁸⁷ Nietzsche escreveu aquele que talvez seja um dos aforismos mais importantes da maturidade sobre aquela dupla força estética que ele utilizou como fonte de seu livro de estréia e que parecia já quase superada:

Que significam os conceitos antitéticos apolíneo e dionisíaco introduzidos por mim na estética, concebidos ambos como tipos de embriaguez? – a embriaguez apolínea mantém antes de tudo o olhar excitado, de modo que este adquire a força de ter visões. O pintor, o escultor e o poeta épico são visionários *par excellence*. No estado dionisíaco, no entanto, o que fica excitado e intensificado é o inteiro sistema dos afetos: de modo que este sistema descarrega de uma só vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, faz com que se manifeste a força de representar, reproduzir, transfigurar, transformar, toda a espécie de mímica e histrionismo. (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §9)

Was bedeutet der von mir in die Aesthetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen? – Der apollinische Rausch hält vor Allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, der Plastiker, der Epiker sind Visionäre *par excellence*. Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandelns, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich heraustreibt. (KSA 6, 117)

É onde o conceito de *dionisíaco* se apresenta reafirmado com toda a intensidade. O *apolíneo* é mantido, antes de tudo, como um instinto que conserva, ademais de conter a força de ter visões, ele excita o olhar e fixa o espaço a seu redor, o imobiliza, o que se vê para além do olhar comum não é nada que o reinvente e o transfigure; já o bárbaro Dioniso está ligado com os sons inauditos, com o que está e não está, com o que se move eternamente: “A música, tal como a entendemos hoje, é também uma excitação e uma descarga global dos afetos, mas não é, sem embargo, mais que o resíduo de um mundo expressivo muito mais pleno de afeto, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco” (*Musik, wie wir sie heute verstehen, ist gleichfalls eine Gesamt-Erregung und -Entladung*

¹⁸⁷ Um pouco mais adiante Nietzsche escreve: “Nada é belo, só o homem é belo: sobre esta ingenuidade descansa toda a estética, ela é sua *primeira* verdade” (*Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivetät ruht alle Aesthetik, sie ist deren erste Wahrheit*) (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §20 - KSA 6, 124).

der Affekte, aber dennoch nur das Überbleibsel von einer viel volleren Ausdrucks-Welt des Affekts, ein blosses residuum des dionysischen Histrionismus) (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §10 - KSA 6, 118); se o *dionisíaco* é aquele que eternamente se transforma, então Wagner foi superado pelo mesmo instinto que o gerou, pois um comportamento mimético para Nietzsche só é pleno se contém o poder de reinventar a si mesmo.

É ainda no *Crepúsculo dos ídolos* que Nietzsche anuncia, em meio ao ambiente semicaótico dos fragmentos póstumos, uma importante sentença sobre a música, onde se pode encontrar a idéia central do amolecimento das condições primordiais de expressão corporal do conteúdo musical primordial e, no entanto, a afirmação do papel irreduzível que o instinto *dionisíaco* preserva nos seus escritos tardios:

Para tornar possível a música como arte específica se imobilizou um grande número de sentidos, sobretudo o sentido muscular (ao menos relativamente: pois em um certo grau todo ritmo continua falando aos nossos músculos): de modo que o homem já não imita e representa mais tudo que sente com seu corpo. Sem dúvida, *esse* é o estado normal propriamente dionisíaco, em todo caso o estado primordial; a música é a especificação lentamente alcançada deste estado, em detrimento das faculdades mais afins a ela. (GD/CI, “incursões de um extemporâneo” §10)

Man hat, zur Ermöglichung der Musik als Sonderkunst, eine Anzahl Sinne, vor Allem den Muskelsinn still gestellt (relativ wenigstens: denn in einem gewissen Grade redet noch aller Rhythmus zu unsern Muskeln): so dass der Mensch nicht mehr Alles, was er fühlt, sofort leibhaft nachahmt und darstellt. Trotzdem ist *Das* der eigentlich dionysische Normalzustand, jedenfalls der Urzustand; die Musik ist die langsam erreichte Spezifikation desselben auf Unkosten der nächstverwandten Vermögen. (KSA 6, 117)

Todos os pontos de contato com a música estão postos aqui em relação com a crítica da modernidade personificada por Wagner, por isso Nietzsche realiza um movimento muito sutil de reinterpretação do *dionisíaco*, mesmo sob o risco de um curto-circuito com os textos juvenis. Até o fim, importa a Nietzsche garantir a intensificação da força primordial personificada pelo *dionisíaco*, ainda que ele esteja pensando esse extravasamento de um modo mais ameno. Se Nietzsche parece estar o tempo inteiro tentando integrar sua obra dentro de um todo orgânico, não resta dúvida de que o sentido do *dionisíaco* permanece sendo a grande herança de seus primeiros estudos. Até o fim, mesmo depois de todo o percurso, ele busca integrar essa perspectiva dentro de seus livros. Era preciso não deixar dúvida quanto ao fato de que essa força essencial continha o sentido mais amplo de seus anseios.

