

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Campus de Marília

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

A MÚSICA NO SEGUNDO NIETZSCHE

Felipe Thiago dos Santos

MARÍLIA

2015

FELIPE THIAGO DOS SANTOS

A MÚSICA NO SEGUNDO NIETZSCHE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP, Campus de Marília - Orientador: Professor Doutor Márcio Benchimol Barros. Agência financiadora: FAPESP

MARÍLIA

2015

Santos, Felipe Thiago dos.

S237m A música no segundo Nietzsche / Felipe Thiago dos Santos. – Marília, 2015.

111 f. ; 30 cm.

Orientador: Márcio Benchimol Barros.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2015.

Bibliografia: f. 108-111

1. Filosofia alemã. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm - 1844-1900. 3. Música e filosofia. I. Título.

CDD 193

Felipe Thiago dos Santos

A MÚSICA NO SEGUNDO NIETZSCHE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP, Campus de Marília – como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em filosofia.

Linha de pesquisa: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Professor Doutor Márcio Benchimol Barros.

Agência Financiadora: FAPESP

Data da defesa: 22/09/2015, às 10:30 horas.

Membros componentes da Banca Examinadora:

Orientador: Professor Doutor Márcio Benchimol Barros. UNESP, Campus de Marília

Membro Titular: Professora Doutora Yara Borges Cazanó. UNESP, Campus de São Paulo

Membro Titular: Professora Doutora Anna Hartmann Cavalcanti. UNIRIO, Campus de Rio de Janeiro

Local: Universidade Estadual Paulista Faculdade de Filosofia e Ciências. UNESP – Campus de Marília.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao apoio da Fapesp pelo financiamento da pesquisa. Ao meu orientador Prof. Dr. Márcio Benchimol Barros pela ajuda e conselhos que desde o primeiro ano da graduação até os últimos momentos do mestrado ele me forneceu.

Aos amigos Jonas Ranger, Fernando Alencar e Wagner de Barros.

Aos Professores Mariana Cláudia Broens, Fernando de Moraes Barros. Ao professor Márcio Suzuki de quem tive a ideia de trazer à luz dessa dissertação o conto de E. T. A. Hoffmann.

Agradeço as sugestões do Prof. Henry Burnett e, em especial, da Prof. Anna Hartmann Cavalcanti, que há muito tempo vem me sugerindo leituras acerca da obra de Nietzsche e Hanslick. Agradeço também a professora Yara Cznók pela participação em minha banca.

Agradeço Jerônimo Dantas, por me receber e me dar todo apoio quando estive em Dresden e em Leipzig.

Aos meus pais e à minha irmã pelo apoio e a minha namorada Bárbara Lulli pelas inúmeras conversas.

Chopin era sentimental, embora não enjoativo, seu sentimento está longe de sentimentalidade. O prelúdio fala da dor, não do devaneio. Você deve ser calma, precisa e firme. Ouça os primeiros acordes: há dor, mas sem parecer, depois, um breve alívio, mas ele some de repente... e a dor continua a mesma. Controle total o tempo todo. Chopin era orgulhoso, apaixonado, aflito e muito viril, ele não era uma velha melosa. Este prelúdio deve ser tocado para que quase pareça feio. Ele nunca é agradável. Ele deve parecer errado. Você precisa ser persistente e emergir triunfante. Você deve tocar assim....

Filme: “Sonata de Outono”

RESUMO

SANTOS, F. T. *A música no segundo Nietzsche*. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências. Departamento de Filosofia. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Marília. 2015

Humano, Demasiado Humano (1878) representa o início da fase em que a filosofia de Nietzsche (1844 – 1900) rompe com suas antigas e principais influências: Schopenhauer e, sobretudo, Wagner. No que tange à arte, esse momento “destrutivo” da filosofia de Nietzsche passa a criticar a deificação do músico (gênio) e a concepção de música enquanto linguagem do inefável (expressão da essência do mundo) e/ou dos sentimentos, ideias essas desenvolvidas pelo Romantismo e, sobretudo, pelo compositor Richard Wagner. Além disso, Nietzsche também critica – com certa ressalva – outra concepção presente na época, a saber, a que pretende mostrar que o critério da audição musical são, unicamente, as relações sonoras (formalismo), concepção defendida pelo crítico musical vienense Eduard Hanslick em *Do Belo Musical* (1851). Mas a segunda fase do pensamento nietzschiano (compreendida entre 1876 e 1882) não concebe a arte apenas de uma maneira negativa. No *segundo Nietzsche* podemos perceber, a partir de uma historicidade musical defendida pelo filósofo que, a música, desarraigada de falsas interpretações acerca dos seus efeitos e do seu conteúdo, pode fundamentar a vida enquanto uma experiência afirmadora. Portanto, nosso objetivo será o de expor, a partir das críticas de Nietzsche em sua segunda fase à concepção de música presentes em sua época, uma filosofia da música de características próprias. Num segundo momento mostraremos que, mesmo em sua segunda fase, essa filosofia se utiliza da música para apontar uma experiência singular, isto é, de afirmação do homem frente ao mundo.

Palavras-chave: *Nietzsche, música, Hanslick, Wagner.*

ABSTRACT

SANTOS, F. T. *The music in the second Nietzsche*. 2015. 120 f. Dissertation (Master Degree) – Faculdade de Filosofia e Ciências. Departamento de Filosofia. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Marília. 2015.

Human, All Too Human (1878) represents the beginning of the phase in which the Nietzsche philosophy (1844 - 1900) breaks up with their former and major influences: Schopenhauer and, mostly Wagner. Regarding to the art, this "destructive" time of Nietzsche's philosophy becomes to criticize the musician (genius) deification and the music concept as an ineffable language (expression of the world essence) and / or feelings, ideas that were developed by Romanticism especially by the Richard Wagner composer. Moreover, Nietzsche also criticizes - with some exceptions - another concept present at the time that intends to show the music listening criteria are solely sound relations (formalism), conception defended by Viennese music critic Eduard Hanslick in *From Belo Musical* (1851). However, the second phase of Nietzschean thought (between 1876-1882) conceives art not only in a negative way. In the second Nietzsche we can see from a historical musical defended by him in which music, uprooted of misinterpretations about its effects and contents can support life while an affirming experience. Therefore, first of all our goal will be to expose, from Nietzsche criticism presents in its second phase to the design of music present in his time, a music philosophy with own characteristics. Secondly, we will show that even in its second phase, this philosophy uses music to point out a singular experience, such as man affirmation against the world. For the enjoyment of our goals, we will analyze both works of the second phase of Nietzsche as posthumous unpublished in addition to dialogue with Brazilian and foreign commentators.

Keywords: *Nietzsche, music, Hanslick, Wagner.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
I. A FILOSOFIA HISTÓRICA E A ARTE	13
I. I A história como veneno	14
I. II Ciência como cura à metafísica	20
I. III Civilização, cultura e moralidade	24
I. IV Arte e o gênio	28
II. O CASO HANSLICK	34
II. I A música e sua finalidade	37
II. II O conteúdo da música	39
II. III O belo musical	44
II. IV O formalismo hanslickiano de Nietzsche	49
II. V. Nietzsche contra Hanslick	61
III. WAGNER	71
III. I. Wagner teórico	72
III. II. Wagner músico	81
III. III. Nietzsche e o simbolismo musical	87
IV. CONCLUSÃO	99
IV. I. A música como formas simbólicas em movimento	99
BIBLIOGRAFIA	108

INTRODUÇÃO

No livro *Musik in der deutschen Philosophie* o filósofo Stefan Sorgner salienta que “na obra do primeiro Nietzsche a filosofia da música assume uma posição maior do que em suas ambas fases posteriores”¹ (2003. p. 118). Longe de ser uma constatação individual de Sorgner, é consensual entre comentadores e pesquisadores de Nietzsche a ideia de que há uma importância significativa da música na primeira fase do pensamento nietzschiano em oposição à desvalorização do fazer musical nas fases posteriores do filósofo. Tal concepção é corroborada, aparentemente, pela aproximação do pensamento de Nietzsche das ciências nas obras da sua segunda fase, de modo que as obras desse período são comumente encaradas como “[...] uma espécie de anátema [...] como se elas fossem expressão do positivismo de Nietzsche”. (CHAVES.2005. p. 274)².

Esta dissertação, que toma por objeto as considerações sobre a música no segundo período da obra de Nietzsche (1876 – 1882)³ pretende caminhar numa direção relativamente oposta, pois entendemos que determinadas discussões sobre a música nesta fase são de incomparável importância não só para a filosofia de Nietzsche, mas para todo o debate filosófico da época, tal como para a filosofia posterior. Assim, o que será empreendido nas páginas que se seguem é a tentativa de reconhecer no segundo Nietzsche uma filosofia de características próprias, mais especificamente, uma filosofia da música que, na ocasião de sua criação, dialoga diretamente com o debate a respeito de uma suposta autonomia do discurso musical. Em outras palavras, uma das pretensões que encontramos no segundo Nietzsche é a tentativa de uma resposta para essas questões a que muito se tentou, no século XIX, responder: qual o conteúdo da música? A música expressa sentimentos? Se sim, quais seriam esses sentimentos e de que forma isso seria feito?

¹ In Nietzsches frühem Werk nimmt die Musikphilosophie eine größere Stellung ein als in seinen beiden späteren Phasen. (Tradução nossa).

² CHAVEZ. E. *O trágico, o cômico e a “distância” artística: Arte e conhecimento n’A Gaia ciência, de Nietzsche*. In: *Kriterion*. N. 112. Belo Horizonte. 2005.

³ Dentre as divisões que foram feitas acerca da obra de Nietzsche, a que apresentamos aqui é a mais difundida e aceita entre os comentadores. Tal divisão foi feita por Karl Löwith. A segunda fase é entendida entre a produção de *Humano, demasiado humano* (1876-8) até a composição do quarto livro d’*A Gaia Ciência* (1882). Além das já citadas, estão entre as obras: *Humano, demasiado humano II e Aurora*.

Antecipamos de antemão que a resposta para tais perguntas não se reserva ao âmbito apenas estético, tampouco, musical. Isso porque, mesmo em sua segunda fase, a arte figura no pensamento de Nietzsche como um instrumento que o possibilita efetivar não apenas uma crítica, mas um projeto crítico que engloba em si temas como religião, moral, ciência, filosofia, em uma palavra: a cultura (*Kultur*). Sua filosofia se vale o tempo todo de antagonismos, e a arte nos habilita entendê-los como um *corpus* homogêneo. Para exemplificar: Nietzsche critica a proibição do fazer científico, que é, por sua vez, pautado na “vontade de verdade” (*Wille zur Wahrheit*), segundo ele, uma vontade ascética. Sobre qual prisma Nietzsche faz a denúncia dessa vontade ascética? Justamente, pelo seu par antagônico: aquela que nos concede o riso como fundamento primeiro, a metáfora como instrumento e a mentira como pretensão. Definindo num termo: a arte.

Se a resposta para o fundamento da música na segunda fase de Nietzsche não se encontra exclusivamente em seus aforismos sobre a arte, entendemos que a sua procura deva estender seu campo de compreensão para um domínio que se nos apresente anterior à arte no pensamento desta fase do filósofo, isto é, na História. A estima da história, segundo Nietzsche, reside em sua inerente vocação de possibilitar que o homem possa absorver as forças externas, para que o próprio homem possa criar a partir de si mesmo. A História, portanto, deve ser a principal aliada da filosofia no embate às falsas crenças que se enredaram ao longo dos anos no pensamento filosófico dogmático. A história, também, serve a Nietzsche como instrumento para uma filosofia que possa se pôr em antagonismo à tradição metafísica e sua principal herdeira: a arte romântica.

Adiantamos, portanto, que nossa hipótese finca seu alicerce na ideia de que na segunda fase do pensamento nietzschiano a música se relaciona intimamente com a história, de modo que só é possível entender a compreensão da arte musical, compreendendo seu fundamento histórico. Todavia, o próprio passo dado por Nietzsche na transição da primeira para a segunda fase é estimulado, entre outros fatores, também por uma transformação da sua própria compreensão de história. Por essa razão não podemos nos furtar do encargo de mostrar, ao menos em linhas gerais, como se deu esse passo inicial no pensamento de Nietzsche em direção a uma nova compreensão da história. Para isso, realizando arbitrariamente certo recorte decorrente de nossos objetivos, trataremos da compreensão de história no primeiro Nietzsche presente na *Segunda consideração extemporânea: da utilização e desvantagem da história para a*

vida, para então, mostrar de que maneira o pensamento acerca da história se transmuta para a segunda fase de Nietzsche.

Curiosamente, a obra citada possui mais denúncias à história do que elogios, contudo, são as próprias críticas que possibilitam a Nietzsche pensar o valor fundamental da história para a própria compreensão de seu pensamento. De modo geral a *Segunda consideração extemporânea* faz um ataque direto ao modo como se pensa a história na modernidade pois, para Nietzsche, o “homem teórico” enquanto expressão máxima da “pseudo-cultura” moderna condensa seus esforços na tarefa de acumular o conhecimento. Esse modelo de história tem na modernidade uma força quase irrefreável corroborando, assim, para obstar a vivificação do indivíduo que, ao privilegiar a história tomando-a a partir de uma perspectiva demasiadamente teórica do tempo, tem suas forças criativas estagnadas.

Como de costume, mesmo a negação em Nietzsche aparece, quase sempre, como afirmação, por isso, ao criticar o uso demasiado teórico da história pela modernidade, Nietzsche nos fornece diversas perspectivas em torno da história que vigorariam posteriormente nas suas fases posteriores. Ainda na *Segunda consideração extemporânea*, Nietzsche faz um elogio ao mito e seu papel dentro da cultura. Para o filósofo o mito vigora como o elemento a-histórico da vida, pois se mostra como realidade situada fora da temporalidade: o mito traz o esquecimento. Portanto, a incapacidade de esquecer, típica do homem teórico moderno que se põe numa perspectiva científica, provoca um estado de acúmulo de história nos indivíduos. Uma vez que a capacidade de esquecer está intimamente ligada à criação, porquanto ser condição do esquecimento, isto é, da espontaneidade, o homem moderno sente-se inoculado nessa incapacidade de criar para além de si, uma vez que têm diante de si (e não conseguem esquecer) uma imensidão de acontecimentos.

Sabe-se, contudo, que as perspectivas conceituais nietzschianas mudam notavelmente de sua primeira para a segunda fase. Mais conhecido ainda é o fato de Nietzsche romper com suas antigas e mais significativas influências: Arthur Schopenhauer e, sobretudo, Richard Wagner. As considerações filosóficas presentes na primeira fase da obra de Nietzsche passaram, em *Humano, demasiado humano*, por uma mudança considerável de perspectiva, porquanto ser a metafísica quem toma lugar no

banco dos réus da crítica nietzschiana. Longe de nos aprofundarmos sobre os fundamentos dessa passagem de momentos da filosofia de Nietzsche, nosso primeiro capítulo mostrará, ainda, de que modo a história continua a figurar como um dos escopos das críticas de Nietzsche. Mas, se na primeira fase o mito se mostrava ser o instrumento crítico de Nietzsche à utilização da história, em *Humano*, a filosofia histórica passa a servir de propedêutica crítica, justamente pela sua capacidade de colocar em dúvida todas as crenças da metafísica. Mostraremos, portanto, como Nietzsche cria essa perspectiva denominada filosofia histórica (*historische Philosophie*) e, de que maneira, esse filosofar historicamente lança seu olhar sobre as pretensas verdades das filosofias anteriores tendo como ideia principal o devir do homem, isto é, a ideia de que o homem não é algo dado, mas sim construído, de que suas crenças e características são fruto da história.

Finalizando o primeiro capítulo, mostraremos de que maneira esse filosofar histórico lança seu olhar crítico sobre a cultura e arte. De modo geral, em consistente ataque ao Romantismo, Schopenhauer e Richard Wagner, Nietzsche concentra seus esforços para desacampar a arte de seu terreno divino, isto é, de sua suposta ligação com um suposto mundo das essências. O arcabouço histórico da filosofia possibilita Nietzsche desmistificar a noção de gênio, tão cara aos seus mestres. Mostraremos de que maneira o filósofo, em *Humano, demasiado humano*, concebe a genialidade como a acurada e artística faculdade de julgar que, diante os inúmeros esforços e hábitos generalizados historicamente, passa a escolher os elementos componentes da obra de arte a ser criada, característica da genialidade que Nietzsche buscava nos moralistas modernos, principalmente, em Baltazar Gracián.

Depois de mostrar as críticas de Nietzsche à arte e, conseqüentemente, a ligação desta com a história, nosso segundo e terceiro capítulos pretendem se concentrar no âmbito da música. As considerações feitas por Nietzsche a respeito da música são partes integrantes de uma querela presente no século XIX, no campo da crítica musical, que envolvia o crítico musical vienense Eduard Hanslick e o compositor Richard Wagner. Em suma, tratava-se de responder a questão sobre a autonomia do discurso musical, isto é; se a música é uma linguagem que expressa e representa sentimentos, ou, se ela é, ao contrário, a materialização de estruturas estritamente musicais. De um lado havia o cortejo romântico, encabeçado pelas ideias de Richard Wagner, defensores da música

enquanto uma linguagem imediata que se comunica diretamente com o ouvinte. Portanto, dentro dessa concepção da estética do sentimento, a música é uma linguagem que toma por parâmetro e meta seus efeitos sobre o ouvinte. Em relação a Hanslick, o compositor alemão é expressamente claro em sua oposição: “A arte musical sofreu uma evolução que a expôs a um tão grande mal entendido quanto a seu verdadeiro caráter que dela se exigiu um efeito semelhante aos das obras de artes plásticas, ou seja, o de suscitar o prazer nas belas formas. (2010. p. 32).

Já em relação ao caráter imediato a-histórico da fruição musical, Wagner defende que a linguagem sonora não depende de fatores externos à ela:

[...] Quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou a seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos. Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e que a melodia é a língua absoluta que fala aos corações.

Nesse contexto, como se pode perceber, a história não tem qualquer importância no que se refere à fruição e criação de uma obra musical. Para que seja comunicada, a melodia é entendida, nesse pensamento wagneriano, como autônoma, não precisando nem recorrendo a intermediários. Para o compositor, a validade da melodia é universal e atemporal, não se vincula a um período específico, mas se comunica com o homem sem a interferência de elementos que se situam na história de um indivíduo ou de um povo.

Em contraposição a Wagner, o crítico Eduard Hanslick escreve, em *Do Belo Musical*, que o único objetivo da música é a expressão de suas relações sonoras, por isso, para ele, a música é entendida enquanto “formas sonoras em movimento” (HANSLICK. 1989. p. 62). Para Hanslick os efeitos emocionais não tem conexão necessária com as características musicais de uma peça, esses efeitos dependem de outros fatores, como premissas fisiológicas e patológicas.

De maneira geral, ao se falar do sentido musical, também no pensamento de Hanslick a história terá um papel apenas secundário. Levando em consideração os elementos particulares à própria música, como suas relações sonoras, as características físicas do próprio som etc. não se pode, para Hanslick, atribuir à música certas determinações históricas. Para o autor, a história serve apenas para entender o contexto

de desenvolvimento da música e, portanto, ela não tem qualquer relação com a estética musical.

Dentro desse ferrenho embate, seria Nietzsche um defensor do romântico Wagner ou do formalista Hanslick? A resposta para essa questão pode ser a chave para a compreensão do que Nietzsche entende por música. Em *Humano* Nietzsche parece dar uma terceira via de interpretação para o problema, pois, a música pode ser caracterizada por suas formas simbólicas em movimento. Em suma, o pensamento filosófico musical nietzschiano flerta como wagnerianismo, pois, tal como o compositor alemão, Nietzsche não nega que haja um simbolismo na música que, nos traz sentimentos e parece comunicar-se diretamente conosco. Por outro lado, esse simbolismo está dentro de formas sonoras e, assim, Nietzsche se assemelha ao crítico vienense, pois ambos mostram que a forma é essencial à própria constituição da música.

Mas, parece-nos que tanto Hanslick como Wagner cometem, para Nietzsche, um erro categórico: o de reduzir a importância da histórica na análise da música. As formas simbólicas musicais são, antes de tudo, históricas, pois a música adquire certo sentido para o ouvido a partir de um processo de audição histórico, em que o ouvido se educa sempre em direção a compreensão de novos intervalos, dissonâncias, ritmos, etc. Por isso, no segundo capítulo, mostraremos de que maneira Nietzsche se assemelha a Hanslick, mas também se distancia do crítico. O mesmo será feito no terceiro capítulo com relação a Wagner, mostraremos que, diferente do que já foi dito em alguns estudos, há certo wagnerianismo no pensamento de Nietzsche, mas também exporemos de que maneira Nietzsche critica as posições do próprio Wagner em relação a música.

Por fim, no nosso capítulo de conclusão, faremos um pequeno resumo do trajeto e da fundamentação teórica da dissertação. Nosso objetivo no último capítulo é mostrar o pensamento musical de Nietzsche, salientando suas possíveis relações com a noção de forma presente na obra de Hanslick.

I. A FILOSOFIA HISTÓRICA E A ARTE

Em novembro de 1861, ainda como aluno da renomada escola de Pforta, escreve Nietzsche à sua irmã Elisabeth em agradecimento pelos livros de história⁴ que ela o enviara: “[...] estas obras históricas são-me extraordinariamente desejáveis, você precisa saber que agora eu muito me interesso pela história”.⁵ Em 1874 escreve Nietzsche em sua *Segunda Consideração Extemporânea*: “Certamente, nós precisamos da história...” (2003. p. 5). Alguns anos mais tarde afirmaria o filósofo em *Humano, demasiado humano*: “Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos”. (MA I/HH I § 2).

Estas são algumas das muitas passagens que mostram a importância da história na filosofia de Nietzsche. De fato, desde os anos de mocidade, quando a filologia fazia parte regularmente dos seus estudos na escola de Pforta até os últimos dias de sua atividade intelectual, o filósofo nunca deixou de assumir o ponto de vista histórico como um dos escopos de sua filosofia. De maneira geral, todos os elementos constituintes do seu pensamento flertam, de alguma maneira, com um curso enraizado no âmago da história, dessa forma, o homem, a religião, a arte, a ciência, entre outros, são temas correntes nas obras de Nietzsche pensados e elaborados muitas vezes de modo confluyente com a história. A despeito de seu pensamento filosófico musical não é diferente, pois, seja na caracterização da música grega, na “[...] compreensão da música instrumental como sendo algo engendrado e adquirido” (BARROS. F. M. 2007. p. 75)⁶, ou na crítica do drama musical wagneriano sobre a égide do conceito de *décadence*, a música e, também, a fruição musical, são pensadas de modo histórico.

Muito se falou a respeito da segunda fase de Nietzsche como um período de transição, sem grande importância. Ora, do ponto de vista da história é, justamente, a chamada *primeira fase* uma extravagância dentro do pensamento de Nietzsche, pois é, neste momento de juventude, que a história adquire um aspecto negativo dentro da argumentação filosófica de Nietzsche. Essa extravagância se mostra mais evidente se

⁴Trata-se de *Geschichte der Französischen Revolution: 1789-1799* de Theodore Henri Barrau e *Geschichte der letzten vierzig Jahre: (1816 - 1856)* de Wolfgang Menzel.

⁵(KGW 1861,289) - *Diese geschichtlichen Werke sind für mich aber außerordentlich wünschenswerth, du mußt wissen, daß ich mich jetzt sehr für Geschichte interessire.* (Tradução nossa).

⁶BARROS. F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

levamos em consideração o passado filológico de Nietzsche enquanto estudante de filologia, no qual a história era essencial para formação de seu pensamento. Portanto, a história tem uma importância metodológica na segunda fase do pensamento nietzschiano, pois, o próprio método da filologia, ou seja, um método histórico rigoroso, possibilitou a Nietzsche servir-se de mais um instrumento para criticar os sistemas filosóficos metafísicos.

Como temos a intenção de esclarecer a relação do significado musical dentro do pensamento do segundo Nietzsche com seu “filosofar histórico” (*historisches Philosophieren* – HH. § 2), nos empenharemos em mostrar, primeiramente, como se deu a passagem do tema da história presente na primeira fase de Nietzsche, mais especificamente nas *Considerações*, para a obra inaugural da segunda fase: *Humano, demasiado humano*. Longe de esgotar o tema, pretendemos apenas esmiuçar tal noção entendendo-a como um dos pontos de inflexão para a transição entre o primeiro e o segundo Nietzsche.

I. I A história como veneno

A seguir veremos algumas considerações de Nietzsche acerca da história presentes, principalmente, na *Segunda Consideração Extemporânea*. Devemos atentar, primeiramente, que, nesta obra, seu autor não defende o abandono radical da história. Ao contrário, o objetivo central é problematizar a moderna concepção de história, sobretudo a especialização, característica essa típica da modernidade. Lembremos, ainda, que Nietzsche escreve essa obra imerso em suas experiências pessoais como estudante de filologia clássica, tempo em que ele se dedicara a reavaliar, sobre um novo modelo metodológico, o tradicional modo de se utilizar a história.

Ainda nos anos de juventude Nietzsche definira o filósofo como “médico da cultura”⁷ e, entendendo-se como tal, ele procura identificar alguns sintomas que caracterizam a cultura moderna como “pseudo-cultura” (*pseudo-Kultur*)⁸ ou “não-

⁷KSA 7.545, 23 [15] (Der Philosoph als Arzt der Cultur)

⁸KSA, *zeitgemässe Betrachtungen*, 1 [694])

cultura” (*Nicht-Kultur*)⁹, assim, afirma ele n’*O Nascimento da tragédia* que “todo nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência...” (2003. p. 106). Ora, precisamos entender que noção de cultura é trabalhada no texto de Nietzsche para, então, identificar do que se trata quando entra em cena essa “cultura alexandrina” e esse “homem teórico”.

É na primavera de 1873 a primeira vez que Nietzsche aponta para o caráter concessor do mito, uma vez que através dele a cultura pode atingir uma “unidade de estilo” (*Einheit des Stils*)¹⁰, isto é, uma unidade das manifestações vitais de um povo. A cultura, por sua vez, vigora enquanto um organismo vivo, que age influenciando os homens e reage à própria atividade humana. Assim, Nietzsche pensa numa “[...] força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma as forças partidas” (2003. p. 10).

Como organismo, a cultura depende, para Nietzsche, de certos elementos que lhe permitem uma vida saudável. Uma desses elementos (talvez o principal) é o mito. Em suma, para que haja uma unidade estilística é necessário que o mito trace os limites da cultura, em outras palavras, é apenas através do horizonte mitológico que o homem cria o filtro que estabelece o olhar a-histórico para a vida, pois “[...] ao tempo histórico, que se sujeita à consciência histórica, se contrapõe um tempo não-histórico, que é imensurável, irreconhecível e, portanto, a-histórico (no sentido de História). (SANTINI. C. 2011. p. 137)¹¹. Justamente, carece a modernidade desse modo de olhar para a história, pois a moderna não-cultura “tem aquela fria, clara e sóbria atmosfera, onde o mito não viceja...”¹².

⁹Zeitgemässe Betrachtungen, David Straus KSA 1.166

¹⁰NF-1873,27[65] — Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Herbst 1873.27[65] Der Kulturphilister weiß nicht, was Kultur ist — *Einheit des Stils*. (*O filisteu da cultura não sabe o que é a cultura – unidade de estilo*).

¹¹SANTINI. C. “Nicht der Anfang, sondern das Ende”: Friedrich Nietzsche und das Unbewusstsein in der Geschichte. In: Nietzsches Philosophie des Unbewusstseins. Org. GEORG. J, ZITTEL. C. Berlin: Ed. Walter de Gruyter. “Der historischen Zeit, die so dem historischen Bewusstsein unterworfen ist, stellt sich eine nicht-historische Zeit gegenüber, die unmessbar, unerkennbar und also unhistorisch (im Sinne der Historie) ist“. (Tradução nossa).

¹²NF-1873,29[116] — Nachgelassene Fragmente Sommer–Herbst 1873. „[...] jene frostig klare und nüchterne Atmosphäre hat, in der der *Mythos* nicht gedeiht...“ (Tradução nossa).

O mito traz ao homem, conforme expresso na *Segunda Consideração*, o esquecimento, que é condição fundamental para a felicidade. Como “a todo agir liga-se um esquecer” (2003. p. 9) é, pois, necessário que o homem possa esquecer, ou seja, tirar de si todo o peso do passado, do contrário não haveria possibilidade de criar algo novo e, dessa forma, o homem se assemelharia “[...] ao animal que tivesse de viver apenas de ruminção e de ruminção sempre repetida”. (IBID). Há, portanto, uma identificação da cultura com o esquecimento permeada pelo papel a-histórico unificador do mito, essa relação tem a intenção de alcançar a grandiosidade e a saúde da cultura em si mesma, conforme expresso a seguir:

Portanto, podemos ter a capacidade de sentir a-historicamente, de perseverarmos em direção ao mais importante e originário, uma vez que aí reside o fundamento sobre o qual pode crescer algo reto, saudável e grandioso, algo verdadeiramente humano. O a-histórico é similar a uma atmosfera que nos envolve e na qual a vida se produz sozinha, para desaparecer uma vez mais com a aniquilação desta atmosfera. [...] No entanto, em um excesso de história, o homem deixa novamente de ser homem, e, sem aquele invólucro do a-histórico, nunca teria começado e jamais teria ousado começar. (NIETZSCHE. 2003. p. 12).

A história pode, nessa perspectiva, anular a ação do indivíduo imerso numa cultura. Como vimos, a cultura deve crescer a partir de si mesmo, de “modo saudável” e “grandioso”, porém, como já dissemos anteriormente, ela não só determina os “tipos” de homem de determinados povos, mas também se deixa criar a partir das atividades desses homens. Na “pseudo-cultura” moderna o homem “deixa de ser homem”, pois, se furta de possibilidade de vivificar o momento presente, em detrimento de uma perspectiva científica, distanciada, isto é, teórica.¹³ Contudo, ao exigir da história que ela conheça tudo, o homem permanece estagnado em suas forças criativas, pois:

Diante do espetáculo da história universal, da diversidade de culturas e formas de abordagem, o jovem percebe que cada cultura tem sua particularidade, que cada momento na história soa de maneira diferente e produz também efeitos distintos. Porém, a medida que aprende a dominar o método histórico ele perde o sentimento de estranheza em relação ao passado, deixa de se espantar com as singularidades e, enfim, aceita a diversidade como parte de sua formação histórica. Em outras

¹³ Uma das razões para Nietzsche abrir sua *Segunda Consideração Extemporânea* como uma citação de Goethe: “De resto, me é odioso o que me instrui, sem intensificar ou a minha atividade ou imediatamente vivificar” KSA. 1.245 (*Uebrigens ist mir Alles verhasst, was mich bloss belehrt, ohne meine Thätigkeit zu vermehren, oder unmittelbar zu beleben*)

palavras, o jovem tem apenas uma alternativa para assimilar a massa de saber que se forma a partir da história universal: tornar-se apático e indiferente em relação aos diferentes costumes e à transitoriedade da experiência humana. (HARTMANN. A. 2012. p. 90)¹⁴.

Em suma, tal como o médico mata e disseca um corpo para entendê-lo, assim também o faz a moderna doença histórica que deseja se distanciar de tudo para explicar. Todavia, ao se portar distanciadamente da história, o homem teórico acaba por matar-se a si mesmo, visto que “um fenômeno histórico, conhecido pura e completamente e dissolvido em um fenômeno do conhecimento, está morto para aquele que o conheceu...” (2007. p. 17).

Não se trata da tentativa de eliminar a história enquanto saber, pois, para Nietzsche, “[...] todo homem e todo povo precisa de um certo conhecimento do passado” (IBID. p. 31), mas o homem moderno insiste permanentemente em tornar a história algo demasiadamente teórico “[...] através da exigência de que a história deve ser ciência” (p. 32). E, ao fazer isso, a história se torna um conhecimento inócuo, ou seja, não contribui para a formação do homem, mas apenas infla seu ego teórico, como expresso por Céline Denat:

Segundo Nietzsche, a época moderna confunde a cultura com uma simples acumulação de saberes teóricos variados, com a erudição enciclopédica. Somos de uma época que "matiza" as culturas e os estilos, e um modo de vida dispersado, sem unidade e, por consequência, sem força. (DENAT. C. 2010. p. 90).¹⁵

O valor da história reside, para Nietzsche, em sua capacidade de possibilitar que o homem possa absorver as forças que vem de fora para que este homem crie a partir de si mesmo, contudo, o “homem teórico” enquanto expressão máxima da “pseudo-cultura” moderna concentra sua força apenas para um acúmulo de conhecimento, isto é, para uma atividade que não tem a intenção de formar o homem, mas sim de juntar o conhecimento do passado. Esse modelo de saber histórico possui, na modernidade, uma força quase irrefreável, como diz Nietzsche:

¹⁴ CAVALCANTI. A. H. *Nietzsche, a memória e a história*: Reflexões sobre a segunda consideração extemporânea. In: PHILÓSOPHOS. GOIÂNIA: V.17, N. 2, P. 77-105, JUL./DEZ. 2012

¹⁵ DENAT. C. A filosofia e o valor da história em Nietzsche. Uma apresentação das *Considerações extemporâneas*. São Paulo: In: Cadernos Nietzsche. Volume 26. 2010.

O saber histórico irrompe, aqui e ali, sempre novamente a partir de fontes inesgotáveis, o estranho e incoerente impõem-se, a memória abre todas as suas portas e, ainda assim, nunca estão suficientemente abertas; a natureza empenha-se em receber bem, organizar e honrar estes estranhos hóspedes, mas estes mesmos encontram-se em luta uns com os outros, e parece necessário subjugá-los e dominá-los todos, a fim de não perecer em meio à sua luta. (2003. p. 33).

Ao mesmo tempo em que acumula, através das “fontes inesgotáveis”, o conhecimento da história, o homem teórico permanece de modo demasiadamente superficial sobre a teia da história, assim, tal como uma caixa de ressonância, este homem tem a capacidade apenas de ouvir “[...] os harmônicos superiores de cada ornamento histórico original: não se consegue mais adivinhar a solidez e o poder original em meio às vibrações esfericamente magras e agudas destas cordas”. (IBID. p. 50). Tal incapacidade resulta, para Nietzsche, no fato de a história ter-se tornado um conhecimento excessivamente científico, dessa forma “a consciência histórica, a História (*die Historie*) [como ciência], tem a própria história (*die Geschichte*) como objeto, que ela conhece e sobre a qual ela faz reflexão”. (SANTINI. C. 2011. p. 137).¹⁶

Para Nietzsche há uma tentativa da modernidade de encarar-se como expressão do desenvolvimento de processos históricos, eis mais uma doença histórica do homem teórico: tomar por princípios que processos históricos caminham em direção a uma teleologia, por isso, os alemães tentam “[...] justificar a sua própria época como resultado necessário deste processo; tal forma de consideração colocou a história no lugar dos outros poderes espirituais, a arte e a religião, como a única força soberana” (NIETZSCHE. 2007. p. 72). Ou seja, a história atrelada aos desígnios da ciência, tomou para si toda e qualquer explicação do passado e, além disso, serve como justificadora do tempo presente.

Esse modelo de história possui muitos adeptos e alguns criadores, como Hegel. Em *Das Leben, die Geschichte und die Erinnerung* (2000) Jacques Le Rider aponta que Nietzsche, mesmo antes das *Considerações* toma partido contra um modelo de história e historiador defendido por certo hegelianismo:

O historiador transforma-se num grande ordenador de épocas passadas, indicando um fim do processo do mundo (*Weltprozesses*) e, para Nietzsche, isto demonstra uma “indiferença blasé” que, cnicamente,

¹⁶C. SANTINI. 2011. *Das historische Bewusstsein, die Historie, hat die Geschichte selbst als Gegenstand, den sie kennt und überden sie nachdenkt*. (Tradução nossa).

enquanto ideia de progresso resulta a disfarçada postura de tarefa para com o mundo e do *deixar ir (laisser-faire)*. Nos apontamentos, que antecederam a elaboração das duas primeiras considerações extemporâneas [...] Nietzsche toma uma contraposição ao ‘hegelianismo vulgar’, que vê, sobretudo, o processo, desenvolvimento, início e fim... (RIDER. J. 2000. p. 12).¹⁷

Como aponta Habermas em *O discurso filosófico da modernidade*¹⁸, a filosofia de Hegel surge em defesa de uma “[...] razão enquanto um autoconhecimento reconciliador” (2002. p. 122) e, no escopo dessa filosofia, há pela primeira vez a “[...] consciência no plano conceitual, da relação interna entre modernidade e racionalidade” (GIACOIA. 1993. p. 48)¹⁹, ao passo que a história é entendida como um processo irreversível onde essa reconciliação da razão se efetiva gradativamente. Na *Segunda Consideração* Nietzsche aponta que essa lógica da história, análoga a um “caminhar de Deus sobre a terra” tem algum sentido apenas “dentro da caixa craniana de Hegel...” (2007. p. 72), pois acreditou Hegel fielmente no “poder da história”, mas, ao contrário, os eventos da história não podem ser encarados como uma “necessidade racional”, se assim o fosse, “então se ajoelhem depressa e louvem agora toda a escala de eventos” (IBID. p. 73).

Por fim, depois de apresentar as críticas de Nietzsche ao cientificismo da história na modernidade, cabe-nos, de maneira breve, identificar qual a vantagem da história reconhecida pelo filósofo. Primeiramente, mais do que um conhecimento inócuo e especializado, a história deve, para Nietzsche, servir de alicerce para o historiador, filósofo e pensador, a fim de que estes promovam uma mudança na cultura. Do ponto de vista, então, do “criador” da história, é necessário assumir uma postura metodológica no que tange seu objeto de estudo, sobretudo ao aceitar o fato de que nem tudo precisa ser lembrado.

Se, partindo da afirmação de Nietzsche, devemos tomar por objetivo a efetivação da vida, enquanto força propulsora das potencialidades humanas e espaço de realização

¹⁷RIDER. J. LE. *Das Leben, die Geschichte und die Erinnerung*. In: Der Europäer. Berlin. V. 9/10. 2000. *Der Historiker verwandelt sich in einen großen Anordner vergangener Epochen, der ein Ende des Weltprozesses angibt und der nach Nietzsche eine «blasierte Gleichgültigkeit» hervorruft, die aus der zynischerweise als Fortschrittsidee verkleideten Haltung der Weltaufgabe und des laisser-faire resultiert.*²⁹ In den Notizen, die der Abfassung der zwei ersten Unzeitgemäßen Betrachtungen vorangingen [...] nimmt Nietzsche eine Gegenposition zum «Vulgär-Hegelianismus» ein, der überall Prozesse, Entwicklung, Anfang und Ende sieht...(Tradução nossa).