1.3 À guisa de conclusão: Bizet contra Wagner ou latinizar a música

Pólo extremo a’ *O nascimento da tragédia, O caso Wagner* (1888) (WA/CW nas

citações e notas)¹⁸⁸ recolocou a problemática da música em primeiro plano dentro de uma obra preparada pelo próprio Nietzsche para edição. O livro representa um momento fundamental de sua estética, principalmente pelo desfecho inusitado de suas perspectivas em relação à música. Hollinrake fala de sua importância dentro do conjunto da obra, e mostra seu significado em comparação com o livro de estréia: “(...) desde o começo, Nietzsche iria mostrar, em relação a Wagner, uma postura atenta, uma receptividade e um poder de aquisição que dificilmente podem ser superestimados. Isso já fica evidente em seu primeiro livro, (...) escrito sob a tutela imediata de Wagner; e não é menos evidente nas páginas de seus posteriores escritos críticos, em que o artista é descrito como a consubstanciação do romantismo francês *fin de siècle*, *ressentimento*, *decadência* e, finalmente – em *O caso Wagner* – como a modernidade personificada” (HOLLINRAKE, 1986, p.11). Se, no primeiro livro de Nietzsche, como sabemos, a obra de Wagner possui uma importância quase intocável, em *O caso Wagner* o foco de sua interpretação ultrapassa a esfera musical, apontando para o que, desde muito cedo, pode ser reconhecido em pano de fundo: que sua crítica a Wagner sempre ocultou uma preocupação mais ampla que suas diferenças pessoais com o compositor, quer dizer, quando Nietzsche pensa na música ele está pensando em seu caráter emancipador e não apenas em sua função imediata na vida social.

Nietzsche escreve *O caso Wagner* a partir de um conceito aparentemente externo ao problema da arte: o conceito de *décadence*. Na verdade, Nietzsche considera ter sempre estado envolvido com essa questão, seja quando tratou sobre o bem e o mal, seja na querela com Wagner e Schopenhauer ou na crítica ao Socialismo. Portanto, só superficialmente parecemos estar fora da discussão sobre a música, pois foi sob esse solo de decadência irrefreável que teria nascido e se desenvolvido Wagner, e onde o próprio Nietzsche também se reconhece. Portanto, a partir da noção de *décadence*, Nietzsche está interpretando o conjunto da modernidade através da música: “Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: eu apenas compreendi isso, e me defendi. O filósofo em mim se defendeu” (*Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein*

¹⁸⁸ Para as citações de *O caso Wagner* utilizo a tradução de Paulo César de Souza, 2000.

décadent: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen) (WA/CW, “prefácio” - KSA 6, 11).

Poderíamos tomar como ponto de partida do livro a idéia de “superação de si” (*Selbstüberwindung*) a partir dessa oposição imediatamente estabelecida por Nietzsche entre Bizet e Wagner, o que apontaria, se muito, para essa libertação particular tantas vezes mencionada e buscada por Nietzsche em relação ao compositor do *Parsival*; mas há muito mais por trás dessa noção de *überwindung*. O que Nietzsche quer superar é o seu próprio tempo, com sua decadência e com a pequenez que lhe acompanha. A experiência do encontro e da relação com Wagner serve como antídoto contra tudo o que ele representa no plano da arte e no plano da cultura, pois sua música representa seu tempo e, conseqüentemente, seus incontornáveis movimentos de declínio. Daí Nietzsche atribuir a Wagner esse irônico valor pedagógico, pois o compositor é um ensinamento e aponta para o que deve ser superado enquanto símbolo de enfraquecimento.

Mas não basta compreender o conceito de *décadence* para se ter uma visão adequada do significado dessa crítica final a Wagner, é preciso pensar a respeito desse caminho percorrido pelo compositor, as modificações pelas quais passou sua obra até tornar-se uma expressão corporificada, como quer Nietzsche, dessa forma de degenerescência e, principalmente, compreender o modo como ele interpretou a *décadence* artística de Wagner como um processo fisiológico, que acabou por ser transferido aos seus ouvintes.¹⁸⁹ Não se trata de desprezá-lo, ao contrário, Wagner seria fundamental ao filósofo que desejasse ser a “má-consciência de seu tempo” (*das schlechte Gewissen seiner Zeit*), pois, no interior da decadência wagneriana estariam plantadas todas as possibilidades indispensáveis para inverter a rota aberta pela modernidade. Se a cura que Nietzsche autodecreta significa sua independência, isto resulta também numa prestação de contas com o passado, como afirma Müller-Lauter: “Não é apenas nos modernos que o filósofo deve poder constatar os fenômenos psicológicos, e por fim os fisiológicos, de declínio. A própria filosofia já está, desde Sócrates, na via da perversão. O esquema de interpretação, que se configura no que diz respeito à *décadence* artística de Wagner, deve também ajudar a

¹⁸⁹ Estou acompanhando aqui a interpretação de MÜLLER-LAUTER, 1999.

desmascarar a *décadence* filosófica dos gregos” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p.18).

Esse vínculo estabelecido entre Wagner e Sócrates, com a notória vinculação com o cristianismo histórico deste último decorrente, é uma aproximação entre a *décadence* religiosa e a estética, demonstrando com isso que a degenerescência de Wagner se ligava imediatamente com a decadência cristã. O que Nietzsche saúda na obra de Bizet é justamente o valor da sensualidade, não como em Wagner, mas uma outra sensualidade, e com ela uma alegria e uma sensibilidade diferenciada. Essa aproximação já havia sido exposta por Nietzsche em outro momento, quando comparou Wagner com a figura do *padre ascético* na *Genealogia da moral*, o que nos conduz à hipótese de que o tema da arte em Nietzsche não se reduz à dimensão estética, mas que permeia o conjunto dos seus escritos, ora de modo explícito, ora de modo quase imperceptível, deixando à mostra não só preocupações artísticas, mas também questões de ordem cultural. Essa nova sensualidade aponta para o deslocamento geográfico do olhar de Nietzsche, que começa a revelar sua surpreendente percepção: “Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada na Europa – esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada...” (*Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängniss über sich, ihr Glück ist kurz, Plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, dass er den Muth zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europa's bisher noch keine Sprache hatte,—zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannteren Sensibilität...*) (WA/CW §5 - KSA 6, 21). Todo o bom comportamento europeu, sua etiqueta musical moderna reduzida a um sinônimo de enfraquecimento e negação do corpo. Toda a tragicidade de uma vivência primitiva, assim Nietzsche parece olhar para esse meridional africano, como um retorno ao paraíso e, ainda uma vez, à natureza.

Mas Bizet não é a antítese real de Wagner, Nietzsche disse isso em sua correspondência: “O que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como *antítese* irônica a Wagner isto funciona bem; seria uma absoluta falta de gosto se eu partisse de um elogio de Beethoven, digamos”

(carta a Carl Fuchs, de 27/12/1888).¹⁹⁰ O significado disso é que não é a ópera de Bizet que vai tomar o lugar do projeto de Wagner, é alguma outra música, inaudita, que tem em Bizet apenas um ímpeto nascente, uma tragicidade embrionária. Nietzsche está, ao fim da vida, na busca de algo que não poderia nascer no seio da Europa, que carecia de uma outra origem, estrangeira, bárbara, portanto, o que faz pensar que sua vontade incondicional de recuperar o *dionísíaco* está intacta, e que ele imagina uma música que invada a Europa como uma repetição da cena em que os dançarinos *dionísíacos* invadiram o baile *apolíneo*, repetindo a cena descrita em *O nascimento da tragédia*. O olhar para o estrangeiro, cuja primeira imagem é justamente a África, carrega um simbolismo demasiado, passível de caminhos diversos. Ao que tudo indica, trata-se de uma perspectiva única dentro da obra publicada de Nietzsche, onde o seu olhar *para fora* está em busca uma música cuja origem deve ser não-alemã. A crítica a Alemanha ganha uma face mordaz: “Sabe-se o destino de Goethe na Alemanha solteirona e moralmente azeda. Ele foi repulsivo para os alemães, e teve admiradores francos apenas entre mulheres judias” (*Man kennt das Schicksal Goethe's im moralinsauren altjungferhaften Deutschland. Er war den Deutschen immer anstößig, er hat ehrliche Bewunderer nur unter Jüdinnen gehabt*) (WA/CW §3 - KSA 6, 21). Essa citação velada a obra de Viktor Hehn, *Gedanken über Goethe*, revela que Nietzsche estava buscando fora de qualquer referência próxima o som inaudito que deveria reeducar o público.¹⁹¹

Por enquanto, quero mostrar que esse uso contínuo da noção de *décadence* está ligado com um conceito que é a base de todo este estudo: o de *redenção*. O retorno a Wagner nesse livro aponta várias vezes para o fato de que a sua ópera sempre foi considerada uma forma de redenção, o que comprova o dado simbólico de que há sempre alguém precisando ser salvo nos seus dramas. Há, portanto, na esteira dessa mesma busca por uma origem diferenciada da música, um novo tipo de redenção sendo estabelecida. Não por acaso, Nietzsche menciona repetidamente o teor revolucionário da obra de Wagner durante um certo tempo de sua vida, daí o elogio a Siegfried, seu nascimento já seria uma

¹⁹⁰ Trad. Paulo César de Souza, no apêndice da edição brasileira de *O caso Wagner*.

¹⁹¹ A citação de Hehn diz o seguinte: “Apenas as mulheres judias [...] foram menos severas e pressentiram algo da grandeza não só poética, mas também moral, de Goethe: pois elas tinham mais sabedoria inata [*Mutterwitz im Kopfe*] dos que as boas e amáveis, mas convencionalmente limitadas [...] habitantes da Baixa Saxônia”. (KSA 14, 403-4)

declaração de guerra à moral, pois ele nasce de um incesto, de um adultério. Apesar da destinação de Siegfried ser apenas a de “emancipar a mulher”, Nietzsche resguarda seu grau de intensidade. Esse Wagner revolucionário, vale lembrar, é o mesmo que influencia Nietzsche nos textos juvenis. Mas então, Wagner compõe o *Anel dos Nibelungos*, segundo julga Nietzsche, em linguagem schopenhaueriana.¹⁹² Como afirma Müller-Lauter: “A *dédadence* artística de Wagner, no que diz respeito à sua gravidade, recua ainda uma vez diante da *décadence* filosófica, na medida em que Nietzsche a esta subordina Wagner; ele teria aceito os ideais filosóficos de Schopenhauer indiretamente, apenas por causa de seu elevado apreço pela arte, em particular pela música, que deve falar ‘a língua da própria vontade’” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p.20).

Isso significa que o drama wagneriano estava seguindo o caminho da subserviência aos poderes vigentes: “Brunilda, que segundo a antiga intenção se despedira com uma canção de louvor ao amor livre, deixando ao mundo esperanças de uma utopia socialista, com a qual ‘tudo fica bom’, agora tem outra coisa a fazer. Deve primeiro estudar Schopenhauer (...)” (*Brünnhilde, die nach der ältern Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe zu verabschieden hatte, die Welt auf eine socialistische Utopie vertröstend, mit der ‚Alles gut wird‘, bekommt jetzt etwas Anderes zu thun. Sie muss erst Schopenhauer studiren (...)*) (WA/CW §4 - KSA 6, 24). Aos olhos de Nietzsche, o drama wagneriano não passa de uma busca *otimista* pela salvação, i.e., um lugar onde o trágico está excluído.