¹⁸ HABERMAS. J. *Discurso filosófico da modernidade*: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁹ GIACOIA. O. *Nietzsche e a modernidade em Habermas*. In: Perspectivas. São Paulo. 1993. p. 47-65.

da cultura. Em vista disto, Nietzsche classifica três modalidades de história pelas quais está pode servir a vida, são elas: antiquária, monumental e crítica. O historiador e, em suma, todo homem moderno, não pode apenas contemplar o passado, pois, dessa forma estaria fazendo história do modo *antiquário*, e, com esse modo “[...] o homem envolve-se com um cheiro de mofo” (p. 28), isto é, tira toda vivacidade de atos e momentos anteriores. O tempo presente deve se ligar ao tempo passado, mas, é necessário que o elo entre os dois seja o *tipo* humano que fora criado no passado. Não se trata de imitar esse *tipo*, mas sim entender as condições pelas quais ele pôde existir, para que o “[...] ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo...” (2003. p. 19). Essa é uma das características da história monumental, servir-se de modelo de criação ao homem moderno através de um olhar supra-histórico para humanidade. Outro cuidado do historiador é o julgamento que ele faz do passado. Esse modelo de história Nietzsche chama de história *crítica*. Ela pretende julgar momentos antecessores a fim de reavaliar e fazer “justiça” ao passado, isto é, usar de um novo veredicto para o que antes era tido como “justo”, “bom”, “belo”, etc. com intenção de se libertar do passado, contudo, essa história julga-se ela mesma verdadeira ou como fonte pura do conhecimento. Mas, a história crítica também vem a serviço da vida, pois o homem “[...] precisa ter a força e aplicá-la de tempos em tempos para explodir e dissolver um passado a fim de poder viver” (IBID. p. 29), ou seja, o julgamento histórico pode ser injusto para com o passado, mas, ela pode problematizá-lo, tal como trazer à tona concepções e noções que se tornaram dogmas.

De modo geral, todos os três modelos de história podem servir de remédio ou de veneno para a moderna cultura, pois o critério reside em *quem* está utilizando esses modelos, *como* está sendo aplicado e *qual* o fim dessa utilização, assim, a história pode ser “de alguma maneira seu próprio remédio, mas somente se for retomada por um pensador capaz de avaliar diferentes formas e diversos usos, tendo em vista um crescimento da vida e uma avaliação do homem e da cultura” (DENAT. p. 94).

I. II A ciência como cura à metafísica

Aquilo que apresentamos no tópico anterior serve-nos de base, agora, para perceber a mudança de tom - no que concerne à história - em *Humano, demasiado*

humano I. É na segunda fase que o autor de *Humano* passa, não apenas a romper com suas principais influências, mas também a reformular seu próprio pensamento, o que ele deixa claro já antes da publicação de *Humano*: “Eu quero esclarecer aos leitores das minhas obras anteriores que abandonei as opiniões metafísico-estéticas que as dominam em essência”. (KSA. IV. 23[159]). O que significa este “abandono”?

O foco, agora, é outro: a metafísica. Já no primeiro aforismo de *Humano* Nietzsche assume a postura de crítica da metafísica, ou seja, tendo em vista o âmbito da imanência, ele passa a denunciar a procura incessante da filosofia por uma origem essencial das coisas que, na verdade, possuem uma explicação histórica e humana. Para Nietzsche a pergunta acerca das realidades suprassensíveis, típico das filosofias anteriores, já não tem legitimidade. Para argumentar em defesa dessa tese o filósofo pretende mostrar os fundamentos humanos, demasiadamente humanos concernentes a moral, religião, arte e cultura. Segundo Nietzsche a filosofia sempre tendeu ao erro de dividir ontologicamente o mundo em aparência, de um lado e, essência, do outro. Dessa forma supunha-se “para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa, diretamente do âmago e da essência da “coisa-em-si”. (NIETZSCHE. 2000. p. 15). Portanto, *Humano* está denunciando os ditames da metafísica pelo ponto de vista da imanência. A oposição essência-aparência já não existe para Nietzsche, pois o sensível é a única realidade possível.

Defeito hereditário dos filósofos – Todos os filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam seu objetivo. Involuntariamente imaginam “o homem” como uma *aeterna veritas*, como uma constante em todo o redemoinho, uma medida segura das coisas. [...] Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos [...] não querem aprender que o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade de cognição veio a ser. (2000. p. 16).

Filosofar historicamente significa, para Nietzsche, uma postura intelectual pautada num método oposto à tradição filosófica. De modo geral, todos os dogmáticos sistemas filosóficos agem de maneira retroativa: partem do homem atual para entender a constituição passada deste. Já a filosofia histórica toma por princípio a ideia de que tudo está em pleno devir, portanto, a partir dessa perspectiva, o homem atual não se enreda na teia de um processo teologicamente determinado, mas ao contrário, se mostra enquanto possibilidade de um contingente processo histórico.

Há algumas similaridades com a primeira fase, a mais evidente é a forma como Nietzsche ainda mantém sua crítica ao dogmatismo. A diferença é que na segunda fase as críticas não se dirigirão apenas a Sócrates, mas sim, aos fundamentos de praticamente todas as filosofias. Vimos anteriormente que na *Segunda Consideração* Nietzsche argumenta a favor de certa cautela nas pretensões do historiador, uma vez que este não deve se debruçar sobre as verdades ditas “eternas”, mas sim, “[...] estimar as pequenas verdades despreziosas achadas com método rigoroso” (2000. P. 16). Essa postura ainda é mantida em sua fase seguinte, porquanto Nietzsche reconhecê-la como marca de uma cultura superior. Mas, como mostra André Luís Mota Itaparica, já é possível reconhecer a mudança de postura do primeiro para o segundo Nietzsche, pois:

Se, em um primeiro momento, Nietzsche critica o sentido histórico por representar o enfraquecimento de uma cultura e a pretensão da história de se constituir enquanto ciência, em um segundo momento ele sustenta a necessidade da compreensão histórica da realidade como chave fundamental para a refutação da metafísica e elaboração de uma filosofia de caráter científico. (ITAPARICA. A. L. M. 2005. p. 87).²⁰

Além de conceber os objetos do mundo como representantes imperfeitos de formas puras perfeitas (uma espécie de platonismo) a filosofia passou também a tomar o homem e, conseqüentemente, suas estruturas cognitivas (nos moldes das categorias transcendentais kantianas do entendimento), sua sensibilidade, seus sentimentos como coisas “dadas”. Ao invés de assumir a existência de quaisquer disposições internas inatas que seriam aplicadas aos dados sensíveis na constituição da experiência, para ele, essas disposições internas não estão alheias ao continuo fluxo do devir temporal, logo, elas possuem também um caráter circunstancial, algo que, portanto, “[...] gradualmente veio a ser [...] e por isso não deve ser considerada uma grandeza fixa, da qual se pudesse rejeitar uma conclusão acerca do criador (a razão suficiente)” (IBID. p. 25).

É necessário, para Nietzsche, que a filosofia histórica se ocupe em mostrar os erros causados pela “[...] representação do mundo tecida com erros intelectuais e por nós herdada” (p. 26). Ou seja, a própria razão passa a ser problematizada por Nietzsche, pois ela não é mais vista como uma faculdade pura do conhecimento verdadeiro, mas sim, uma faculdade humana com base instintual, fundada na arbitrariedade e no erro, assim, “para Nietzsche a razão não é nada mais do que o movimento de uma ‘elucidação infinita’ e

²⁰ ITAPARICA. A. *Nietzsche e o sentido histórico*. In: Cadernos Nietzsche. N. 19. 2005.

não manifestação de uma verdade absoluta como na metafísica dogmática”. (PERRAKIS. M. 2011. p. 14).²¹

Não apenas o homem biológico é pensado de forma metafísica, mas também a moral, assim, “[...] fala-se do sentimento moral, do sentimento religioso, como se fossem simples unidades: na verdade, são correntes com muitas fontes e afluentes”. (NIETZSCHE. 2000. p. 24). O que se percebe na formação do homem é uma série de conglomerados de elementos sociais e biológicos que se constituem enquanto unidades complexas, assim, o trabalho da filosofia histórica se baseia em distinguir esses elementos dessa unidade complexa e perceber como elas foram se aglutinando até a formação da atual concepção.

Todo esse filosofar histórico deve ser pautado na ciência. Mas, abrimos um momento para uma breve reflexão: qual a concepção de ciência que Nietzsche está assumindo para sua filosofia? É um método específico da ciência? Uma ciência em particular? Uma maneira de se descobrir e denunciar o falso? Pelas evidências contidas na segunda fase de Nietzsche, entendemos que esse último caminho parece ser o que mais se aproxima das pretensões nietzschianas. Diferentemente do que já muito foi dito quanto ao apelo de Nietzsche à ciência em *Humano*, percebemos que se trata de utilização estratégica da ciência, uma vez que a razão possui no pensamento nietzschiano uma natureza histórica de fundamentação instintual. Entendemos, ainda, que Nietzsche toma o devir absoluto como fundamento para configuração do conhecimento e da percepção, tanto no plano epistemológico, como no plano estético e moral. Portanto, qualquer que seja o objeto da ciência, ele estará sempre posto num fluxo do tempo. O papel da ciência é, portanto, relativizar, rever e, sobretudo, problematizar esses objetos na atual configuração dos mesmos²².

I. III Civilização, cultura e moralidade

²¹PERRAKIS. M. *Nietzsche Musikästhetik der Affekte*. München: Verlag Karl Alber, 2009. *Für Nietzsche ist die Vernunft nichts als anderes als die Bewegung einer „unendliche Verdeutlichung“ und keine Manifestation einer absoluten Wahrheit wie in der dogmatischen Metaphisik*. (Tradução nossa).

²² [...] no plano epistemológico, a ciência aparece como aliada na tarefa de tomar pé das condições do conhecimento humano, apontando o caráter provisório, simplificador, falsificador das categorias que formatam nossa visão do mundo e de nós mesmos, e ainda, a ciência proferia um método para se abordar a gênese e o funcionamento dos valores e das ficções culturais em geral; no plano ético, a ciência aparece como instrumento próprio a um modo de vida voltado ao conhecimento das coisas próximas. (MEDRADRO. A. *Ciência como continuação da arte em Humano, demasiado humano*. IN: *Cadernos Nietzsche*. n. 29. 2011. p. 311).

Dentre as razões para que a ciência passasse a tomar posição de destaque na filosofia de Nietzsche a partir de *Humano* está uma nova concepção de cultura que o filósofo passa a conceber. Como vimos anteriormente, já na primeira fase a cultura aparece como um tema central na filosofia de Nietzsche, mas tal tema não se restringe a essa fase. Na preparação dos capítulos que fariam parte de *Humano*, Nietzsche intitulara o primeiro como *Filosofia da cultura* (25[3]), e, posteriormente, o problema da cultura continuaria tomar lugar nas obras de Nietzsche. No ano de publicação de *Humano* ele se coloca como um filósofo e promotor da cultura (30[9] *Philosoph und Förderer der Cultur*).²³ Mas, tal como no caso da história, há evidentemente uma mudança de tom em relação à cultura na segunda fase de Nietzsche.

Quando Nietzsche falava de cultura na *Segunda Consideração* ele tinha como modelo as “originais culturas fechadas de povos” (*abgeschlossenen originalen Volksculturen*, 2007. p. 32-33), isto é, culturas específicas que, por sua vez, determinavam tipos específicos de homens (claramente as culturas grega e romana). Em *humano* Nietzsche não fala mais dessas culturas fechadas, mas de uma cultura aberta, que assume para si “[...] como critério científico para objetivos ecumênicos, um conhecimento das condições de si mesma” (2000. p. 33). É neste sentido – e apenas neste – que o homem pode acreditar numa forma de progresso, pois a educação histórica (rigorosamente científica) “[...] nos obriga a admitir que a cultura antiga jamais recuperará seu frescor” (IBID. p. 32).

Outra característica superior da cultura moderna é o fato de nela conter a cultura anterior, como “ocorre com o soldado que aprende a marchar, [...] seus músculos são movidos ora pelo velho sistema ora pelo novo, e nenhum deles pode declarar vitória” (IBID. p. 156). A ideia aqui é de que no interior do homem moderno há o homem antigo. Pode-se falar numa superioridade do homem moderno quando o critério é a autoconsciência, uma vez que, diferentemente dele, o homem antigo não era consciente de si mesmo como produto da cultura. O que permite ao homem moderno a consciência de se ver enquanto determinado pela cultura é, justamente, a ciência aplicada no rigor da

²³ Andreas Sommer fala de um filósofo das culturas. SOMMER. A. U. *Nietzsche: Philosoph der Kultur(en)?*. Berlim: De Gruyter. 2008.

filosofia histórica que vê o homem atual no devir²⁴, dessa forma, pensar num retorno à antiguidade (como o próprio Nietzsche defendera na primeira fase) já não é mais visto com bons olhos a partir de *Humano*, pois é impossível ao ser humano passar do estado da consciência para o estado de não-consciência.

Por outro lado, se a cultura era definida na primeira fase de Nietzsche como unidade das manifestações vitais de um povo, agora, na segunda fase, Nietzsche se refere à ela destacando-a a partir de sua oposição: a civilização. Essa é o lugar da necessidade, da utilidade, das leis, do estado, àquela cabe o papel da criação, da arte, da religiosidade. Sem excluir a civilização, a cultura superior “[...] deve dar ao homem um duplo cérebro” (2000. p. 159), um para que o homem possa “perceber a ciência” e o outro “para o que não é ciência” (IBID). Por meio da unilateralidade (*Einsigkeit*) das paixões (*Leidenschaften*) e das ilusões (*Illusionen*) a cultura é responsável por um aquecer (*heizen*) e, ao mesmo tempo, de evitar o superaquecimento (*Überheizung*), pois aplica o conhecimento científico a fim de evitar a recaída no erro e no engano. Essas câmaras cerebrais (*Hirnkammern*) são responsáveis, portanto, pela manutenção da cultura superior, pois, se não houver o arrefecimento da ciência junto ao aquecimento promovido pela ilusão, “a humanidade voltará a tecer a sua tela, após havê-la desfeito durante a noite como Penélope” (IBID).

Em sua segunda fase, num fragmento póstumo datado da primavera de 1880, Nietzsche diz que “a moral e a civilização procuram *menos dor*, mas não procuram *mais alegria*”.²⁵ A procura da alegria não se dobra aos anseios da civilização, pois esta, se encontra no reino daquilo que se faz necessário para a vida, dessa forma, por exemplo, “a necessidade nos obriga ao trabalho” (2000. p. 611), mas, a modernidade sofre de um desequilíbrio de suas câmaras cerebrais, visto que o “hábito do trabalho mesmo” (IBID) leva ao homem ao tédio, de maneira que a saída para este é encontrada no “trabalho além da medida de suas (dos homens) necessidades normais” (IBID). Isto é, a modernidade é assolada pela sujeição da câmara da cultura ao espaço reservado à civilização. Por isso, à civilização não cabe a tarefa de buscar a felicidade, pois essa só pode ser alcançada através

²⁴ Por isso, no aforismo *Consolo de um progresso desesperado* Nietzsche afirma: “[...] não podemos mais voltar ao antigo, já queimamos o barco; só nos resta ser corajosos, aconteça o que acontecer. – Apenas andemos, apenas saíamos do lugar!”. (2008. p. 157).

²⁵3[25] — Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1880. *Die Moral und die Civilisation suchen „weniger Schmerz“, aber nicht „mehr Glück“*. (Tradução nossa).

do “jogar” (*spielen*), isto é, daquele “[...] trabalho que não deve satisfazer nenhuma outra necessidade...” (IBID).

Se a civilização não busca a felicidade, mas ao contrário, está submetida ao ambiente da necessidade e da utilidade é por que no seio de sua origem encontra-se o nascimento da moralidade, que por sua vez também não tem como objetivo último a felicidade do homem, mas apenas um bem estar duradouro e utilitário. Para compreendermos melhor essa ideia, recorremos a um aforismo de *Humano, demasiado humano*:

As três fases da moralidade até agora – O primeiro sinal de que o animal se tornou homem ocorre quando seus atos já não dizem respeito ao bem-estar momentâneo, mas àquele duradouro, ou seja, quando o homem busca a *utilidade, a adequação a um fim*: então surge pela primeira vez o livre domínio da razão. (2000. p. 66).

Tentemos explicar que tipo de prazer é esse que Nietzsche chama de “bem-estar duradouro” (*dauernde Wohlbefinden*). Neste aforismo 94 fica evidente que o prazer é a fonte de uma primeira moralidade adquirida pelo homem. A característica principal deste prazer é o fato dele se assentar num hábito, justamente por fazermos “o habitual mais facilmente, melhor, e por isso de mais bom grado” (IBID. p. 68). Ser moral é, para Nietzsche, “prestar obediência a uma lei ou tradição há muito estabelecida” (IBID. p 67), isto é, noções morais como bom e mau, só surgem depois do estabelecimento da tradição e do costume, que por sua vez nasceram, pois se viram - do ponto de vista social - úteis aos homens. Em outras palavras, foi em prol da civilização (da utilidade coletiva como fundamento para manutenção social) que o costume se estabeleceu, tornou-se uma tradição. Com o passar do tempo “[...] a tradição se torna enfim sagrada, despertando temor e veneração...” (IBID. 68).

A tradição, portanto, tem uma característica violenta e coercitiva, pois impõe que as ações dos homens, para serem consideradas morais, estejam em conformidade com os costumes, “o costume é, assim, a união do útil ao agradável, e além disso não pede reflexão” (IBID. p. 69). Portanto, o bem estar duradouro é resultado do respeito à tradição (daquilo que se mostrou útil), pois a ação, quando sujeita ao costume, não é punida, logo, agradável. Já a ação imoral é aquela que não se dobra à tradição, que não se mostra útil todo social, mas apenas àquele que a pratica, como ocorre, por exemplo, com a noção de

jogo da qual falávamos a pouco, dado que o jogo não tem por finalidade nem o útil e, por conseguinte, nem aquilo que agrada socialmente.

Outra característica marcante da coação do costume é o efeito de absorção e incorporação da moral pelo indivíduo que age conforme a tradição. De modo geral, os indivíduos se acomodaram com a tradição a fim de afastar constantemente o desprazer (oriundo da punição à ação imoral), dessa forma, tal tradição passa a ter um valor metafísico em si mesmo, pois esses indivíduos esqueceram a origem utilitária do estabelecimento do costume, da moral e, por fim, da tradição mesma.

Por fim devemos nos perguntar: qual a relação dessa oposição entre civilização/cultura e dessa exposição acerca da origem utilitária da moralidade com a filosofia histórica? Em poucas palavras: o “espírito livre”. Diferente do “espírito atado” (*gebundener Geist*)²⁶, que está preso à tradição, o espírito livre busca a liberdade dos atos, que são “[...] inconciliáveis com a moral cativa” (2008. p.144). Além disso, o espírito livre, pautando-se na filosofia histórica e na ciência, procurará razões e não artigos de fé, “[...] ele terá ao seu lado a verdade, ou pelo menos o espírito da busca da verdade...” (IBID). Se um age em conformidade com uma ação estritamente individual, o outro sempre age de modo atado ao costume, de modo que “não se pode perguntar ao banqueiro acumulador de dinheiro, por exemplo, pelo objetivo de sua atividade incessante: ela é irracional” (IBID. p. 176).

O espírito atado permanece preso àquela esfera da civilização, ao trabalho, ao útil, às leis, ou seja, ele passa a acreditar nestes “braços” da civilização como um bem em si mesmo. Já os espíritos livres, se tratando dos assuntos da civilização “[...] empregam o mínimo de energia, para, com toda força acumulada e com grande fôlego, por assim dizer, mergulhar no conhecer” (IBID. p.178). Eis, para Nietzsche, o grande veneno e a grande cura da modernidade, se, por um lado, ela possibilita um conhecimento racional baseado em critérios rigorosos a fim de desmistificar antigos artigos de fé e, dessa forma, ela origina o espírito livre, por outro lado, o grau de civilização que essa modernidade alcança acaba por se sobressair frente à sua esfera antagônica: a cultura.

²⁶ Na tradução de Paulo César Souza encontra-se a expressão “espírito cativo”, preferimos a tradução “espírito atado” pois *gebundene* é, na gramática alemã, o particípio I do verbo *bunden* (ligar, atar, prender), além disso, “atado” faz mais sentido quando Nietzsche opõe “espírito livre” de “espírito atado”.

I. IV A arte e o gênio

Chegamos ao tópico almejado por este capítulo, pois tudo que foi dito serve-nos de esteio, dentro do emaranhamento das ideias nietzschianas, para assentar aquilo que se nos afigura como um dos objetos dessa dissertação: a crítica de Nietzsche à arte e à música. Da mesma maneira que Nietzsche desfere seu martelo sobre os principais dogmas da filosofia que estão assentados, na segunda fase, sobre o “banco dos réus” de seu julgamento, também a arte tomará espaço em suas críticas. Dentre as diversas concepções de arte que são tratadas no contexto da crítica de Nietzsche, uma em especial permanece constantemente em destaque: a concepção romântica de arte, mais especificamente, no que se refere à noção de gênio.

Partindo de uma discussão histórica da música, se no século XVII e XVIII cabia à música instrumental principalmente o papel de realçar a expressão dramática de um texto, de servir-se como acompanhamento de uma dança ou ter uma conotação estritamente didática (a fim de exercício), no século do Romantismo ela é vista como a principal arte, pois ela “[...] é o caminho que revela o absoluto” (BORNHEIM, p. 87).²⁷ Pelo seu característico assemantismo a música atrela-se intimamente com o âmbito subjetivo, é, dessa forma, na visão romântica, que a música vigora como meio contemplativo do mundo em essência. Tal pensamento já se encontra desde os primeiros românticos, como é possível ler em Wackenroder, por exemplo, a seguinte passagem:

[...] No jogo dos sons, o coração humano aprende a conhecer a si mesmo, eles são o meio pelo qual aprendemos a sentir nosso sentimento; eles dão consciência vivente aos espíritos sonhadores escondidos nos recantos da alma e enriquecem nosso interior com espíritos dos sentimentos totalmente novos e encantadores [...] nenhuma arte pinta as sensações de um modo tão artístico, corajoso e poético. (WACKENRODER. 1968. p. 127)²⁸.

²⁷ BORNHEIM. G. *A filosofia do romantismo*. In: *O Romantismo*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 1978.

²⁸ WACKENRODER. *Schriften*. Rowohlt Verlag, Berlin. 1968. *In dem Spiel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind, es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; Sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern, lebendes Bewusstsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres. [...] keine Kunst schildert die Empfindungen auf eine Art so Künstliche, Kühne und dichterisch. (Tradução nossa).*

Uma espécie de demonização da natureza e sua íntima imbricação com a força da arte, enquanto meio de proporcionar a contemplação da essência do mundo, se encontra, sobretudo, em Schopenhauer. De um modo geral o autor de *O Mundo Como Vontade e Representação* divide o mundo em representação, isto é, o mundo fenomênico onde se pode falar das leis da causalidade e do princípio de razão suficiente e, por outro lado, como Vontade. Assim, Schopenhauer confere a esse outro lado do mundo – o da Vontade – uma positividade ontológica. Ou seja, diante do mundo entendido como representação de um sujeito cognoscente, a Vontade se determina enquanto essência última das coisas. Logo, essa Vontade não se submete aos princípios da razão, isto é, não se sujeita às formas puras da intuição. Uma das formas de se ver para além do “véu de maia” é a contemplação artística, mais especificamente, através da música. Em outras palavras o gênio (artista criador) nos abre um buraco neste véu para que contemplemos o mundo tal como ele é.

O séquito romântico defendia, ainda, que à música cabia a função de dar forma à essência do mundo que, por sua vez, não se sujeita à linguagem prosaica. Lê-se em *Phantasien über Kunst* de Wackenroder: “Vinde, oh! Sons, acorrei e salvei-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra” (p. 86). Mas o gênio, para Nietzsche, se torna mortal, assim, nem é um receptáculo de uma inspiração extraterrena nem “é mais um artista solitário e incompreendido, extemporâneo e divino” (BURNETT. H. 2010. p. 321)²⁹, tal como se “a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental da filosofia, caísse do céu como um raio de graça” (NIETZSCHE. 2000. p. 111).

Contra essa ideia de deificação do gênio, Nietzsche dirá que o erro primário é o de tomar o artista como critério de julgamento de uma obra de arte, quando o correto seria enfatizar a “[...] nossa qualidade em matéria de julgamento e sentimento” (IBID. p. 112), em outras palavras, ainda que deva ser levado em consideração o artista criador, o critério deve estar naquele que contempla a obra de arte. Nietzsche não pretende abandonar, assim, a noção de “gênio”, mas, em relação à tradição, as características criativas que ele atribui a esses gênios são diferentes: “energia incessante, dedicação resoluta a certos fins, grande coragem pessoal; e também a fortuna de uma educação que logo ofereceu os melhores mestres, modelos e métodos” (IBID. p. 118). Por isso, sendo o trabalho do gênio progressivo e, naturalmente fatigante, é necessário que o novelista, por exemplo, “[...]”

²⁹ BURNETT. H. *O silêncio das musas: a música em Humano, demasiado, humano*. In: *Estudos Nietzsche*. Curitiba: V. 1, N. 2. 2010.

faça dezenas de esboços [...] que registre diariamente anedotas, até aprender a lhe dar forma mais precisa e eficaz...” (p. 116).

Nietzsche esforça-se, também, em desmistificar uma ideia que remonta tempos antecessores ao Romantismo, mas que encontra neste movimento seu alicerce mais profícuo: a inspiração. Na preparação de uma “doutrina da arte” (*Kunstlehre*) datada do outono de 1877, Nietzsche insere como um dos 43 temas tratados sobre a arte o tópico “nossa vaidade exige o culto do gênio e da inspiração” (24 [1])³⁰. Por que a vaidade seria a prerrogativa da inspiração? No aforismo 162 de *Humano* intitulado *Culto ao gênio por vaidade*, Nietzsche mostra que na ideia de “gênio” há também uma origem que remonta à convivência entre o artista e seu público, a fim de uma mútua satisfação. Por uma incapacidade da maior parte das pessoas fazer “um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare” (p. 115), elas acabam atribuindo ao artista uma capacidade extraterrena e à obra uma expressão excessiva de maravilha (*übermässig Wunderbar*). Assim, os artistas são postos acima dos homens para que esses não se sintam inferiores – dado que a “inspiração” divina foi concedida apenas aos poucos gênios escolhidos. Dessa forma, “o gênio não fere” (IBID).

Mas esse culto em demasia ao gênio não beneficia apenas ao povo, mas também valoriza o processo criativo do gênio, assim como o faz acreditar em seus dons inatos. Para Nietzsche o próprio artista criador se esquece do processo pelo qual ele mesmo se dispôs a passar para criar sua obra. A longo prazo os efeitos são:

[...] o sentimento de irresponsabilidade, de direitos excepcionais, a crença de estar nos agraciando com seu trato, uma raiva insana frente à tentativa de compará-los a outros [...] Como deixa de criticar a si mesmo, caem, uma após outra as rêmiges de sua plumagem: tal superstição mina as raízes de sua força e talvez o torne mesmo um hipócrita. (NIETZSCHE. 2000. p. 117)³¹.

³⁰*unsere Eitelkeit fördert den Cultus des Genius und der Inspiration* (Tradução nossa).

³¹Esta citação é extremamente curiosa, pois é muito provável que Nietzsche esteja se referindo ao compositor Richard Wagner, uma de suas principais influências na primeira fase. Wagner era muito conhecido por sua personalidade forte, não apenas do ponto de vista psicológico. Enquanto intelectual Wagner queria “alcançar ainda mais longe. Ele não queria apenas reformar e reordenar a música e a ópera, mas também a completa contemplação artística, por fim até mesmo a conexão dos homens em seu meio ambiente espiritual, social e político”. (NESTLER. G. 1990. p. 484). Nietzsche está mostrando o quanto Wagner ficou cego com relação ao seu papel dentro da sociedade. (Segue a citação de Nestler no original: *Wagner wollte jedoch weit mehr erreichen. Er wollte nicht nur den Klang und die Oper, sondern auch die gesamte Kunstanschauung, schliesslich sogar das Verhältnis des Menschen zu seiner geistigen sozialen und politischen Umwelt reformieren und neu ordnen.* (Tradução nossa).

Em *A crença na inspiração* (aforismo 155) Nietzsche salienta que o gênio acumula certo número de material para, posteriormente, não apenas julgá-lo como também avaliar a forma como ele deve ser utilizado, portanto, o que distancia o gênio de outros artistas que possuem também a seriedade do ofício está na forma de avaliar o conteúdo acumulado, pois só o gênio possui um julgamento “[...] altamente aguçado e exercitado [...] como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços” (p. 111).

Foi também no póstumo de 1877, intitulado “doutrina da arte” (24 [1]) que Nietzsche se utilizou pela primeira vez do conceito de “a força de julgar que escolhe” (*die wählende Urtheilskraft*), mas para entender o que é essa faculdade de julgar, recorreremos à outra passagem do verão de 1877: “A fantasia estimula (como, por exemplo, no ator) muitas formas sem escolha, a alta cultura do gosto do artista encontra a escolha entre elas (formas), e mata as outras com a dureza de uma ama licúrgica” (23 [84]).³² Trata-se, pois, do modo de comportamento com que o artista se porta frente à obra de arte. Diferente da conceituação kantiana, onde se almeja fundamentar a universalidade do juízo do gosto, em Nietzsche tal juízo se vale de uma escolha prudente do conteúdo presente na fantasia do artista que, individualmente, as adquiriu com suas experiências. Se, por um lado, Nietzsche se afasta de Kant, por outro, ele se aproxima de autores como La Rochefoucauld (1613 – 1680), Montaigne (1533 – 1592) e, mais ainda de Baltasar Gracián (1601 – 1658), a quem ele elogia já em 1873: “Gracián mostra uma sabedoria e inteligência na *experiência de vida*, com as quais nada atualmente se compara”. (30[24]).³³

De fato, não foi só o estilo aforismático de Baltasar Gracián que influenciou a obra de Nietzsche, mas também, a noção de gosto. Em suas obras o escritor espanhol formava compêndios de máximas que tratavam da conduta dos indivíduos virtuosos. Tal como acontece na retórica, a faculdade de julgar para Gracián é a arte de visualizar dentro um número de possibilidades, aquela que mais satisfaz a situação, para que isso ocorra é necessário a prática constante do ajuizamento, para que se adquira a prudência. Dentre as

³²Die Phantasie (wie z.B. bei dem Schauspieler) schiebt viele Formen ohne Wahl heran, *die* höhere Cultur des Künstler- Geschmacks trifft *die* Auswahl unter diesen Geburten und tödtet *die* anderen ab, mit der Härte einer lykurgischen Amme

³³*Gracian zeigt eine Weisheit und Klugheit in der Lebenserfahrung, damit sich jetzt nichts vergleichen lässt.* (Tradução nossa)

obras de Gracián é em *A Arte da Prudência* que este pensamento fica mais claro, assim lemos no sexto aforismo desta obra:

Ninguém nasce perfeito. Deve se aperfeiçoar dia a dia, tanto o pessoal quanto profissionalmente, até se realizar por completo, repleto de dotes e de qualidades. Será reconhecido pelo requintado gosto, inteligência aguda, intenção clara, discernimento maduro. Alguns nunca se realizam, falta-lhes sempre alguma coisa. Outros requerem um longo tempo para se forma. O homem completo – sábio de expressão, prudente nas ações- é aceito, e até desejado para privar do seletivo grupo dos discretos. (GRACIAN. B. 1997. p. 8).³⁴

Portanto, o “discernimento maduro”, indiferente do tempo que cada homem leva para isso, é um resultado de um contínuo aperfeiçoamento. Assim, a faculdade de julgar está em consonância com a história biológica e social de um indivíduo, assim como as pessoas e as situações que configuram sua vida, por isso, “[...] não basta ser douto, deseja-se o genial. Infelicidade de néscio é errar na escolha do estado, do ofício, da região, dos amigos” (IBID).

O pensamento de Nietzsche pode ser visto em certa consonância com o pensamento de Gracián, todavia sua originalidade seria a de pensar a faculdade de julgar atrelada a filosofia histórica, o que aparece particularmente no modo de abordagem da segunda fase de Nietzsche: da mesma forma como o filósofo vai analisar a arte não se atentando para uma suposta raiz comum e transcendental desta, mas para todos os aspectos que a envolvem, também isso se atrela ao fazer filosófico, que consiste em olhar para as várias origens e certo desenvolvimento de um assunto, procurando estabelecer e comparar as múltiplas faces deste, tal como a artista vai se portar frente sua obra de arte, escolhendo e analisando a múltipla face de sua obra.

Em outras palavras a tradição vinculada à história da humanidade dá ao artista a matéria de sua obra e muitas formas de abordagem. Tal como a filosofia histórica almeja construir um conhecimento que esteja vinculado a um método rigoroso de observação, o artista deve, para Nietzsche, levar em conta os diversos elementos que serviam de paradigma de uma cultura anterior para dominá-los e, possivelmente, superá-los. Se em *A Crítica da faculdade do juízo* de Kant o gênio é aquele que cria a partir de suas próprias

³⁴ GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe / El Discreto / Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Planeta, 1990.

regras (2005. p. 153)³⁵, em Nietzsche ocorre justamente o oposto: o artista genial tira de modelos anteriores o substrato para que ele possa, a partir da sua faculdade de julgar, manipulá-los para a criação de sua obra.

Portanto, como vimos, arte e gênio são noções que não se separam, por um lado, da faculdade de julgar e, de outro, da história. Mas, a originalidade do pensamento nietzschiano está em mostrar que essa faculdade ajuizadora se assenta sobre a história. Para *alcançar* a genialidade, portanto, um grande músico, um escritor ou mesmo um pintor, etc. não se separam, para Nietzsche, de sua própria história biológica e, sobretudo, de uma histórica cosmológica (universal). A própria escrita de Nietzsche, na segunda fase, nos mostra o quanto sua filosofia foi-se constantemente “criando” a partir dos moralistas franceses, de Voltaire, Heráclito, entre outros.

³⁵ KANT. I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2005. [...] a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto. Ora, visto que sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a bela arte somente é possível como um produto do gênio. (IBID).

II. O CASO HANSLICK

Depois de passarmos brevemente pela noção de história presente tanto na primeira como na segunda fase de Nietzsche e, logo a diante, mostrarmos de modo sucinto a relação dessa concepção com o pensamento em torno da arte na segunda fase do filósofo, mais especificamente, em *Humano, demasiado humano*, nossa tarefa agora será a de entender de que maneira a música insere-se no seio dessa discussão entre arte e história. Mais do que sublinhar as principais linhas fundamentais de um pensamento filosófico musical do nosso autor, pretendemos fazer dialogar as características musicais elencadas pela filosofia de Nietzsche em sua segunda fase com duas das principais correntes que debatiam entre si no meio do século XIX qual seria a essência da música, a saber, o formalismo de Eduard Hanslick e a estética do sentimento de Richard Wagner. A começar pelo crítico musical vienense.

A dificuldade de entender a relação entre a obra de Nietzsche e a de Hanslick vigora no fato do nome do crítico musical não aparecer em nenhum momento na obra publicada do filósofo. Quanto ao número de passagens que o nome de Hanslick aparece nos póstumos de Nietzsche temos apenas algumas poucas referências, aparecendo em sete momentos que datam de 1871 a 1875. Soma-se a isso o escasso número de pesquisas no Brasil³⁶ e, quanto a gama de estudos estrangeiros³⁷, percebe-se que eles se referem quase em sua totalidade às críticas de Nietzsche a Hanslick na primeira fase do filósofo. Portanto, o caminho que seguiremos terá como alicerce as passagens nas quais o filósofo cita o nome de Hanslick, mas, como tais referências tomam espaço apenas nos primeiros anos de produção escrita de Nietzsche, nosso principal meio para dialogar esses dois autores terá outra característica metodológica, a saber, faremos uma análise de *Do Belo Musical*, salientando as principais ideias apresentadas por seu autor, para em seguida problematizar esse conteúdo junto ao pensamento musical de Nietzsche.

³⁶ Entre os trabalhos a despeito deste tema pode-se ler: BARROS, F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007 e CAVALCANTI, A. H. Nietzsche e a leitura do Belo Musical de Eduard Hanslick. In: Cadernos Nietzsche. Volume 16. 2004.

³⁷ Entre as principais obras ver: LANDERER, Chr. e SCHUSTER, M.O. “Nietzsches Vorstudien zur Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslick”, Nietzsche-Studien 31 (2002), SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches Geburt der Tragödie und die Wiener Klassiker Musik*. Würzburg, 1991 e JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Munique/Viena: Carl Hansen Verlag. 1978.

II. I A música e sua finalidade

Eduard Hanslick se tornou o esteta musical mais notório de seu tempo. Em seu meio foi conhecido, “[...] sobretudo pelo seu afiado estilo de escrita tal como sua oposição à Richard Wagner” (GRENZDÖRFFER. p. 2)³⁸. A fama de maior adversário do compositor mais renomado de seu tempo rendeu-lhe muitos elogios (sobre tudo do músico Johannes Brahms), mas houve inúmeros críticos musicais e músicos que passaram veementemente a criticá-lo, principalmente no meio musical, posterior à publicação de sua obra máxima. Assim, “a imagem de Hanslick é, mesmo até hoje na Áustria, a de reacionário”. Enquanto “Schumann possibilita com suas críticas o caminho ao jovem Brahms, Hanslick ao contrário dificulta o caminho de Wagner e Bruckner” (LANDERER. C. p. 16)³⁹.

Mas há uma razão em especial que contribuiu para a difusão do nome de Hanslick que foge dos fatores biográficos aqui citados: o fato de o crítico ter como objetivo de sua obra uma completa e total revisão da estética de seu tempo. Dessa forma, o autor tem o objetivo de problematizar as bases das análises estético musicais do Oitocentos, principalmente as chamadas “estética dos sentimentos”, que parte da noção representativa da música, em outras palavras, que acreditava ser a representação dos sentimentos o conteúdo da música e, por outro lado, a “estética dos efeitos”⁴⁰. Em face das teorias estéticas citadas, Hanslick aponta para o seguinte problema principal de sua obra:

“A música tem que tratar dos sentimentos”. Este “ter que tratar” é uma das expressões características da estética musical atual. Em que consiste a conexão da música com os sentimentos, de determinadas peças musicais com determinados sentimento; por quais leis da natureza ela

³⁸GRENZDÖRFFER. K. *Eduard Hanslicks Musikästhetik*. In: *Sound Studies*. Seminararbeit. Universität der Künste. Berlin. 2008. *Hanslick gilt als bedeutender Musikkritiker des 19. Jahrhunderts. Bekannt wurde er vor allen Dingen durch seinen scharfzüngigen Schreibstil sowie seine Gegnerschaft zu Richard Wagner* (Tradução nossa).

³⁹LANDERER. C. *Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des Musikästhetischen Objektivismus: zu einem Kapitel (alt)Österreichischer Geistesgeschichte*. In: *Kriterion*. Volume 5. 1993. *Das bild hanslicks ist auch in Österreich bis heute durch die Bewertung seiner kritiken als reaktionär [...] Schumann vermochte mit seinen Kritiken dem jungen Brahms den weg zu ebnen, Hanslick dagegen Wagner und Bruckner den Wag zu erschweren*“ (Tradução nossa).

⁴⁰“Mediante este termo situam-se aquelas estéticas que buscam afirmar que a obra de arte necessita ser analisada ou compreendida essencialmente em vista de seu efeito [*seinwirken*]. Esse efeito, no caso desses autores, é em geral assinalado de um ponto de vista psicológico. Busca-se mostrar que a obra de arte deve provocar determinada reação no sujeito ou no público ao qual se destina”. WERLE. M. A. *Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?* In: *Transformação*. São Paulo. Edição 23. 2000. p. 21.

age, por quais leis da arte ela se configura – sobre isso, deixam-nos completamente no escuro aqueles que tinham que “tratar” disso. (HANSLICK. E. 1922. p. 4).⁴¹

Na passagem referida “aqueles” são todas as estéticas que tratam da música, de Wackenroder a Wagner, de um ponto de vista metodológico que parte da impressão subjetiva da fruição musical para, apenas depois, tratar da própria música. Mesmo na época de Hanslick “o belo musical continua a ser considerado apenas quanto ao aspecto de sua impressão subjetiva...” (HANSLICK. 1989. p. 15). A tarefa que o crítico musical se pretende é a de inverter essa lógica de análise e conduzir a pesquisa em torno da estética musical para o mesmo modo de investigação que as pesquisas nas artes literárias e plásticas já se propunham, a saber, aquela que se fundamenta na concepção de que “[...] a primeira coisa a ser estudada é o objeto belo e não o sujeito dotado de sensações” (IBID).