Nietzsche não está só elaborando uma crítica estética, ele está formulando uma tese na qual Wagner expressa muito mais do que uma decadência musical: “O artista da *décadence* – eis a palavra. E aqui começa a minha seriedade. Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse *décadent* nos estraga a saúde – e a música, além disso!” (*Dem Künstler der décadence – das steht das Wort. Und damit beginnt mein Ernst. Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser décadent uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu!*) (WA/CW §5 - KSA 6, 24). É preciso isolar a particularidade dessas referências a Wagner, pois o que ele expressa através de sua obra é um movimento

¹⁹² “O benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence* a si mesmo” (*Die Wohlthat, die Wagner Schopenhauern verdankt, ist unermesslich. Erst der Philosoph der décadence gab dem Künstler der décadence sich selbst*). (WA/CW §5 - KSA 6, 21)

irrefreável que atinge as artes de um modo amplo naquele momento. O fato de um drama musical ser capaz de “excitar nervos cansados” mostra que o público *precisava* de uma arte exatamente assim, por isso “Wagner é o *“artista moderno par excellence”*, porque ele dava o que as pessoas queriam ouvir: “Em sua arte se encontra, misturado de maneira mais sedutora, aquilo de que o mundo hoje tem mais necessidade – os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento *brutal*, o *artificial* e o *inocente* (idiota)” (*In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nöthigsten hat, – die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische)*). (WA/CW §5 - KSA 6, 25)

O caso Wagner, sob essa ótica, se apresenta como um panfleto crítico contra o consumo de arte na Alemanha. A famosa estrutura cênica de Wagner, com suas gigantescas construções, são apenas entretenimento gratuito na crítica de Nietzsche: “Conhecemos as massas, conhecemos o teatro”; quer dizer, o público se encanta com o modelo de exibição do drama musical e não podia ser de outro modo, é uma exigência daquele momento. De muitas formas, Nietzsche se antecipa ao séc. XX. Os desdobramentos do papel do aparato técnico nas artes do séc. XX são bastante conhecidas, e Wagner aparece com o grande pai da modernidade artística e de sua ditadura do consumo. Novamente, como já havia surgido veladamente em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche está falando no prazer, e cita Epicuro quando exige que a arte não seja uma busca pela satisfação gratuita. O valor da consagração de uma obra de arte parece a Nietzsche apenas um sinônimo de despreparo da platéia: “Tudo o que da música de Wagner se tornou popular, também fora do teatro, é de gosto dúbio e corrompe o gosto” (*Alles, was von Wagner’s Musik auch abseits vom Theater populär geworden ist, ist zweifelhaften Geschmacks und verdirbt den Geschmack*) (WA/CW §7 - KSA 6, 27).

Como em vários outros momentos, Nietzsche faz uma redução injusta ao atribuir a Wagner essa, digamos, ausência de talento: “Era Wagner de fato um músico? (...). Wagner não era músico por instinto (...). A música de Wagner, sem a proteção do gosto teatral – um gosto muito tolerante –, é simplesmente música ruim, a pior que jamais se tenha feito. Quando um músico não consegue contar até três, torna-se ‘dramático’, torna-se wagneriano” (*War Wagner überhaupt ein Musiker? (...) Wagner war nicht Musiker von Instinkt (...). Wagner’s Musik, nicht vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten*

Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er 'dramatisch', wird er 'Wagnerisch'...) (WA/CW §8 - KSA 6, 29). Sabemos que a crítica ao papel do texto e da encenação em detrimento da música no drama wagneriano tem pertinência, sua obra foi um rompimento com a tradição. O que Nietzsche desconsidera é a própria revolução iniciada com o drama musical, e a coragem de Wagner em romper com a tradição. Se há uma limitação na crítica de Nietzsche, está no fato de que ele não percebeu que o que se transformava não era só o público moderno, mas as obras também. Esse movimento de renovação, que tem Wagner como fonte essencial, foi subestimado por Nietzsche. Mas não se pode negar o sentido mais profundo de sua crítica, quer dizer, Wagner era o mito de si mesmo, ele criou e planejou cada passo de sua ascensão, nada foi gratuito ou casual. Sob esse ponto de vista, Nietzsche foi certo: “ele [Wagner] quer o efeito, nada senão o efeito” (*er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung*).

Outro ponto polêmico do livro de 1888, sem dúvida, diz respeito à ligação entre o conceito de decadência e o de fisiologia em Wagner. Nietzsche define Wagner como *o artista da décadence*, o doente personificado, o único capaz de contaminar a todos que o cercam e ouvem, aquele que tornara a música mesma doente. Sem dúvida, trata-se de uma das teses mais caras do livro: a de que essa decadência de Wagner não passava de uma decadência fisiológica. Para Muller-Lauter, o que estava em jogo era a exposição das fragilidades de Wagner, seu “demasiado humano” (MÜLLER-LAUTER, 1999, 21). Vejamos o que significa o conceito de *fisiologia* para Nietzsche.