Portanto, é necessário para Hanslick procurar na música o que faz dela uma arte bela, indiferente das condições psicológicas daqueles a quem ela se dirige. Essa premissa de teor científico vai ao encontro do método usado pelas ciências naturais que, em última análise se pretende “[...] examinar o que há de duradouro e objetivo” no seu objeto de estudo, “[...] prescindindo das milhares impressões subjetivas” (IBID. p. 14). Diferentes dos sistemas metafísicos que partem sempre de uma premissa universal para o belo e, apenas posteriormente, se referem ao objeto artístico em sua particularidade, “Hanslick argumenta em favor de uma teoria artística própria da música, que no modo de falar não seja nada inferior ao pensamento das ciências naturais e se constitua sobre as formas estruturais da música” (GRENZDÖRFFER. p. 3).⁴²

Dado as bases de seu modo de investigação, Hanslick passa a submeter a interrogatório os principais elementos constituintes das estéticas musicais, principalmente aqueles que servem de motivo para que se possa, supostamente, encontrar no sujeito o material da análise a ser estudado. A começar pelo papel dos sentimentos na música:

⁴¹ „Die Musik hat es mit den Gefühlen zu tun“. Dieses „zu tun haben“ ist einer der charakteristischen Ausdrücke der bisherigen musikalischen Ästhetik. Worin der Zusammenhang der Musik mit den Gefühlen, bestimmter Musikstücke mit bestimmten Gefühlen bestehen, nach welchen Naturgesetzen er wirkt, nach welchen Kunstgesetzen er zu gestalten sei, darüber ließen uns diejenigen vollkommen in Dunkel, die eben damit „zu tun“ hatten. (Tradução nossa).

⁴²Hanslick plädiert für eine der Musik eigene Kunsttheorie, die den naturwissenschaftlichen Gedanken der objektiven Sprechweise in nichts nachstehe und sich auf formelle Strukturen der Musik bezieht. (Tradução nossa).

Por um lado, é estabelecido enquanto finalidade e determinação da música que ela deva despertar sentimentos (*Gefühle*) ou ‘belos sentimentos’. Por outro lado, designam-se os sentimentos enquanto conteúdo (*Inhalt*), que é representado pela música em suas obras. (HANSLICK. 1922. p. 5).⁴³

Portanto, trata-se de refutar a ideia de que os sentimentos são, de um lado, a finalidade e, de outro, o conteúdo da música. Começamos pela primeira. Hanslick afirma que o prazer, tal como o sentimento provocado pela música ou mesmo por qualquer arte não tem relação alguma com o belo do objeto mesmo. Uma vez que a beleza se define como mera forma (*blosse Form*), os sentimentos se tornam um objetivo de segunda ordem, visto que não há necessidade de que eles sejam alcançados. O objetivo maior da música é apresentar essa mera forma e, ainda que sentimentos, prazer ou desprazer, surjam desse primeiro e maior objetivo, eles “[...] não dizem respeito ao belo enquanto tal” (1989. p. 16). Pois, mesmo sem suscitar qualquer sentimento, o belo “é e continua sendo belo [...] somente para o prazer de um sujeito que o contempla, e não a causa desse prazer” (IBID. 17).

Para fundamentar essa posição Hanslick diferencia os conceitos de “sentimento” (*Gefühl*) e “sensação” (*Empfindung*). A sensação é, justamente, a percepção de uma determinada qualidade sensível (*Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität*), ou seja, quando se tem uma sensação, ocorre uma percepção sensual de uma qualidade proveniente de algo externo a mim, algo que acontece, por exemplo, quando ouvimos um som ou olhamos para uma cor. Já o sentimento é o “conscientizar-se de uma exigência ou de uma inibição de nosso estado da alma” (*Bewusstwerden einer Förderung oder Hemmung unseres Seelenzustandes*. 1922. p. 6). Assim, quando sou assolado por estados da alma, como melancolia ou alegria, “[...] experimento um sentimento” (1989. P. 17), ou seja, um tornar-se consciente de um estado interno. Percebe-se que Hanslick utiliza o mesmo vocabulário kantiano, já que Kant define a sensação como “[...] uma representação objetiva dos sentidos” e sentimento como “[...] aquilo que sempre tem de permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto” (1993. p. 51).⁴⁴

⁴³*Fürs erste wird es als Zweck und Bestimmung der Musik aufgestellt, sie sollte Gefühle oder schöne Gefühle erwecken. Fürs zweite bezeichnet man die Gefühle als den Inhalt, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellen.* (Tradução nossa).

⁴⁴ KANT. I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária. 1993.

A importância desta distinção vigora no fato de o belo atingir, primeiramente, nossos sentidos (*Sinne*) e não nossa alma (*Seele*). Segundo Hanslick “[...] a sensação é início e condição do prazer estético e constitui a base do sentimento” (1989. p. 18), contudo não há uma exclusividade nessa condição, pois tudo que é externo a nós atinge nossas sensações. Isso ocorre, pois:

[...] enquanto faculdade ou disposição de receber impressões, a sensação possui um caráter indeterminado e genérico, ela representa o entrelaçamento da arte com o sensível. [...] Para que seja possível um sentir, observa o autor, é necessário que haja, antes, um ouvir (HARTMANN. 2004. p. 67).

Portanto, ao defender que os sentimentos constituem a base do belo musical, a maior parte das teorias estéticas despreza, segundo Hanslick, a própria constituição fisiológica dos ouvintes. Se, ainda, a porta de entrada do belo musical passa por disposições sensíveis, logo, o critério de análise deve levar em conta não apenas o conteúdo do objeto artístico, como também esse próprio aparato receptivo corporal. Mas, se os sentimentos não podem servir como critério do belo musical e, por outro lado, a sensação é apenas um primeiro momento fisiológico de recepção do material sonoro, qual seria o meio pelo qual entramos em contato com o belo? Para Hanslick: a fantasia, “[...] enquanto atividade da pura contemplação” (1922. p. 7. *Tätigkeit des reinen Schauens*).

No entendimento de Hanslick há uma comunicação entre a fantasia do artista e a fantasia do ouvinte. Definindo-a enquanto uma contemplação com intelecto (*Verstand*), isto é, um amalgama de representações e juízos, Hanslick afirma que a fantasia se encontra em dois ambientes da experiência musical, por um lado ela encontra sua matéria presente nas sensações (os sons que nos acometem), mas, por outro lado, ela “[...] transmite seus raios de modo veloz sobre a atividade do intelecto e do sentimento” (IBID. p. 8).

A noção de fantasia serve a Hanslick para mostrar que os sentimentos não são a finalidade da música, pois “toda verdadeira obra de arte estabelecerá uma relação qualquer com nosso sentimento, mas nenhuma de modo exclusivo” (1922. p. 11)⁴⁵, pois,

⁴⁵*Jedes wahre Kunstwerk wird sich in irgendeine Beziehung zu unsern Fühlen setzen, keines in eine ausschließliche.*(Tradução nossa).

como mostra Mário Videira: “Tal como ocorre em qualquer outra arte, também a música tem um efeito apenas secundário sobre o sentimento. Tal como ocorre em qualquer outra arte, a música somente atua do modo imediato sobre a fantasia do ouvinte”. (2006. p. 110)⁴⁶. E, ainda que os sentimentos fossem o objetivo da música, seria impossível estabelecer uma relação única, pois a audição musical está sujeita a momentos históricos, assim:

À serenidade e ao puro bem estar emanantes das sinfonias de Haydn se contrapõe os ímpetos de violentas paixões, de lutas gravíssimas, de dores amargas e intensas das sinfonias de Mozart. Vinte e trinta anos depois se fazia exatamente a mesma distinção entre Mozart e Beethoven. O posto de Mozart, como representante das paixões violentas e arrebatadoras, foi ocupado por Beethoven, e Mozart foi promovido ao olímpico classicismo de Haydn. (HANSLICK. 1989. p. 23).

II. II O conteúdo da música

Uma vez mostrado os argumentos de Hanslick contra a ideia de que os sentimentos são a finalidade da música, passemos agora a demonstrar a refutação do autor a despeito da polêmica dos sentimentos serem (ou não) o conteúdo da música. No início do segundo capítulo de *Do belo musical*, Hanslick nos mostra que existe uma relação direta entre o conteúdo de uma arte com a matéria pela qual ela será composta. Dessa forma, “toda arte possui um círculo de ideias, que ela representa pelos seus meios de expressão como som, palavra, cor, pedra” (1922. p. 20)⁴⁷, ou seja, as condições de utilização desses meios, tal como a efetivação da obra a partir destes materiais serão os dados pelos quais se instaura o conceito de beleza. Um poeta tem como matéria prima as experiências vividas e não vividas, seu meio será o da palavra e do conceito, assim como um pintor toma do mundo sua matéria, como uma árvore, uma pessoa, um lugar, etc. e, através das cores ele representa esse material.

⁴⁶ VIDEIRA. M. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Editora Unesp. 2006.

⁴⁷ *Jeder Kunst eignet ein Kreis von Ideen, welchen sie mit ihren Ausdrucksmitteln als Ton, Wort, Farbe, Stein darstellt.* (Tradução nossa).

O material que a música se utiliza tem, sem dúvidas, um grau de determinação menor do que o das outras artes, uma vez que não se pode exprimi-lo com palavras ou imagens. Desde o fim do Século XVIII já se apontava que o som não possui um referencial, pois não se pode concebê-lo enquanto símbolo de algo externo a ele, isto é, numa música cada som é sucedido por outro e, assim, num transcorrer contínuo, por isso, é a arte mais subjetiva de todas. Daí Hanslick afirmar que essa característica foi responsável para que se atribuisse “[...] como conteúdo da música a escala completa de sentimentos humanos” (1989. p. 32). As estéticas colocavam como prerrogativa da música a imitação ou representação dos sentimentos, visto que esses possuem, tal como a música, um aspecto evidentemente mais vago do que a precisão conceitual. Moldou-se, assim, a ideia de que “[...] os sons e sua concatenação artística não passam de mero material, o meio de expressão com que o compositor representa o amor, a coragem, o fervor religioso, o enlevo.” (IBID).

Para Hanslick há um erro crucial no alicerce deste pensamento: “[...] sentimentos não estão isolados na alma a ponto de poderem ser extraídos de dentro dela por uma arte, à qual é vedada a representação de outras atividades espirituais” (IBID. p. 33). Não há, portanto, uma exclusividade dos sentimentos na subjetividade humana, tal como não há a possibilidade de se determinar os sentimentos através dos efeitos que eles causam no sujeito. Ao contrário disso, Hanslick afirma que os sentimentos são “condicionados por representações, juízos, enfim, por todo o conjunto do pensamento intelectual e racional, a que se costuma contrapor o sentimento como algo antagônico”. (IBID. p. 33). Há, portanto, uma relação interdependente entre sentimentos, juízos, representações e conceitos. Não podemos dizer o que é o ódio através de uma perturbação fisiológica, mas, quando sujeitamos o ódio às representações e juízos, isto é, a um aparato conceitual, daí podemos definir (do ponto de vista conceitual) o que ele é, ou, nas palavras de Hanslick: “o sentimento de esperança é inseparável da representação de um estado futuro mais feliz, que se compara com o estado presente”. (IBID. p. 33).

A própria argumentação das estéticas que defendem a tese de os sentimentos serem o conteúdo da música fracassa por sua dissonância com seus fundamentos, pois elas mesmas já afirmam que os conceitos estão fora do domínio constitutivo da música. A música, como mostrou Hanslick, é incapaz de tomar para si a representação dos conceitos, pois esses são de ordem diferente, por outro lado, só pode haver uma determinação dos sentimentos, quando se os sujeitam a um vocabulário conceitual, isto

é, “[...] a determinação dos sentimentos repousa em seu núcleo conceitual” (1922. p. 23)⁴⁸, por isso, à música não cabe representar sentimentos, assim como estes não podem ser definidos como o conteúdo da música.

Limitado ao material que é próprio da sua arte, o compositor está fadado a criar a partir de ideias puramente musicais e nada além disso. Em outras palavras, se o pintor trabalha com as cores, os contornos etc. o compositor aplica seu conhecimento sobre “[...] variações de força, movimento, proporções, assim como a ideia do crescer, desvanecer, acelerar, do hesitar, do entrelaçamento artificial, da simples progressão etc.” (IBID. p. 24)⁴⁹. Sobre essas ideias musicais só são possíveis adjetivos que sejam semelhantes a elas, como suave (*sanft*), forte (*heftig*), graciosa (*zierlich*), entre outros. Segundo Hanslick, “[...] as ideias que o compositor representa são, antes de tudo, puramente musicais” (IBID. 25)⁵⁰, elas remetem às ideias mais gerais, por isso uma música lenta evoca a ideia geral de algo suave, tal como ocorre nas outras artes, “[...] mas com uma interpretação incomparavelmente mais incerta e arbitrária”. (1989. p. 36).

A principal ideia combatida neste ponto argumentativo de *Do belo musical* é, ainda que não tenha uma citação direta, a metafísica da música de Schopenhauer. Em *O mundo como vontade e representação* o autor defende que a música:

[...] exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles mesmos, isto é, a Alegria, a Aflição, a dor, o Espanto, o Júbilo o Regozijo, ou Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto sem os seus motivos. (SCHOPENHAUER. A. 2005. p. 343).

Para Hanslick, ao contrário, a ideia de uma relação intrínseca entre certas estruturas sonoras, tal como os tipos de andamento (o adágio, allegro, moderato, etc.) com os sentimentos é, no mínimo, duvidosa. Ainda que haja uma identificação dos processos internos de ouvir com os elementos componentes da música, a única coisa que é possível representar seria “[...] somente a própria dinâmica” (1989. p. 37) dos

⁴⁸*Die Bestimmtheit der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern.* (Tradução nossa).

⁴⁹[...] *Veränderung der Kraft, der Bewegung, der Proportionen sich beziehen, aos die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungen, des einfach Fortschreitenden u. gdl.* (Tradução nossa).

⁵⁰*Die Idee, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalisch.* (Tradução nossa).

sentimentos. Como mostra Dahlhaus em *Die Idee der Absoluten Musik*: “[...] a não determinação do objeto (*Gegenstandslosigkeit*) e a abstração (*Abstraktheit*) da expressão musical, que permanece limitado à música, constitui a *dinâmica* dos sentimentos. Mas o sentimento mesmo não pode ser o conteúdo da música” (DAHLHAUS. p. 76).⁵¹

Hanslick assume que os elementos musicais já possuem em si um significado, sendo este, porém, exclusivamente musical. Tal como ocorre com as cores, “[...] também os sons possuem em principio e isoladamente, um significado simbólico, que atua externamente e antes de qualquer intenção artística” (1989. p. 38). Aqui o autor está se referindo às diversas teorias a respeito das cores, que tentavam associar certas cores a determinados sentimentos. Mas, ainda que haja um significado natural para uma cor ou para um som, essa naturalidade simbólica é anulada quando esses elementos se configuram em obra de arte, por isso, “[...] num quadro histórico, um vermelho qualquer não significa para nós alegria, ou branco, inocência, tampouco numa sinfonia um tom qualquer de lá bemol não despertará em nós um estado de espírito entusiástico” (IBID. p. 39). O simbolismo das cores e dos sons será, em última análise, apenas uma interpretação, nunca possuindo uma referência natural independente do lugar onde estiverem. Usando de exemplo a abertura de *Prometheus* de Beethoven, Hanslick mostra uma análise musical: parte-se de uma queda do C (Dó) para sua quarta inferior, o G (Sol), e segue-se esse movimento por alguns compassos criando, assim, um fraseado melódico simétrico. Esse tema não é passível de uma interpretação sentimental, pois os elementos que o constituem são “apenas” musicais. Sua beleza não pode ser caracterizada, para Hanslick, por despertar (ou não) certos sentimentos, mas, ao contrário, a sua beleza reside na forma como a harmonia e melodia se nos apresentam dentro de uma pulsação rítmica.

Hanslick, mais uma vez supondo a possibilidade de serem os sentimentos o conteúdo da música, apresenta sua crítica com relação à universalidade desses sentimentos despertados. Ainda que ocorresse, para certo ouvinte, ocorresse, de fato, uma ligação entre sentimentos e música, como seria concebível que esse conteúdo tivesse uma validade universalizante. Desta forma, “quem ousará apontar um determinado sentimento como conteúdo desses temas? Um dirá ‘amor’. É possível. Outro, ‘saúde’. Talvez. Um terceiro sentirá um ‘fervor religioso’. Ninguém poderá contradizê-lo” (IBID. p. 43). As definições se perdem num mar de ambiguidades, incertezas e desacordos, por isso, não é

⁵¹DAHLHAUS. C. *Die Idee der absoluten Musik*. Basileia: Verlag Bärenreiter, 1994.

possível que a música represente (*darstellen*) os sentimentos, pois, para Hanslick, representar significa; “produzir de modo claro e detalhado um conteúdo, ‘colocá-lo diante de nossos olhos” (1922. p. 33).⁵²

A suposta ideia de que a música tem como conteúdo os sentimentos já provocou, segundo Hanslick, as maiores controvérsias possíveis. Uma das mais conhecidas, apresentadas em *Do belo musical*, é a observação de M. Boyé em *L’expression musicale mise aurang des chimères* de que uma melodia (a ária de Orfeu, ópera de Gluck), se adapta de maneira idêntica, diferente da forma que se interpretava na época, a um sentimento de alegria e de tristeza. Assim, a passagem da ária citada acima se utiliza das palavras:

J’ai perdu mon Eurydice (eu perdi minha Eurydice)
Rien n’egale mon malheur (nada supera meu infortúneo)

Quando podemos, na opinião de Boyé, adaptá-las às palavras:

J’ai trouvé mon Eurydice, (eu encontrei minha Eurydice)
Rien n’egale mon bonheur (nada supera minha felicidade)

O exemplo acima serve a Hanslick para mostrar que, mesmo na música vocal, os sentimentos são guiados pelas palavras através das quais o compositor compõe sua música. A música mesma jamais trará em si um conteúdo sentimental determinado, pois qualquer que seja o conteúdo que as palavras tragam, as melodias e as harmonias sempre serão adaptadas ao texto. Portanto, qualquer motivo musical e qualquer tema podem ser adaptados a qualquer sentimento. Na própria história da música é possível perceber esse molde de adaptação. Hanslick resgata as fontes que originaram muitas peças de *O messias* de Händel e nos mostra sua origem profana. A partir dos escritos de Mauro Ortensio⁵³, Händel compôs alguns duetos, no segundo deles é possível se ler a seguinte passagem de Ortensio: “amor cego, beleza cruel” (*cieco amor, crudel beltá*). Hanslick aponta que “Händel, mantendo-a inalterada na tonalidade e na melodia, utilizou para o coro da primeira parte do *O messias*: ‘pois uma criança nasceu’ (1989. p. 49. *denn uns ist ein Kind geboren*)”.

⁵²*Darstellen heisst aber einen Inhalt klar, anschaulich produzieren, ihn vor Augen „daher stellen“.*

⁵³Escritor italiano (1634 – 1725).

À música não cabe, portanto, representar sentimentos e, além disso, nem mesmo tomá-los como objetivo. Assim, “a música só pode tentar imitar o fenômeno exterior, jamais o sentimento específico que ele nos provoca” (IBID. p. 50). Para Hanslick os fenômenos externos são passíveis de serem representados pela música pois possuem uma dinâmica. “Mediante velocidade e ritmo dos sons, proporciona-se ao ouvido uma figura cuja impressão acústica tem com a determinada percepção visual aquela analogia que pode existir entre sensação de natureza diversa” (IBID). Foi possível, assim, que Vivaldi⁵⁴ conseguiu pôr em música as tempestades típicas dos dias verão em *As quatro estações*. Identificar na dinâmica desses sons extraídos pelos instrumentos uma analogia com uma tempestade é possível, mas querer representar com sons o sentimento causado por uma tempestade, já não é algo que cabe à música.

II. III O belo musical

Como foi mostrado até agora, Hanslick inicia sua obra *Do belo musical* contestando as principais correntes estético-musicais presentes no Século XIX. O principal argumento do autor se baseia numa falta de embasamento das pesquisas em torno da música, pois não se trata dela de maneira filosófica. Dentre as crenças que se criaram, no decurso do tempo, em torno da música e dos seus efeitos, Hanslick passa, então, a criticar àquelas pesquisas que afirmavam serem os sentimentos o objetivo da música e, muitas vezes, o conteúdo dela. Após mostrarmos a argumentação do crítico musical a respeito dessas afirmações, cabe-nos agora elucidar a parte afirmativa do pensamento de Hanslick para, então, relacionarmos tanto as críticas quanto suas afirmações com a filosofia da música presente na obra de Nietzsche. Portanto, tratemos daquilo que comporia, para Hanslick, o belo musical.

Sem delongas, Hanslick afirma no início do terceiro capítulo intitulado *O belo musical*:

É um belo especificamente musical. Sobre isso nós entendemos um belo, que sem depender e necessitar de um conteúdo (*Inhalt*) de fora, consiste exclusivamente nos sons e em sua ligação artística.

⁵⁴Compositor italiano (1678 –1741)

As complexas relações dos sons atraentes, seu combinar e relutar, seu fugir e alcançar, seu elevar e seu desvanecer – isto é o que, em formas livres, encontra-se diante da contemplação de nosso espírito e nos agrada enquanto belo.⁵⁵ (HANSLICK. 1922. p. 58).

Portanto, o lugar onde reside o belo na música é a própria relação sonora que se estabelece numa obra musical, por isso, a riqueza e grandeza de uma composição figura nas inúmeras possibilidades que se apresentam ao compositor. O elemento primordial (*Urelement*) da música é, para Hanslick, a eufonia (*Wohllaut*) e, sua essência, o ritmo. Entende-se esse *Wohllaut* simplesmente como som musical, o som que tem altura definida e se distingue do ruído. Agradáveis ao ouvido, junta-se à esses sons a “[...] concordância de uma construção simétrica” (*Übereinstimmung eines symmetrischen Bauen*. IBID), isto é, o ritmo. De maneira geral, Hanslick estabelece como primeiro critério para o belo, o fundamento primeiro da música, àquele que torna o ouvir musical possível: a eufonia. A partir desta, é possível ao compositor construir relações sonoras a partir da harmonia e da melodia. O ritmo surge, então, como o elemento capaz de fazer as notas soarem dentro dessa construção harmônica e melódica de modo simétrico, dando vida à música.

Apesar de Hanslick defender a melodia como “[...] figura principal da beleza da música” (1989. p. 62), é visível que ele não está comprometido em entrar no debate tão frequente entre defensores da harmonia, enquanto fundamento primeiro da musical e, por outro lado, defensores da melodia.⁵⁶ “Figura principal” (*Grundgestalt*) parece-nos designar que a melodia reina de modo mais livre e evidente aos ouvidos, enquanto a harmonia se dispõe a oferecer sempre novos alicerces (*Grundlage*). Mais do que a melodia e a harmonia, Hanslick parece sempre dar mais importância para o ritmo, por ser ele “[...] a veia pulsante da vida musical” (*musikalisches Lebens*. 1922. p. 58), ou seja, o responsável por mover tanto a harmonia como a melodia.

A definição do ritmo como ‘veia pulsante de uma obra musical’ permite a Hanslick proferir a frase mais importante e conhecida de *Do belo musical*: “o conteúdo

⁵⁵Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Wiederstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, - das ist, was in freien Formen vor unserer geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.(Tradução nossa).

⁵⁶ Debate que ficou mais conhecido pelas divergências entre Rousseau (defensor da melodia) e Rameau (defensor da harmonia).

da música são formas sonoras em movimento” (1989. p. 62). Com essa definição o autor procura estabelecer um belo estritamente independente, isto é, sem ser a finalidade ou um meio para os sentimentos. Um belo musical. A capacidade da música não é a de representar estados internos, tampouco seu conteúdo são os afetos, à música cabe apresentar-nos belas formas que, por sua natureza, são compostas pela junção da harmonia, melodia e eufonia e, são movidas pelo ritmo. A título de exemplificação, Hanslick cita o arabesco. Composto por um “[...] conjunto de pequenas unidades e que, no entanto, constitui um todo” (IBID. p.62-63) o arabesco é pensado, pelo autor, de maneira móvel, como se fosse um organismo vivo ou, como nas palavras de Hanslick, um caleidoscópio. A diferença do caleidoscópio sonoro, que é a música, para àquele visual, é que o primeiro “[...] se apresenta ao nosso ouvido como emanção imediata de um espírito artístico criador, ao passo que aquele caleidoscópio visual se mostra como um brinquedo mecânico engenhoso” (IBID. p. 63).

Rapidamente Hanslick percebe que há diversas dificuldades de se determinar o que seria o belo musical. “Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas” (IBID. p. 65). Quando se fala das composições barrocas, por exemplo, é quase natural, para Hanslick, defini-las a partir dos termos internos da área da música ou metaforizar o conteúdo da música com termos poéticos que podem servir de melhor imagem para o ouvinte. E, ainda que a música possua um belo especificamente musical, isto é, uma beleza presente em suas concatenações internas, Hanslick alerta:

De modo algum o ‘especificamente musical’ é entendido como beleza meramente acústica ou proporcional simetria [...] e menos ainda se pode falar de ‘uma comichão nas orelhas produzida pelos sons’, ou outras definições semelhantes com que se costuma ressaltar a ausência de animação espiritual. (1922. p. 62).

Aos leitores menos ávidos na compreensão do texto o termo ‘animação espiritual’ (*geistige Beseelung*) pode provocar demasiado espanto, pois, sabemos que Hanslick procura definir o belo musical a partir de uma análise mais próxima das ciências naturais. Mas, para a explicação dessa passagem – que nos será importante posteriormente – demos um passo atrás, a saber, na definição do conteúdo da música. Ao definir o conteúdo da música como “formas sonoras em movimento”, Hanslick sugere-nos duas

rotas de compreensão a respeito dos componentes da música. Podemos dividir a sua afirmação em “formas” (*Formen*), de um lado, e, “sonoras em movimento” (*tönend bewege*), de outro. Tudo que foi dito até aqui sobre a beleza interna da música a despeito da concatenação dos seus elementos (harmonia, melodia, eufonia e ritmo), refere-se ao “sonoro em movimento”, mas, por outro lado, esses “sonoro” produz uma forma, e essas “[...] não são vazias, mas repletas, não são meros contornos de um vácuo, mas espírito que se plasma interiormente” (1989. p. 66).

Ao falar de “forma”, Hanslick afirma que na audição não há uma relação unilateral, ou seja, o belo musical não depende apenas de uma concatenação acústica, se assim o fosse, deveria a estética musical ser apenas uma ciência da música. Por isso, a beleza musical reclama por um conteúdo espiritual do compositor e do ouvinte. Ainda que haja uma racionalidade satisfatória (*befriedigend Vernünftige*) no ouvinte que apreende o senso e a lógica de um fraseado musical e, ainda mais, que essa racionalidade “baseia-se em certas leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações externas” (IBID), essa racionalidade consegue se apoderar do “sonoro em movimento”, mas apenas a fantasia é capaz de perceber as formas em todas as suas completudes. Portanto, os sons e todas as possibilidades que eles permitem são o material para a fantasia do compositor, pois: “compor é um trabalho do espírito com um material espiritualizável. Quanto mais rico encontramos esse material musical, mais elástico e penetrável ele se manifesta para a fantasia artística” (IBID. p. 67).

O compositor e ouvinte encontram, para Hanslick, o belo musical na correlação entre os elementos musicais. A fantasia, ou seja, a grandeza espiritual da criação artística age na forma como o compositor manipula essa relação, imprimindo “[...] sua marca ao produto” (IBID. p. 68). Há uma identificação, portanto, entre a forma como o compositor manipulou seu material espiritualizável (repleto de ação da fantasia) com o ouvinte musical que, possuindo a racionalidade satisfatória, se deixa tomar pela fantasia do artista. Assim, a definição “formas sonoras em movimento” pode ser entendida de duas maneiras. Por um lado, são formas musicais que estão musicalmente em movimento e, por outro lado, são formas sonoras que se movimentam da fantasia do compositor para a fantasia do ouvinte. Usando outros termos, são formas estritamente musicais, baseadas em relações naturais da música e, nesse sentido, pode-se falar de um conteúdo (*Inhalt*) da música, mas, também, são formas espirituais, pois a criação da música é feito por alguém

que sente e pensa, de modo que sua marca interior característica fará parte do conteúdo (*Gehalt*) da música.

Mas, ainda que haja um conteúdo espiritual presente na forma, Hanslick volta a alertar:

O mesmo tema soa diferente com um acorde perfeito ou um acorde e sexta: um salto de sétima numa melodia tem uma característica totalmente diversa de um salto de sexta; o ritmo que acompanha um motivo, forte ou fraco, com esta ou aquela espécie de som, altera sua específica coloração; enfim, cada fator singular de uma passagem contribui necessariamente para que ela adquira com precisão aquela expressão espiritual, e aja desse modo, e não de forma diferente, sobre o ouvinte. (HANSLICK. 1989. p. 70).

Ou seja, o efeito de um tema, de uma progressão, de uma dissonância ou qualquer utilização musical que o compositor faça tem uma relação inerente à disposição anímica do compositor, mas, quando posta em música, a espiritualidade do artista passa por uma tradução musical, que é transmitida a nós por meio de elementos puramente musicais. Por isso, reconhecer a beleza específica das peças de Haydn ou Mendelssohn, não significa mostrar como o ‘sofrimento’ ou alegria de um ou outro são mostrados em música, mas como cada um utiliza os ritmos, os intervalos, o cromatismo – como se nos afigura a suas técnicas de manipulação dos signos musicais. A fundamentação filosófica da música passa, para Hanslick, por essa análise da natureza de cada elemento singular da música.

Ao se afirmar: “essa música é cheia de riqueza espiritual”, é espiritual no sentido que o compositor, através da fantasia, conseguiu manipular de tal forma os seus materiais musicais que sua obra se tornou original, rica de elementos e de relações dentro de si. Portanto, para Hanslick, o aspecto espiritual de uma música está contido na criação da obra e, por conseguinte, na sua transmissão para o ouvinte. Contudo, seu meio é demasiadamente musical, por isso, a análise que se faz da música deve, sempre, partir da música. Por isso, “sob o ponto de vista estético é indiferente se Beethoven selecionava para todas as suas composições determinados assuntos; não os conhecemos, portanto, não existem para a obra. O que temos diante de nós é a obra mesma, sem qualquer comentário...” (IBID. p. 79).

Hanslick afirma, ainda, que não se pode atribuir à música certas determinações históricas que elas ela jamais teve. Como “a pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso” (IBID. p. 81), pois a história da arte em nada se assemelha, para Hanslick, com a estética musical. Em suma, a música deve ser tratada em suas próprias determinações. Visto que a música se relaciona com seu compositor por meio de suas inspirações, por outro lado, que a inspiração se limita ao ato da composição, logo, em torno das pesquisas estéticas deve se manter afastada a biografia daquele que compõe, tal como a história que o circunda.

Assim como à música não pode ser atribuída características sociais e biográficas, também é errôneo tentar analisá-la apenas como pura matemática. Para Hanslick “a matemática regula unicamente o material elementar para receber a elaboração espiritual e joga ocultamente nas relações mais simples, mas o pensamento musical vem à luz sem ela” (IBID. p. 84). Portanto, apesar da música ter um fundamento matemático, uma vez que sua teoria se baseia em relações numéricas, “[...] a beleza musical nada tem a ver com a matemática” (IBID. p. 84), pois, neste caso, um cientista das ciências exatas poderia criar grandes peças musicais sem maiores problemas. Mas, como não há um cálculo da composição, como as criações da fantasia não respeitam um modelo de soma, a matemática consegue, no máximo, aplicar seu conhecimento na parte mais superficial da música.

II. IV O formalismo hanslickiano de Nietzsche

Se, por um lado, “nos escritos de Hanslick não se encontra nenhuma espécie de rastros de uma influência de Nietzsche”⁵⁷, por outro, não se pode dizer o mesmo com relação aos escritos nietzschianos. Sabe-se que em sua primeira fase, Nietzsche leu *Do belo musical* e, mais do que isso, que o livro não foi bem recebido pelo filósofo. De fato, “[...] o contexto temporal das tradicionais considerações de Nietzsche sugere uma intensiva ocupação com Hanslick, sobretudo nos anos de 1871/1872 e 1874/1875”

⁵⁷LANDERER. C. *Wagner und Nietzsche: Kultur – Werk – Wirkung*. Org. SORGNER. S. L, BIRX. J.H, KNOEPFLER. N. Berm: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008. p. 328. „In Hanslicks Schriften finden sich keinerlei Spuren einer Beeinflussung durch Nietzsche“. (Tradução nossa).

(LANDERER. 2008. p. 328), esse dado é de significativa importância, pois o filósofo se ocupara da obra de Hanslick justamente no momento em que ele se dedicara na escrita d'*O Nascimento da tragédia* e de *Wagner em Bayreuth*, “[...] assim, isso mostra um indício para uma dominante recepção negativa de Hanslick por parte de Nietzsche” (IBID. p. 380).⁵⁸

Mas, curiosamente, a partir do momento que as posições filosóficas de Nietzsche dão uma decisiva guinada à outra direção (em 1876), o nome de Hanslick não aparece mais em seus escritos. Não objetivamos compreender se esse silêncio representa (ou não) uma absorção do pensamento de Hanslick nas obras da segunda fase do pensamento filosófico musical nietzschiano, mas, partindo da premissa que é inegável o quanto as ideias presentes em *Do belo musical* dialoga excessivamente com as obras da segunda fase de Nietzsche, pretendemos tornar esse diálogo claro, não apenas nos pontos em que se convergem, mas, também naqueles que se distanciam. Nossa proposta é mostrar, dessa forma, como Nietzsche também tem certas características de um formalista e nisso ele se assemelha a Hanslick, mas, também mostraremos como as considerações nietzschianas a respeito da música não se reduzem a esse formalismo. Começemos pela nossa primeira proposta.

Um primeiro ponto de intersecção entre o pensamento do segundo Nietzsche e Hanslick manifesta-se de modo claro nos procedimentos metodológicos nos quais os referidos autores amparam suas obras. Em linhas gerais, ambos pretendem investigar a música tendo como modelo o rigor metodológico típico das ciências naturais, tratando da arte sem se deixar enredar pelos inúmeros equívocos que antigas estéticas defendiam, porquanto tais correntes assemelharem o conteúdo e a forma da música com a estrutura objetiva do mundo. Dentre o copioso leque de exemplos, basta trazer à luz o pensamento idealista alemão, mais especificamente de F. W. J. von Schelling, pois, sendo a música, para o filósofo, o “ritmo protótipo da própria natureza” (2001. p. 31)⁵⁹, à música é atribuída a legitimidade de um saber próprio cuja característica é a convergência do universal com o particular e o particular com o universal.

⁵⁸[...] zeitliche Kontext der überlieferten Äusserungen Nietzsches legt eine intensivere Beschäftigung mit Hanslick vor allem in den Jahren 1871/1872 und 1874/1875 nahe. [...]so scheint es, ein Indiz für eine dominant negative Hanslick-rezeption Nietzsches. (Tradução nossa).

⁵⁹ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

Em *Humano*, ao contrário do que vimos em Schelling e em confluência com Hanslick, é possível notar que as considerações acerca da estética musical por vezes flerta com o formalismo de Hanslick partindo, assim, da própria arquitetura sonora, isto é, levando em conta a música enquanto formas sonoras que trazem à tona elementos especificamente musicais. Em *Humano*, Nietzsche não descreve ou promove uma apologia de uma ciência particular, mas sim, de um ânimo filosófico que se dirija a prudência de uma pesquisa empírica. Em se tratando de música o único discurso legítimo acerca dela é um discurso a respeito de sua estrutura, a saber, sobre a organização melódica, harmônica e rítmica, sobre as intensidades os timbres. Ou seja, ainda que a defesa da ciência em *Humano* tenha tomado espaço entre estudiosos da obra de Nietzsche, não se exaurindo em sua complexidade, compreendemos que, no que concerne à música, tal defesa se pauta numa cautela metodológica que visa combater aqueles incontáveis discursos que viam a música como um meio de expressão de conteúdos alheios a ela mesma.

Mas Nietzsche não é pioneiro neste pensamento, pois Hanslick suspeita das estéticas que não se debruçam no objeto de arte em detrimento de impressões subjetivas. Com o objetivo de reformular a estética musical de seu tempo, o crítico vienense busca na música os atributos atinentes ao belo que lhe é própria, essa disposição metodológica encontra nas ciências naturais seu porto originário, como nos mostra Dorothea Glatt em *Zur Geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*: “O lugar, no qual podiam mais facilmente penetrar as categorias das ciências da natureza em seu (de Hanslick) escrito, estava localizado na discussão dos métodos de sua ciência da forma musical”. (1972. p. 97).⁶⁰

Porque pretende mostrar no quarto capítulo de *Humano* intitulado *Da alma dos artistas e dos escritores* do que é composta a criação do artista os elementos constitutivos da apreciação estética, Nietzsche reserva alguns aforismos especificamente a despeito da música, destacando-se, entre eles o 215 nomeado de *A música*:

A música – A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente

⁶⁰GLATT, D. *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikaesthetik Eduard Hanslicks*. In: *Schriften zur Musik*. Herausgeber: Walter Kolneder. München. Emil Katzschler Musikverlag. 1972. Também vemos essa referência na obra de Robert Zimmermann: “O que dá a esta forma da estética científica a analogia com a ciência da natureza é seu método”. *Was dieser Form der wissenschaftlichen Ästhetik die Analogie mit der empirischen Naturwissenschaft gibt, ist ihre Methode*. ZIMMERMANN, R. *Zur Reform der Ästhetik als exacter Wissenschaft*. In: *Studien und Kritiken zur Philosophie und ästhetik*. Wien: 1870. p. 261.

tocante, que possa valer como linguagem *imediate* do sentimento; mas sua ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade ou fraqueza do tom, que hoje *imaginamos* que ela fale diretamente ao nosso íntimo e que 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 tonal. 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 estiveram 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. (2008. p. 70).

O aforismo revela-se como uma principais passagens acerca do pensamento musical de Nietzsche em sua segunda fase. Ainda que haja profundas divergências contidas neste aforismo com o pensamento de Hanslick – às quais retomaremos posteriormente – nele é possível reconhecer mais alguns pontos de intersecção, a começar pela noção de música absoluta no que concerne a seu estado bruto. O que Hanslick denomina mera forma (*blosse Form*), Nietzsche chama de música em seu estado cru (*im rohen Zustand der Musik*), ou seja, a música compreendida a partir de suas relações internas. Tal como o crítico vienense Nietzsche aponta que o próprio “ressoar medido e variamente acentuado” já figura como fonte de prazer ao ouvinte, o que implica afirmar que essa audição objetiva, em que é possível acompanhar as causas simétricas da música, possui uma relação direta com o prazer que dela decorre. Mesmo em sua terceira fase Nietzsche ainda manteria essa concepção ao falar da música de Bizet, pois, a respeito da obra deste compositor ele afirmaria: “Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço sua causa. Parece-me presenciar sua gênese – estremeço ante os perigos que

acompanham alguma audácia, arrebatam-me os acasos felizes de que Bizet é inocente”. (1999. p. 12).