Müller-Lauter destaca três determinações gerais para este conceito: a) Nietzsche utilizou a palavra fisiologia na mesma acepção que a literatura científica da época, o que mostra seu interesse na literatura científica; b) o fisiológico determinaria, em última instância (por ser “somático”), a natureza dos homens, o conceito remeteria, por isso, às funções orgânicas ou afetivas, no sentido do “imediato corpóreo”; e c) os processos fisiológicos seriam a luta de *quanta* de potência, o que explicaria, para o conjunto dos

¹⁹³ Wagner influencia toda uma geração posterior, que, a seu modo, também rompeu com ele, como Schönberg. Ver *Schönberg und Wagner. 3. Wagner Tage in Graz: Bericht zum Symposium, 3. Oktober 1998* (Herausgegeben von Christian Meyer). Wien: Arnold Schönberg Center, 2000.

comportamentos humanos, uma *natural* degenerescência. Transcrevo uma importante consideração de Müller-Lauter: “É preciso estar atento a esta trindade, quando se lê as considerações dispersas de Nietzsche sobre a *décadence* fisiológica. Nos seus escritos e manuscritos de 1888 em particular, o corporal aparece como irredutível e, por sua vez, constitutivo. Se não se remete declarações desta espécie à terceira determinação acima mencionada, chega-se inevitavelmente à concepção de que a filosofia de Nietzsche acaba, em último lugar, num *fisiologismo* limitado” (MÜLLER-LAUTER, 21-2). Sendo assim, a crítica de Nietzsche ao fisiologismo de Wagner é improcedente. Mas, para irmos um pouco mais adiante, é preciso mencionar uma curiosa discussão estabelecida em torno de *O Caso Wagner*: Nietzsche teria se apropriado de uma definição de Paul Bourget com o intuito de explicitar o conceito de *décadence* no interior da obra e mesmo da personalidade de Wagner.¹⁹⁴ Mas agora, ao nos aproximarmos do desfecho deste estudo, um ponto exige mais atenção que a polêmica filológica: qual o lugar de Wagner na modernidade, e com isso, qual o papel da música para Nietzsche.

Sabe-se que Wagner foi considerado um artista sem origem por Nietzsche: “Ele pertence a outro lugar, não à história da música. (...) Também como músico ele foi apenas o que foi absolutamente: ele *tornou-se* músico, *tornou-se* poeta porque o tirano dentro dele, seu gênio de ator, a isso o obrigou” (*Er gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik. (...) Er war auch als Musiker nur Das, was er überhaupt war: er wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang*) (WA/CW §8 - KSA 6, 30). Esse papel falso, quase usurpado por Wagner, o coloca ao lado de todo o fenômeno contemporâneo da industrialização das artes. A função social em que seu drama se envolve é visto com clareza por Nietzsche: “Sim, em geral Wagner parece não ter se interessado por outros problemas que não aqueles que hoje interessam aos pequenos *décadents* de Paris. Sempre a alguns passos do hospital! Problemas bem modernos, bem metropolitanos! não tenham dúvida” (*Ja, in's Grosse gerechnet, scheint Wagner sich für keine andern Probleme interessirt zu haben, als die, welche heute die kleinen Pariser*

¹⁹⁴ Segundo Müller-Lauter (cf. nota 3 do artigo citado), essa acusação teria sido veementemente rejeitada por Mazino Montinari (cf. MONTINARI, Mazino: “Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute: Nietzsches Auseinanderts”. Em: *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes nach 1968*, editado por Bauschinger, Cocalis, Lennox, Bern/Stuttgart, 1988).

décadents interessiren. Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz grossstädtische Probleme! zweifeln Sie nicht daran!) (WA/CW §9 - KSA 6, 30). O elogio tão freqüente à França já aparece enfraquecido diante do repúdio que Nietzsche manifesta contra as modificações por que passam as cidades. Sua crítica incansável ao comportamento e às “fugas” da música de Wagner – principalmente o recurso à literatura, como símbolo de fraqueza musical – estão ligadas com esse modelo, então nascente, de uma arte que agisse como narcótico para a vida, de uma educação artística universitária, de uma exibição técnica sem a qual a arte não existe mais: “o grande sucesso, o sucesso de massa, não está mais com os autênticos – é preciso ser ator para obtê-lo! – Victor Hugo e Richard Wagner – eles significam a mesma coisa: que em culturas em declínio, onde quer que as massas tenham a decisão, a autenticidade se torna supérflua, desvantajosa, inconveniente” (*Der grosse Erfolg, der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf Seite der Echten, – man muss Schauspieler sein, ihn zu haben! – Victor Hugo und Richard Wagner – sie bedeuten Ein und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird*) (WA/CW §11 - KSA 6, 32).

Só assim se torna compreensivo o significado amplo da crítica ao recurso à literatura no drama musical de Wagner, quer dizer, não é uma crítica apenas ao uso do texto na representação cênica, de ver a literatura hierarquicamente abaixo da música, na forma como foi sempre exaustivamente explorado por Nietzsche. O que está por trás disso é justamente o comportamento fraco de Wagner diante daquelas modificações. Mais do que isso: o fato de ter desde muito cedo não só se deixado envolver pelo sucesso, mas que tenha trabalhado incansavelmente para atingi-lo. O fato de Wagner precisar da literatura equivale a dizer que ele precisava desses recursos externos à criação para impor seu projeto. Essa suposta necessidade expressa bem as reais intenções de Nietzsche, desconsiderar a obra e a pessoa do compositor de forma a não lhe deixar alternativas: “Até agora, nem toda música teve necessidade de literatura: convém procurar aqui a razão suficiente para isso. Seria que é muito difícil compreender a música de Wagner? (...) De fato, toda a sua vida ele repetiu uma frase: que sua música não significava apenas música! E sim mais! Infinitamente mais!... ‘Não apenas música’ – músico algum fala assim” (*Nicht jede Musik hat bisher Litteratur nöthig gehabt: man thut gut, hier nach dem zureichenden Grund zu suchen. Ist*

es, dass Wagner's Musik zu schwer verständlich ist? (...) Thatsächlich hat er sein ganzes Leben Einen Satz wiederholt: dass seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr!... „**Nicht nur** Musik“ – so redet kein Musiker) (WA/CW §10 - KSA 6, 35).