A boa música, para Nietzsche, tem de poder ser fruída em suas próprias determinações e, ainda que uma música possa ser apreciada de modo simbólico (e nisso não há traço de Hanslick em seu pensamento), suas causas devem ser acompanhadas (e aqui surge Hanslick) e contempladas já em seu estado cru de música. Contudo, este pensamento que encontra uma forma mais acabada na crítica a Wagner contida em sua terceira fase, tem suas raízes originárias já na segunda fase de Nietzsche. Para a compreendermos melhor voltaremos para a fase que nos interessa, mais especificamente até *Aurora*, onde Nietzsche afirma:

Conversa sobre a música – A: que diz você sobre essa música? – B: ela me subjugou, nada tenho a dizer. Escute! Ela começa novamente! – A: Tanto melhor! Vamos cuidar para que dessa vez nós a subjuguemos. [...] A – [...] Não falo verdadeiramente de música “boa” e “ruim” [...] Chamo de *música inocente* aquela que apenas em si pensa e acredita, e consigo esquece do mundo. (2004. p. 173).

Vimos que o termo “inocente” (*unschuldig*) se remete a um conceito já usado por Nietzsche ao falar da música inocente (*unschuldige Musik*) em *Aurora*. A música inocente não tem por finalidade recorrer aos conteúdos que estejam externos a ela, por isso, ela “esquece do mundo”. Por que não tem a intenção de imitar ou representar coisas específicas, tampouco servir de intermédio entre o sujeito e o mundo interior e exterior, essa música “apenas em si pensa e acredita”, isto é, pensa e crê apenas nos seus elementos constituintes como variações na dinâmica, as relações harmônicas e melódicas, no ritmo, na quadratura melódica, etc., por isso, essa música permite ser subjugada pelo ouvinte. Tal como afirma Hanslick: “Em pura contemplação, o ouvinte sente prazer na peça musical executada e todo interesse conteudístico deve dele distanciar-se”. (1989. p. 19).

Para Nietzsche, conteúdos exteriores à música estão presentes nas composições, contudo, a música deve crer apenas em si, o que exige do ouvinte e do compositor determinada postura; este, por um lado, deve se dedicar inteiramente na criação da partitura sobre áridos processos de repetição, aquele, por outro lado, deve se pautar pela atitude da contemplação, para que seja possível acompanhar todas as causas

(do estado cru) da música. Se Hanslick aponta para uma escuta atenta, ao criticar a música de Wagner, Nietzsche não se distanciaria ao falar em Humano II de uma escuta de contínua ponderação:

Na música anterior (a Wagner) tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que *dançar*: a medida necessária para isso, a observância de determinados graus equivalentes de força, exigia da alma do ouvinte uma contínua *ponderação*: no contraste entre essa mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo musical baseava-se a magia daquela música. (2008. p. 65).⁶¹

Ao criticar Wagner, tanto Hanslick como Nietzsche comungam da ideia que o belo musical depende de uma postura ativa do ouvinte, o que implica dizer que a música deve ser penetrada pela audição. Hanslick fala de uma escuta atenta, Nietzsche se refere a uma escuta ponderada e, assim, ambos defendem que a música não deve ir ao encontro do ouvinte, mas o contrário é necessário: que o ouvinte “enterre” (*vergrabe*) seus ouvidos sob a música. Por isso, ao falar de um equilíbrio na contemplação musical, Nietzsche contrapõem a mais fria corrente de ar (*kühlerer Luftzug*), que é justamente o aspecto “frio” da audição, isto é, atento e acautelado etc. com o entusiasmo musical, este visto como o lado “mais aquecido” (*durchgewärmt*). Essa característica “fria da audição” ou, por que não, esta “ética da audição” corresponde diretamente a própria natureza da música, haja vista ser a música uma arte do instante, uma vez que cada som surge e logo desaparece, dando lugar a outros sons. Por isso, não é apenas o compositor que alicerça seu conhecimento e suas ideias musicais sobre a repetição, mas também o ouvinte⁶².

Para entender e corroborar essa noção de uma escuta atenta faz-se necessário que atentamos para uma opinião consensual entre Hanslick e Nietzsche: a relação entre arte e natureza. Parte-se em ambos os casos de afirmar a arte como uma produção do espírito humano, dessa forma o ouvinte deve devotar-se à música de modo inteiramente atento, pois os sons são criações artísticas e, por isso, artificiais, sendo vedada a

⁶¹ Vale notar que esse pensamento da ponderação auditiva foi de extrema relevância para que Nietzsche posteriormente criticasse Wagner nas obras da sua terceira fase. Não por acaso esse aforismo foi reutilizado por Nietzsche em *Nietzsche contra Wagner* (1888) sob o título de “Wagner como perigo”.

⁶² Por isso, não surpreenderia Nietzsche, ao se referir à Carmen de Bizet, dizer posteriormente em tom descontraído n’*O Caso Wagner*: “Ontem eu ouvi – acreditaram vocês? – ela vigésima vez a obra prima de Bizet” (1999. p. 11).

possibilidade de uma significação natural dos sons ao ouvido humano. Os sons, do ponto de vista musical, isto é, pensados em termos de melodia e harmonia estão alheios à natureza, pois, conforme expresso em *Do belo musical*: “desconhecendo a melodia, a natureza [...] desconhece também a harmonia no sentido musical, enquanto ressoar simultâneo de determinadas notas” (1989. p. 137).⁶³

Hanslick não rejeita o fato de a música se basear sobre leis naturais, contudo, o “fenômeno mesmo não é ouvido em parte alguma reproduzido pela natureza” (IBID. 142), afirmação essa que não nos causaria nenhum desconforto se fosse acrescida do seguinte póstumo de Nietzsche datado do verão de 1877:

A arte não pertence à natureza, mas somente aos homens. – na natureza não há som/tom (*Ton*), este é mudo; nenhuma cor. Também não há forma, pois esta é o resultado de um espelhamento da superfície no olho, mas em si não há um acima e abaixo, um dentro e fora. (Fragmentos Póstumos. KSA VIII, 23 [150]).⁶⁴

Não existe, desse modo, um sistema musical na natureza, ainda que este sistema se pautasse na natureza e retira dela suas leis, à natureza mesmo é obstruído a possibilidade de produzir o fenômeno musical. Isso também se aplica ao ritmo, pois, ainda que se afirme a possibilidade de se verificar o ritmo da natureza, como o caminhar do homem, todavia, ainda que o ritmo seja, para Hanslick, o “[...] único elemento primitivo musical na natureza”, não se pode dizer que esse ritmo é musical, pois na música “não há ritmo isolando enquanto tal, só melodia e harmonia, que se manifestam de forma rítmica”, diferente do ritmo que é possível perceber na natureza, pois este “não comporta nem melodia nem harmonia, mas apenas vibrações imensuráveis” (1989. p. 138).

Tendo provocado inúmeros debates no Século XIX, a relação entre arte e natureza, tal como som e essência, parece-nos ser mais um aglutinador do pensamento de

⁶³ Pensamento esse que constitui uma originalidade no pensamento alemão filosófico musical do século XIX. Desde Wackenroder, Tieck, passando por Schelling e Schlegel a arte e, conseqüentemente, a música são pensadas sempre em relação à natureza, não por acaso no parágrafo 76 de *Filosofia da arte* Schelling iniciar seu discurso acerca da música mostrando uma similaridade entre a sonoridade e uma categoria da natureza: o magnetismo, por isso, Hanslick afirmar em *Do Belo musical*: “à nossa afirmação de que não há música na natureza opor-se-á a riqueza de múltiplas vozes, que dão vida à natureza de forma admirável. (1989. p. 141)

⁶⁴*Die Kunst gehört nicht zur Natur, sondern allein zum Menschen. — In der Natur giebt es keinen Ton, diese ist stumm; keine Farbe. Auch keine Gestalt, denn diese ist das Resultat einer Spiegelung der Oberfläche im Auge, aber an sich giebt es kein Oben und Unten, Innen und Außen.*

Nietzsche e Hanslick, tendo em vista a crítica de ambos a Wagner. Aliás, seria demasiadamente trivial dizer que Wagner é mais um dos elementos que contribui para uma possível aproximação entre Nietzsche e Hanslick, porquanto proferirem ambos as maiores críticas ao compositor alemão. Mas, alheio às questões biográficas, faz-se indispensável promover um diálogo entre o crítico vienense e o filósofo alemão tomando por base um dos elementos que possibilitara a ambos colocar Richard Wagner no banco dos réus de seus julgamentos: o papel dos sentimentos na música.

Em *Do belo musical* Hanslick visa combater a concepção amplamente difundida entre os Séculos XVIII e XIX que afirmava ser a sinfonia e a sonata representações dos sentimentos. Em outras palavras, ao compositor cabia representar em cada movimento da sinfonia (em geral quatro) e da sonata determinados estados da alma; como alegria e melancolia. Assim, “para justificar a incontestável relação dos tempos (movimentos da sinfonia) e explicar seu efeito diverso, o ouvinte é geralmente obrigado a sotopor determinados sentimentos como conteúdo”. (HANSLICK. 1989. p. 78). Entretanto, para Hanslick, tais movimentos não representariam os sentimentos, tampouco teriam com eles uma relação de interdependência, ao contrário disso, “a unidade da atmosfera musical é o que caracteriza os quatro tempos de uma sonata como um todo organicamente ligado...” (IBID. p. 79), portanto, a utilização paradigmática dos movimentos utilizados pelos compositores serve apenas para manter um objetivo nexu discursivo musical. Além disso, no que tange a audição musical, essa unidade não se aplicaria enquanto um ‘programa auditivo’ que nos apresenta um conteúdo a ser representado, ao contrário, “para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte. Se as frases de uma composição nos parecem unitárias, essa unidade deve ter seu fundamento em características musicais”. (IBID. p. 80).

Seria um erro crasso dizer que há uma perfeita harmonia entre os elementos conjugados nesta crítica de Hanslick (tal como nas anteriores citadas anteriormente) ao papel desempenhado pelos sentimentos na estética musical e as considerações de Nietzsche em sua segunda fase em relação ao mesmo tema. Contudo, se voltarmos ao aforismo 215 de *Humano*, algumas similaridades podem ser-nos evidenciadas. Ao dizer que a música não é “[...] tão significativa, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem *mediata* do sentimento...” (2008. p. 70), Nietzsche vai ao encontro de Hanslick, pois percebe que, ainda que haja uma relação entre

música e sentimentos, não existe uma mediação da música entre o ouvinte e sentimentos determinados, por isso, essa relação é de segunda ordem.

Para Nietzsche, a música se nos afigura como a arte da bela aparência, da bela roupagem. Porque não quer servir de sedativo aos ouvintes, a música não pretende ser, para Nietzsche, uma porta voz dos sentimentos humanos. Neste ponto reconhecemos mais uma vez o formalismo hanslickiano de Nietzsche, porquanto o filósofo constantemente insistir na preservação da forma arquitetônica da música. Para Nietzsche, os sentimentos não possuem a capacidade de servir à música como sua pedra fundamental, pois seria necessário, para tal realização, que a melodia e a harmonia pudessem ilustrar ou pintar um sentimento determinado.

Do ponto de vista auditivo, o filósofo parece sempre nos receitar dois modos de apreciação que aparentemente são divergentes, do ponto de vista conceitual, mas que não são excludentes no aspecto prático; o primeiro é o do distanciamento. Não constituindo o alicerce da música, os sentimentos não podem valer de critério auditivo, por isso, é necessário certo distanciamento contemplativo. Assim, Nietzsche critica a música de seu tempo, pela pretensão sentimentalista e de grandeza dessa música, por isso, em *Opiniões e sentenças diversas* diz Nietzsche: “[...] o perigo da nova música está em que nos põe nos lábios a taça dos voluptuoso e grandioso, de modo tão cativante e com tal aparência de êxtase moral que até mesmo o indivíduo nobre e medido sempre bebe algumas gotas a mais”. (2008 b. p. 73). Portanto, a música criticada por Nietzsche é aquela que aproxima demais o ouvinte, isto é, que tenta tomá-lo pela excitação de sua alma. Para o filósofo a boa música não se vale dos efeitos causados sobre os sentimentos daqueles que a ouvem. Este por “nos lábios a taça dos voluptuoso e grandioso” nos remete imediatamente a Hanslick, mais especificamente a afirmação: “[...] não se diz absolutamente nada de decisivo para o princípio estético da música, caracterizando-a de modo genérico, mediante seu efeito sobre o sentimento. Exatamente como se quisesse definir a essência do vinho embriagando-se”. (1989. p. 21). Por isso, há em Nietzsche uma valorização do desinteresse enquanto critério estético, como afirma Anna Hartmann:

Enquanto o domínio da arte é caracterizado por um estado liberto da vontade individual, no qual o artista alcança um estado de contemplação desinteressada, o sentimento encontra-se perpassado por representações, expressando uma vontade individual e subjetiva, que pertence a um domínio não artístico. Um sentimento de amor ou

esperança, que expressa um afeto determinado, não pode criar a partir de si uma melodia, pois um conteúdo determinado não pode engendrar um universal e indeterminado. (2004. p. 70).

Ao necessário distanciamento atinente ao modo de escuta fomentado por Nietzsche, acrescenta-se o outro modo de escuta salientado pelo filósofo: a aproximação. Se, por um lado, é necessário reconhecer, para Nietzsche, que os sentimentos não são o objetivo da música, e, por isso, deve haver um afastamento do ouvinte, por outro lado, faz-se preciso admitir algo que aproxime o ouvinte da música, que é para Nietzsche elemento do hábito da escuta atenta dos elementos estritamente musicais. O que fica expressamente claro em *A gaia ciência*:

É preciso aprender a amar. – Eis o que sucede conosco na música: primeiro temos que *aprender a ouvir* uma figura, uma melodia, a detectá-la, distingui-la, isolando- e demarcando-a como uma vida em si; então é necessário empenho e boa vontade para *suportá-la*, não obstante sua estranheza, usar de paciência com seu olhar e sua expressão, de brandura com que nela é singular: - enfim chega o momento em que estamos *habitados* a ela, em que a esperamos, em que sentimentos que ela nos faria falta, se faltasse; e ela continua a exercer sua coação e magia, incessantemente, até que nos tornamos seus humildes e extasiados amantes, que nada mais querem do mundo senão ela e novamente ela. (2004. p. 221).

Como vimos, até agora, ambos autores procuram estabelecer uma postura ativa da escuta e, também, da criação musical, postura essa que não tome os sentimentos como alicerce de sua efetivação e, por outro lado, que não se prenda a conteúdos exteriores à própria música. Contudo, não é apenas no que concerne o ato de compor e ouvir que Hanslick e Nietzsche compactuam de semelhantes concepções, assim, depois de tratar dos aspectos que rodeiam a música, devemos olhar, portanto, para dentro dela, mais especificamente para o componente mais fundamental da arte musical: o ritmo.

Ao afirmar que o conteúdo da música são formas sonoras em movimento, Hanslick reconhece no ritmo a possibilidade de manutenção da veia pulsante da vida musical. Essa veia pulsante confere ao material musical (o som) e ao ouvinte uma junção,

a possibilidade de percebê-la simetricamente no tempo, por isso, o ritmo é tido, por Hanslick, como elemento essencial da música⁶⁵:

O elemento primordial da música é a eufonia (*Wohllaut*), sua essência é o ritmo. Ritmo enquanto grande, enquanto concordância (*Übereinstimmung*) de uma construção simétrica, e ritmo como pequeno, no sentido de um movimento que se regula e se altera de membros singulares num compasso. [...] a melodia como forma fundamental da beleza musical [...], a harmonia sempre oferece novos fundamentos e ambas unidas são movimentadas pelo ritmo, pulsador da vida musical... (1922. p. 59).⁶⁶

O próprio som musical (*Wohllaut*) possui em si as determinações necessárias, como uma altura definida, que o faz não ser caracterizado como um ruído.⁶⁷ Ora, a ritmo seria justamente a substância reguladora desses sons, por isso, ele é a essência da música. A importância do ritmo não será menor para Nietzsche. Tal como o poeta, que “conduz solenemente suas ideias na carruagem do ritmo: por que habitualmente elas não conseguem andar sozinhas” (2008. p. 124), também o compositor dará vida à música quando submeter os encantos e a razão da melodia à pulsação reguladora do ritmo. Se, retrospectivamente, olharmos para a primeira fase de Nietzsche, reconheceremos que lá, numa metafísica da arte, o ritmo já tinha certa importância para Nietzsche, pois era visto como véu apolíneo que paira sobre o mundo sonoro. Enquanto a harmonia expressava, para Nietzsche, o núcleo mais fundamental do querer, o ritmo, por sua vez, surge como a medida objetiva do tempo no espaço.

Mas, na segunda fase, Nietzsche passa a valorizar o ritmo ainda mais pelo seu aspecto musical de conservação da audição e do fluxo do discurso musical. Ao criticar

⁶⁵ Ainda que Hanslick defenda a melodia preterindo a harmonia, fica claro que o autor não entra no controverso debate entre Rameau e Rousseau. Hanslick toma partido dos defensores da melodia enquanto instância fundamental da música, mas ele não tenta fundamentar isso, mas apenas mostrar isso apesar do seu objetivo de mostrar que a música deve apresentar ideias musicais

⁶⁶ *Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Grossen, als die Übereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß. [...] die Melodia, als Grundgestalt musikalischer Schönheit, [...] bietet die Harmonie immer neue Grundlagen und beide vereint bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens...* (Tradução nossa).

⁶⁷ Em alemão a palavra vem do ‘Wohl’, que significa bem, agradável e, também do ‘laut’, que pode ser traduzido como som, o que dá a ideia de um som agradável (*Wohllaut*).

Wagner, nosso autor nos indica de que forma seu compatriota degenera a música ao realizar “[...] paradoxos e sacrilégios rítmicos”:

Ele [Wagner] teme a petrificação, a cristalização, a passagem da música para o arquetônico - e, assim, opõe um ritmo de três tempos ao de dois tempos, introduz o compasso de cinco e de sete tempos, repete a mesma frase imediatamente, mas estendida de tal forma que tem duração duas ou três vezes maior. [...] junto a uma excessiva madureza do sentimento rítmico sempre ficou à espreita, às escondidas, o embrutecimento, a decadência do ritmo. (2008 b. p. 66).

A constante tendência de embotamento do ritmo presente na época de Nietzsche não lhe é esquecida. A escuta atenta, isto é, aquela em que o ouvinte percebe as causas da música pode ser afetada, para Nietzsche quando se perde o eixo que norteia o discurso musical e, conseqüentemente, a audição. Esse eixo fundamental da música é, para Nietzsche (tal como para Hanslick), o ritmo. Não por acaso o filósofo constantemente (não só em sua segunda fase) relacionar a música com a dança, como no aforismo já citado de *Opiniões e sentenças diversas*: “na música anterior (a Wagner) tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que *dançar*” (2008 b. p. 65).