A grande herança desta obra reside justamente na clarividência com que Nietzsche vê a música que deve sobreviver à modernidade. O segundo pós-escrito do livro não deixa nenhuma dúvida quanto ao significado de Wagner para essa compreensão, e mostra que, surpreendentemente, Nietzsche via nele um grande artista do seu tempo, mesmo aqui, numa obra tão diretamente *contra* o maestro: “Se neste escrito faço guerra a Wagner – e, incidentalmente, a um ‘gosto’ alemão –, se tenho palavras duras para o cretinismo bayreuthiano, a última coisa que desejo é celebrar *qualquer outro* músico. Outros músicos não contam diante de Wagner. A situação está feia. O declínio é geral. A doença vai fundo” (*Wenn ich in dieser Schrift Wagnern den Krieg mache – und, nebenbei, einem deutschen „Geschmack“ –, wenn ich für den Bayreuther Cretinismus harte Worte habe, so möchte ich am allerwenigsten irgend welchen **andren** Musikern damit ein Fest machen. Andre Musiker kommen gegen Wagner nicht in Betracht. Es steht schlimm überhaupt. Der Verfall ist allgemein. Die Krankheit liegt in der Tiefe*) (WA/CW, segundo pós-escrito, - KSA 6, 40).

O medo do qual Nietzsche se reveste está ligado à visão límpida que ele tem quando percebe o modo irrefreável de declínio da música. Toda a força, toda a sensualidade reduzidas ao mínimo de intensidade. Quando suspira e se sente cansado, quando nada mais parece ser capaz de se reinventar, Nietzsche encerra de modo estranhamente labiríntico e enviesado um de seus mais belos textos:

Não se exclui a possibilidade de que *vestígios* de gerações mais fortes, homens tipicamente extemporâneos, ainda vivam em algum lugar da Europa: então poderíamos esperar também na música uma *tardia* beleza e perfeição. No melhor dos casos, o que ainda haveremos de experimentar são exceções. Mas da *regra* de que a corrupção predomina, e de que a corrupção é fatal, nenhum deus há de salvar a música.” (WA/CW, “segundo pós-escrito”)

An sich ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es noch *Reste* stärkerer Geschlechter, typisch unzeitgemässer Menschen irgendwo in Europa giebt: von da aus wäre eine *verspätete* Schönheit und Vollkommenheit auch für die Musik noch zu erhoffen. Was wir, besten Falls, noch erleben können, sind Ausnahmen. Von der *Regel*, dass die Verderbniss obenauf, dass die Verderbniss fatalistisch ist, rettet die Musik kein Gott. (KSA 6, 40)

A busca pela redenção, é assim que Nietzsche se despede, foi isso que ele buscou quando invocou Wagner pela primeira vez, e é assim que ele o conclama nos movimentos finais de sua obra. Nas cartas sobre *O caso Wagner*, especificamente na carta a Peter Gast

de 11 de agosto de 1888,¹⁹⁵ Nietzsche fala claramente que a redação deste livro foi um “risco”, chega a mencionar falta de ânimo para “tamanho maluquice e *dureza*”. Wagner o estaria educando para uma solidão ainda maior, mas, ao mesmo tempo, abriria terreno para que pudesse divulgar coisas “*bem outras*”, ainda mais demolidoras. Sabemos hoje que não houve tempo. Nos resta remontar a perspectiva artística de Nietzsche, tornando-a viva para um tempo em que há poucas esperanças de redenção.

¹⁹⁵ Tradução de Paulo César de Souza, editada como “epílogo” na edição brasileira de *O caso Wagner*, Cia das Letras, 1999, p.101.

BIBLIOGRAFIA

De Nietzsche

- NIETZSCHE, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. München, DTV/Walter de Gruyter: Neuausgabe 1999.
- _____: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. München/Berlin/New York: DTV/de Gruyter, 2. Auflage, 2003.
- _____: *Friedrich Nietzsches Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe* (Herausgegeben von Karl Schlechta und Wilhelm Hoppe). München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1938-1942.
- _____: *Obras incompletas*. (tradução Rubens Rodrigues Torres Filho), Coleção *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____: *O nascimento da tragédia* (tradução Jacó Guinsburg). São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____: *Humano, demasiado humano* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____: *Aurora* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____: *A gaia ciência* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____: *Além do bem e do mal* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____: *Genealogia da moral* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____: *Ecce Homo* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- _____: *O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner* (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____: *A "Grande política"* (Fragmentos/tradução Oswaldo Giacoia Jr.). Campinas: ICFH/UNICAMP, Cadernos de Tradução nº3, 2002.
- _____: *Fragmentos finais* (seleção, tradução e prefácio Flávio Kothe). Brasília: editora UNB/Imprensa Oficial SP, 2002.

Sobre Nietzsche

- BENCHIMOL, Márcio: *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2003.
- BRUSOTTI, Marco: "Introduzione" a Nietzsche, F. *Tentativo di Autocritica* (1886-1887), Gênova, Il Melangolo, 1992.
- _____: "Ressentimento e vontade de nada". Em: Cadernos Nietzsche nº 08; São Paulo: Discurso editorial/USP, 2000, pp.03-34.
- CAMPIONI, Giuliano: "Les lectures françaises de Nietzsche". Paris: PUF, s/d.
- CHAVES, Emani: "Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jacob Burckhardt". In: Cadernos Nietzsche 9. São Paulo: Discurso Editorial/USP, 2000.
- _____: "Os efeitos da arte: Nietzsche e Bernays". Comunicação apresentada nos "Encontros Nietzsche", GEN - Grupo de Estudos Nietzsche/Departamento de Filosofia/USP, 20.05.2002a.
- _____: "Lessing, um espírito livre. Sobre o aforismo 103 de *O andarilho e sua*

- sombra. www.hypernietzsche.org/echaves-1, março de 2002b.
- _____: *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: ed. Paka-Tatu, 2003.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco: *Nietzsche: o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- FINK, Eugen: *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960 (trad. espanhola de Andrés Sánchez Pascual. Madri: Alianza Editorial, 1976).
- GIACOIA Jr., Oswaldo: *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GÖRNER, Rüdiger: *Nietzsches Kunst*. Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Verlag, 2000.
- HEIDEGGER, Martin: *Nietzsche* (2 Bd.). Neske: Pfullingen, 1961.
- JANZ, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.
- LIÉBERT, Georges: *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995.
- LEBRUN, Gérard: "Quem era Dioniso?" In: *Kriterion*, n° 74/75, 1985.
- LÓPEZ, Héctor Julio Pérez: "A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia. La filología amiga del wagnerismo nietzscheano". In: *Il Saggiatore Musicale*. Anno VII, n° 1. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2000.
- _____: *Hacia el nacimiento de la tragedia: un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Milan, Ed. Res Publica, 2001.
- MACHADO, Roberto: *Zaratustra: tragédia nietzscheana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____: *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- MONTINARI, Mazzino: "Nietzsche e Wagner cent'anni fa". In: *Studi Germaniei*. Anno XIV, n° 1, 1976.
- _____: "Nietzsches Nachlaß von 1885 bis 1888 oder Textkritik und Wille zur Macht". Em: *Nietzsche Lesen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1982, pp.92-119.
- _____: "Nietzsche em Cosmópolis". (tradução Ermani Chaves) License Openknowledge. [<http://www.hypernietzsche.org/mmontinari-12>], 2002.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang: "Décadence artística enquanto *décadence* fisiológica" (a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner). In: *Cadernos Nietzsche* n° 06. São Paulo: Discurso Editorial/USP, 1999.
- NABAIS, Nuno: "Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade". In: *Metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- DÍAS, Rosa Maria: *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Nietzsche: biografia de uma tragédia* (tradução Lia Luft). São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- SALAGUARDIA, Jörg: "Wagner als Heilmittel und Gift. Nietzsches Geplante >Mittheilung an die Freunde< vom Sommer 1878". In: *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Hrsg. im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik von Rüdiger Schmidt und Andreas Schirmer. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 1999.
- SCHEIER, Claus-Artur: *Friedrich Nietzsche, Ecce auctor. Die Vorreden von 1886*. Hamburg, 1990.

De Wagner

- WAGNER, Richard: *Ausgewählte Schriften* (Herausgegeben von Esther Drusche) Leipzig:

Verlag Philipp Reclam, **1982**.

_____: *Beethoven*. In: *Dichtungen und Schriften* (Herausgegeben von Dieter Borchmeyer). Frankfurt am Main: Insel Verlag, **1983**, vol. IX.

_____: *Oper und Drama*. In: *Dichtungen und Schriften* (Herausgegeben von Dieter Borchmeyer). Frankfurt am Main: Insel Verlag, **1983**, vol. VII.

_____: *Die Kunst und die Revolution*. In: *Dichtungen und Schriften* (Herausgegeben von Dieter Borchmeyer). Frankfurt am Main: Insel Verlag, **1983**, vol. V.

_____: *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: *Dichtungen und Schriften* (Herausgegeben von Dieter Borchmeyer). Frankfurt am Main: Insel Verlag, **1983**, vol. VI.

_____: *Beethoven* (tradução Teodomiro Tostes). Porto Alegre: Ed. L&PM, **1987**.

_____: *"Libretos"*. Coleção Universal-Bibliothek, Stuttgart: Reclam, **1953**.

Sobre Wagner

ADORNO, T. W.: *Versucht über Wagner*. Berlin und Frankfurt am Main, **1952**.

_____: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, erste Auflage, **2003**.

CAMPIONI, Giuliano: "Wagner 'histrion'". In: *Sulla Strada di Nietzsche*. Pisa: Ets Editrice, **1993**.

DELLIN, Martin Gregor: *Wagner-Chronik*. München/Kassel/Basel/London: DTV/Bärenreiter Verlag, **1983**.

_____: *Richard Wagner. Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert*. München/Zürich: Piper, **2001**.

KOBBÉ: *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, **1991**.

KOPP, Robert: "Baudelaire: 'une espèce de Wagner sans musique'". In: *Magazine Littéraire*, s/d.

MILLINGTON, Barry (org.): *Wagner. Um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, **1995**.

SCHNEIDER, Marcel: *Wagner*. São Paulo: Martins Fontes, col. Opus 86, **1991**.

WISNIK, José Miguel: "A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda". In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, **2002**.

Sobre Nietzsche e Wagner

DIAS, Rosa Maria: "Nietzsche e Wagner: 'amizade de astros'". In: *Assim Falou Nietzsche II*. Rio de Janeiro: Sette Letras, **2001**.

HOLLINRAKE, Roger: *Nietzsche, Wagner and the philosophy of pessimism*. Londres, George Allen e Unwin Ltda., 1982 (tradução brasileira de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, **1986**).

SALAUARDA, Jörg und Borchmeyer, DIETER (hrsg.): *Nietzsche und Wagner: Stationen einer Epochalen Begegnung*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, **1994**.

SALAUARDA, Jörg: "Wagner als Heilmittel und Gift: Nietzsches geplante 'Mittheilung an die Freunde' vom Sommer 1878". In: *Entdecken und Verraten: zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches* (hrsg. Im Auftr. Der Stiftung Weimarer Klassik von Rüdiger Schmidt und Andréas Schirmer. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, **1999**.

TAGLIABUE, Guido Morpurgo: *Nietzsche contro Wagner*. Pordedone: Edizioni Studio Tesi, **1993**.

De Schopenhauer

SCHOPENHAUER, Arthur: *Der Welt wie Wille und Vorstellung*. In: *Sämtliche Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

_____: *O mundo como vontade e representação* (livro III), tradução Wolfgang Leo Maar, Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 3ª ed., 1988.

Sobre Schopenhauer

CACCIOLA, Maria Lúcia: "Schopenhauer e o inconsciente". In: *O Inconsciente: várias leituras*. Fenícia Knobloch (org.). São Paulo: Ed. Escuta, 1991.

_____: *Schopenhauer e questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____: "A vontade e a pulsão em Schopenhauer". In: *As pulsões*. São Paulo: Ed. Escuta/EDUC – Editora da PUC-SP, s/d.

PHILONENKO, Alexis: *Schopenhauer: une philosophie de la tragédie*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1980.

GARDINER, Patrick: *Schopenhauer* (trad. ángela Saiz Sáez). México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

PERNIN, Marie-José: *Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo* (tradução Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

Sobre Nietzsche e Schopenhauer

BRUM, José Thomaz: *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

HAAR, Michel: "La rupture initiale avec Schopenhauer". In: *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993.

_____: "La critique nietzschéenne de Schopenhauer". In: *Par-delà le nihilisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Geral

ADORNO, T. W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2003 (trad. brasileira de Magda França. São Paulo: ed. Perspectiva, 2002).

_____: „Ideen zur Musiksoziologie“. *Musikalische Schriften I*. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978 (tradução brasileira Roberto Schwartz). São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1983, pp.259-268.

ARISTÓTELES: *Poética* (tradução Jaime Bruna). Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARNIN, Achin vom & BRENTANO, Clemens: *Des Knaben Wunderhorn*. Dusseldorf und Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria: *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COELHO, Lauro Machado: *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DRUCKER, Claudia: "O refúgio esquivo: Nietzsche e Heidegger sobre arte e niilismo". In: *Revista Veritas*, v. 49, n. 1. Porto Alegre: PUC, 2004.

FÖRSTER-NIETZSCHE, Elisabeth: *Nietzsche. Correspondência com Wagner*. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie: "Do Conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamim". In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, **1997**.
- _____: "Morte da memória, memória da morte". In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, **1997b**.
- _____: "Críticas estéticas e políticas da *kátharsis* compreendida como identificação". In: *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, **2002**.
- _____: "Resistir às sereias". São Paulo: revista *Cult*, ano VI, nº 72, **2003**.
- HAAR, Michel: *L'oeuvre d'art*. Paris: Hatier, 1994 (tradução brasileira de Maria Helena Kühner. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das artes*. Rio de Janeiro: Difel, **2000**).
- KÖHLER, Joachim: *Friedrich Nietzsche/Cosima Wagner*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, **2002**.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *De teatro e literatura*. (tradução Jacó Guinsburg). São Paulo: E.P.U., **1991**.
- NUNES, Benedito: "A música na literatura e no pensamento modernos". Belém: Revista da UFPa, ano V, nº 5, **1975**.
- _____: *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: ed. Ática, **1989**.
- _____: *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, **1999**.
- PLATÃO: *A república* (tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª Ed., **1976**.
- ROSENFELD, Anatol: *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, Unicamp, Edusp, **1993**.
- ROUGEMONT, Denis: *O amor e o ocidente* (tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz). Rio de Janeiro: Editora Guanabara, **1988**.
- TORRANO, Jaa: "introdução" à tradução das *Bacas*. São Paulo: Editora Hucitec, **1995**.
- VALÉRY, Paul: *Variedades* (tradução Maiza Martins de Siqueira). São Paulo. Editora Iluminuras: **1999**.
- WACKENHODER, W. H. & TIECK, Ludwig: *Phantasien über die Kunst*. Herausgegeben von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam, **1973** (tradução portuguesa com o título "Música e literatura no romantismo alemão". Organização, introdução e notas de Rita Iriarte. Lisboa: ed. Apaginastantas, **1987** (uma seleção da obra original).
- WISNIK. José Miguel: *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, **1999**.