Na música que precedeu os dramas wagnerianos a marcação rítmica era um elemento marcante, o que possibilitava uma pulsação corpórea; essa presença indispensável da base rítmica figurava, para Nietzsche, como o elemento dançante da música, isto é, aquele possibilitava o próprio movimento corpo. O que na música de sua época tendia cada vez mais a perder, como expresso num póstumo do início de 1878: “Problema: o músico que abdica do sentido do ritmo. Ritmo hebraico (paralelismo), maturação do sentimento rítmico, que recorre a estados primitivos. O centro da arte se foi”. (27[70]).⁶⁸

Não nos é evidenciado que Nietzsche está em defesa do sistema tonal – a propósito em nenhum momento em sua obra ele parecerá nos indicar isso -, mas, à arte é necessário um centro gravitacional pelo meio do qual seja possível a coerência do

⁶⁸27[70] Primavera-verão de 1878. *Problem: der Musiker, dem der Sinn für Rhythmus abgeht. Hebräischer Rhythmus (Parallelismus), Überreife des rhythmischen Gefühls, auf primitive Stufen zurückgreifend. Mitte der Kunst vorüber.* (Tradução nossa).

discurso. No séquito de Wagner, seja em Bruckner, Strauss, entre outros, assiste-se a uma contínua abdicação do ritmo enquanto eixo centralizador da música. Tendência denunciada por Nietzsche em *Aurora*:

Nossa música, que em tudo pode se transformar e tem de se transformar, porque, como o demônio do mar, não tem caráter em si: outrora essa música seguiu os passos do *erudito* cristão e foi capaz de traduzir em sons o ideal deste: por que não acharia ela enfim aquele som mais claro, mais alegre e universal que corresponde ao pensador ideal. [...] Nossa música foi até agora tão grande, tão boa: nada foi impossível nela! Que mostre, então, que é possível sentir ao mesmo tempo essas três coisas: elevação, luz profunda e quente, e a volúpia da suprema coerência! (2004, p. 237).

Dentre os elementos que podem contribuir de maneira ímpar para a efetivação desta “suprema coerência” (*höchsten Folgerichtigkeit*), o ritmo tem um papel de destaque para conferir forma à música, neste ínterim, Hanslick e Nietzsche vão em direção convergente ao criticar Wagner, pois, como expressado por Nietzsche no outono de 1881: ““A música dramática e em geral a música de atitudes certamente se adequa melhor com a ausência de forma, com a música que flui – mas que é, por isso mesmo, de um gênero mais inferior” (11[198]).⁶⁹

Como vimos, alguns aspectos do pensamento musical de Nietzsche em sua segunda fase estão em consonância com o pensamento de Hanslick. Podemos atribuir certa influência do crítico vienense sobre a obra do filósofo alemão, ainda que este não faça referências em sua segunda e terceira fase a Hanslick, o que por si só este ato de calar-se em relação à Hanslick já indica certa mudança de olhar de Nietzsche em relação a Hanslick. Mas, se o calar de Nietzsche pode representar um elogio ao crítico que antes fora criticado, este ato de não proferir o nome de Hanslick pode também nos indicar certas divergências com crítico, o que nos leva a elencar as características discordantes de ambos os pensamentos.

⁶⁹*Dramatische Musik und überhaupt Attitüden- Musik verträgt sich freilich am besten mit der formlosen, fließenden Musik — ist deshalb aber niederer Gattung.* (Tradução nossa).

II. V Nietzsche contra Hanslick

Existe em *Humano* uma revisão do posicionamento de Nietzsche quanto à forma que ele interpretava a música nos tempos d'*O Nascimento*. A música, evidentemente, já não tem, na obra inaugural de sua segunda fase, o papel principal nas considerações do filósofo. Todavia, isso não significa que a música não tenha importância no *segundo* Nietzsche, pelo contrário, existe aqui uma nova interpretação da música que se nos afigura talvez mais significativa, do ponto de vista filosófico musical, do que àquela d'*O Nascimento*. Primeiramente, por ser essa nova interpretação admitida e discutida dentro da filosofia da música posterior e, por outro lado, ser introduzida dentro de um debate vigente no século XIX.

Embora haja inúmeras concordâncias entre Nietzsche e Hanslick, há um elemento que os afastam de modo considerável: o papel da história. Como mostramos no capítulo primeiro, toda revisão do pensamento nietzschiano feita pelo autor quando da passagem de sua fase jovial para os anos de *Humano* assentou-se no solo propedêutico da história, pois esta servia à Nietzsche como instrumento para repensar o papel da arte, da ciência e, sobretudo, da filosofia. Em relação à música o mesmo solo argumentativo toma espaço no palco das críticas de Nietzsche, porquanto tanto Hanslick como Wagner (como mostraremos no próximo capítulo) não concederem significativa importância à história.

Na obra de Hanslick, a historicidade da audição musical e da composição não são temas ausentes, contudo, para o crítico vienense esse é um problema de segunda ordem. No que tange a recepção do material musical pelo ouvinte, Hanslick afirma que há “certas leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas” (HANSLICK. 1989. p. 66). Assim, o ato de compor uma peça musical, para o autor, não tem relação com a representação de um sentimento ou de uma imagem tampouco depende de fatos externos ao próprio fazer musical.

[...] A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso. [...] O caráter de toda peça musical tem, por certo, “uma ligação” com o do seu autor, mas essa ligação não existe para o esteta; a ideia da relação necessária de todos os fenômenos, em sua concreta demonstração, pode ser exagerada até a caricatura. (1989. p. 81-82).

Hanslick, portanto, fundamenta que a história não tem prerrogativa na análise do esteta, justamente, pelo fato da obra e do material sonoro serem analisados independentemente. Assim, o autor faz uma separação entre “compreensão histórica e o juízo estético” (IBID) entendendo que essas formas de compreensão musical são intimamente distintas, cabendo ao historiador da arte – e não ao filósofo - fazer o paralelo entre uma arte e seu tempo.

Parece-nos que Hanslick comete, para Nietzsche, um erro categórico: o de reduzir a importância da história na análise da música. Voltando ao aforismo 215 de *Humano*, Nietzsche nos alerta que, apesar da música não ser “[...] tão significativa para nosso mundo interior” (2008. p. 70), pode-se afirmar que a sua “[...] ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade ou fraqueza dos sons, que hoje imaginamos que ela fale diretamente ao nosso íntimo e que dele parta” (IBID). Diferente de Hanslick, a música não é, para Nietzsche, uma forma sonora em movimento, mas uma forma simbólica, pois, historicamente atrelaram-se certos significados sentimentais e representativos a determinados intervalos, intensidades e, em geral, a ampla gama de elementos constitutivos da música.

Nietzsche chama, em *Humano* essa audição de simbólica, pois nessa escuta somos conduzidos por sentimentos e representações e, para ele, esses sentimentos ou representações gerados não têm um fundo miraculoso, mas, ao contrário, na base deste tipo de audição se encontraria “uma ousada generalização de hábitos e atividades bem localizáveis” (BARROS. F. M. 2007. p. 73), ou seja, de fundo histórico. Assim, ao longo de um processo, o intelecto colocou “sentido” aos intervalos, às consonâncias e dissonâncias, de modo que, por exemplo, a melodia composta em escala menor nos suscite um sentimento de tristeza. Por isso “em si, nenhuma música é profunda tão pouco significativa” (NIETZSCHE. 2008. p. 132), mas, “graças ao extraordinário exercício posto pelo intelecto” (IBID. p. 133) o homem acredita que a música fala diretamente aos corações. Em outras palavras, a história colocou os sentimentos na música, de modo que não estamos alheios a eles.

Ainda em oposição a Hanslick, Nietzsche reconhece que o processo e desenvolvimento da música são determinantes na análise que fazemos dela. Se, para o crítico vienense, a audição se dá de forma unicamente autônoma, o filósofo argumenta a

favor de uma fruição musical que se efetiva por meio de uma educação auditiva. No aforismo *Origem religiosa da música* (IBID. p. 135) o filósofo mostra que a música dotada de uma carga sentimental não é uma prerrogativa do Romantismo. Para Nietzsche, do Renascimento ao Barroco, isto é, de Palestrina a Bach, a música religiosa se valeu cada vez mais dos “artifícios da harmonia e do contraponto” (IBID. p. 135), portanto, foi aos poucos conciliando aspectos formais e estruturais com uma carga de sentimento – principalmente nas composições de Bach – adquirindo paulatinamente uma função litúrgica. Com Bach, o contraponto chega a um grau de refinamento sem precedentes, portanto, agregaram-se cada vez mais os elementos estritamente musicais; contudo foi trazendo elementos da Ópera, “na qual o leigo manifestava seu protesto contra uma música que se tornara fria, excessivamente douta...” (IBID. p. 135) que a música religiosa introduziu sentimentos de profundidade e espiritualidade.

Para explicar de que maneira a música tornou-se cada vez mais simbólica, Nietzsche faz um retrocesso para a generalização simbólica do gesto e da linguagem. No aforismo *Gesto e linguagem* o autor afirma: “Mais antiga que a linguagem é a imitação dos gestos. [...] O gesto imitado reconduzia o imitador ao sentimento que expressava no rosto ou no corpo do imitado.” (2008. p. 133). Dessa forma, os homens puderam aprender, para Nietzsche, a se compreender, “assim como a criança aprende a compreender a mãe” (IBID), pois as sensações do corpo eram transmitidas através dos gestos e expressões, tal como ocorre quando estamos irritados ou felizes. Foi dessa comunicação gestual que “pôde nascer um simbolismo dos gestos” (IBID), onde se aglutinavam o som, o gesto e o simbolismo. Para Nietzsche, após ter se unido com os gestos, o som passa por um processo de generalização que não precisa mais da linguagem gestual para expressar um conteúdo determinado:

Nos primeiros tempos deve ter ocorrido frequentemente o que agora sucede ante nossos olhos e ouvidos no desenvolvimento da música, notadamente a música dramática: enquanto num primeiro momento, sem dança e mímica (linguagem de gestos) explicativas, música é ruído vazio, graças a uma longa habituação a essa convivência de música e movimento o ouvido é educado para interpretar imediatamente as figuras sonoras, e por fim chega a um nível de rápida compreensão, em que já não tem necessidade do movimento visível e sem o qual entende o compositor. Fala-se então de música absoluta, isto é, de música em que tudo é

logo compreendido simbolicamente, sem qualquer ajuda. (2000. p. 133).

Portanto, se num primeiro momento os sons transmitiam seu significado entremeados por uma linguagem totalmente distinta, num segundo momento, através de um processo histórico de “longa habituação” (*lange Gewöhnung*), podemos entender o significado de um som, sem que nos sejam transmitidos gestos que lhes acompanhem. A histórica coloca, portanto, um simbolismo na música, de modo que o ouvido educado pode conferir uma significação imediata das “figuras sonoras”, por isso, “[...] hoje suportamos um volume de som bem maior, muito mais “barulho”, porque estamos bem mais treinados do que nossos predecessores para escutar a razão que existe nele”. (IBID. p. 134).

Como podemos perceber, há uma tese no aforismo 133 de *Humano* acerca do que seria a música absoluta. Para entendê-la, voltemos brevemente a Schopenhauer. A música, para o autor d’*O mundo como Vontade e Representação*, é uma cópia direta da *Vontade*, ou seja, é através do fazer musical que a *Vontade* se manifesta de modo mais efetivo. Se as outras artes fazem o mesmo processo por meio das Ideias, a música o faz de maneira mais aguda. E aqui se tem um pensamento que, até certo ponto, está em consonância com a geração romântica: a ideia de que a música é a linguagem do infável, da essência do universo que não se manifesta por conceito, mas que se mostra por relações de consonância e dissonância, características próprias da música. Neste contexto, o pensamento estético de Schopenhauer é “pensado do ponto de vista filosófico no contexto da metafísica da música absoluta”. (DAHLHAUS. C. 1994. p. 37).

Se Schopenhauer pensa a música instrumental pura, ou seja, aquela que não possui qualquer relação com nenhum conteúdo conceitual, amparado em seu aspecto metafísico, relacionado o conteúdo da música com uma essência do mundo e, por outro lado, se Hanslick entende a música absoluta pelo viés de seu aspecto bruto, ou seja, ressaltando uma autonomia integral do discurso sonoro, Nietzsche entende a música absoluta através do seu aspecto histórico e simbólico, pois ao estado “cru” da música, foram acrescentados por uma generalização de hábitos os significados que são transmitidos aos ouvintes, sem que seja utilizada pela música uma linguagem prosaica. Se, quando jovem, Nietzsche pretendeu uma justificação do mundo a partir do ponto de vista da metafísica do artista, e mais ainda, da música propriamente dita, o Nietzsche do

Humano terá como base “uma estética musical formalista, que se alimenta do fervor criativo sem perder de vista, ao mesmo tempo, a posse dos procedimentos de criação” (BARROS. F. M. 2007. p. 16).

Sabe-se que, do ponto de vista da execução de uma peça musical, um músico, seja qual for o nível que tenha alcançado, terá sempre a tarefa de repetir inúmeras vezes não apenas certos compassos que lhe demande mais treinamento, mas também a peça em sua totalidade. Isso ocorre, pois é o ato de habituar-se e não um dom natural que faz com que tal músico alcance certo domínio de uma peça musical. Esse processo que se pauta na rotina aperfeiçoa a técnica da execução musical e, conseqüentemente, o ouvido musical também passa pelo mesmo processo, pois necessita constantemente dispor de certo esforço para se habituar a cada nota tocada numa música.

Por um lado, essa a habituação histórica da audição serviu para fomentar a compreensão imediata de conteúdos sonoros, por outro lado, também os compositores se utilizam das formas pelas quais seus antecessores se valiam no ato da criação, visto que a originalidade da composição surge, justamente, desse processo de habituação, como expresso no aforismo 140 de *O andarilho e sua sombra*:

Dançar acorrentado. – Em cada artista grego devemos perguntar: qual é a *nova coação* que ele se impõe e que o torna atraente para seus contemporâneos (de modo que acha imitadores)? Pois o que se denomina “invenção” (na métrica, por exemplo) é sempre esse grilhão auto-imposto. “Dançar acorrentado”, tornar-se a coisa difícil para depois estender sobre ela a ilusão da facilidade. [...] Esta foi a escola formadora dos poetas gregos: primeiro, deixar que os poetas anteriores lhe impusessem uma coação múltipla. Depois, acrescentar uma nova coação, impô-la a si mesmos e graciosamente vencê-la: de modo que coação e vitória fossem notadas e admiradas. (2008 b. p. 228-229).

Portanto, a originalidade depende de uma auto coação e de uma coação externa. Se o compositor é um dançarino, as correntes seriam, para Nietzsche, os antigos compositores, aqueles que servem de modelos, pois indicam ao novo compositor de que maneira eles conseguiram dançar acorrentados, isto é, de que forma esses antigos compositores se utilizavam das estruturas sonoras e dos significados musicais dados até então. Desse modo, o gênio é aquele que se acorrenta pelos elos do passado, mas que acha

um caminho próprio, como “[...] alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça para achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, do quais se louva a originalidade”. (NIETZSCHE. 2008. p. 147).

Tanto essa tese da auto coação do gênio como a do simbolismo musical baseia-se, em Nietzsche, numa ideia anterior, a saber, a da música como fruto tardio. No aforismo 171 de *Opiniões e sentenças diversas*, intitulado *A música como fruto tardio de toda cultura* Nietzsche afirma que “de todas as artes que costumam brotar num determinado solo cultural, em determinadas condições políticas e sociais, a música aparece como a última das plantas, no outono e fenecimento da cultura que lhe é própria...” (2008 b, p. 179). Dois aspectos estão contidos nesta informação: primeiramente, Nietzsche se refere ao fato da música ter sido a última arte a ganhar o status de arte autônoma. De fato, a música foi associada à imitação no início da modernidade⁷⁰, logo em seguida, assemelhava-se a ela a concepção de expressão das paixões, até que se pensou na autonomização da música (como vimos em Hanslick). Por outro lado, essa concepção de música enquanto fruto tardio da cultura refere-se ao fato de a música sempre refletir momentos anteriores, por isso, ainda que algo novo apareça, quase sempre “[...] a música soa, no interior de um mundo novo e assombrado, como a linguagem de uma era desaparecida, vindo tarde demais”. (IBID). Para Nietzsche, cada compositor cria algo novo a partir de suas experiências com os antigos mestres, de forma que podemos ouvir não apenas a música destes antigos modelos soando nas atuais composições, mas também a cultura presente no tempo desses antigos mestres, dessa forma, “apenas na música de Haendel ressoou o melhor da alma de Lutero e seus pares, “[...] apenas Mozart resgatou a época de Luís XIV e a arte de Racine, [...] apenas na música de Beethoven e Rossini o século XVIII cantou derradeiramente”. (2008 b. p. 79-80).

⁷⁰ O Século das luzes definira a imitação como o objetivo da música, especialmente na França. Foi também nesse tempo e lugar que a ideia de uma autonomia do discurso musical começou angariar adeptos. Ainda não se falava no fim do Século XVIII que o conteúdo da música era sua própria estrutura formal – como veremos em Hanslick – mas, já se criticava o princípio de imitação. Assim, nomes como Boyé, Morellet, Chabanon e Adam Smith, entre outros. Sem nos adentrar nos pormenores. A principal ideia entre esses autores é de que a música não podia “pintar” paixões, uma vez que essas não podiam ser reproduzidas por meio de cadências, ornamentos, etc. Prazer sensitivo. Esse seria o efeito da música sobre os ouvintes, fora desse quadro ela não poderia falar.

Diferente do que mostramos anteriormente no pensamento de Eduard Hanslick, para Nietzsche a história ressoa na música, por isso, ao analisá-la não se pode perder de vista os suspiros da história, pois:

[...] a música *não* é uma linguagem universal, supratemporal, como frequentemente se diz em sua homenagem, mas corresponde exatamente a uma medida de sensibilidade, calor e tempo, que uma cultura bem determinada, delimitada no tempo e no espaço, traz em si como uma lei interior: a música de Palestrina seria totalmente inacessível a um grego, e, por sua vez – o que ouviria Palestrina na música de Rossini? (2008 b. p. 80).

A música, portanto, tem um tempo para ressoar e um tempo que ressoa nela, por não estar fora do tempo ela se condiciona a ele. Para Nietzsche a audição é histórica, por isso, diante das posições de Hanslick em relação a audição crua da música e Wagner acerca do sentimento, parece-nos que em Nietzsche encontramos uma terceira via de interpretação. A interpretação nietzschiana parece defender uma audição em que o ouvinte é guiado pela organização e relação das notas, pelos elementos formais da música, isto é, pelo seu estado “cru” (IBID. p. 132), mas, ao mesmo tempo, afirma que o grau de profundidade sentimental que a música adquiriu também não deve ser deixado de lado na fruição musical. Com a explicação da origem religiosa da música moderna, Nietzsche aponta para a própria história como responsável por nossa forma de audição. Se, por um lado, escutar a música apenas enquanto “formas sonoras em movimento”, é, para Nietzsche, apenas um modo reduzidamente douto de audição, pois assim estaríamos nos portando unicamente como cientistas da técnica musical, por outro, ouvir uma obra musical tomando por critério a capacidade de tal obra estimular a sensibilidade é o mesmo que deixar de contemplar o próprio objeto musical, que são suas relações sonoras.

Diferente do que vimos em Hanslick e veremos em Wagner, para Nietzsche, a música é repleta por um sopro da história que nos permite voltar sobre momentos anteriormente vividos, por isso, a ela não pode ser aplicada uma audição apenas objetiva (como Hanslick), pois ela não se resume apenas em si mesma. Contudo, o ouvinte não pode pretender ouvir a música como se ela tocasse imediatamente nossos corações ou como se ela nos servisse na mediação dos sentimentos, pois nesses a música não tem o poder de imitar tais sentimentos. Essa noção da história ressoando na música, pode ser vista no paralelo desta com a religião, como mostra-nos Burnett:

Em *Humano*, Nietzsche distingue formas de audição, ou de percepção, quase a elencar capacidades e aptidões, mas mantendo aquilo que da arte lhe parecia o mais importante: a capacidade de nutrir-se de algo que parecia perdido, e a forma de identificar esse elemento é dada pela analogia com a religião. Não se trata simplesmente de uma comparação entre formas musicais, mas do modo de recepção da música, das sensações que ela deixava de gerar. Sentir “religiosamente”, mas não acatar suas funções passivamente; por isso em Bayreuth, diz Nietzsche, se é honesto apenas como massa, como indivíduo se mente. (2010. p. 318)

Como podemos ver, em Nietzsche se encontra uma proposta de revisão das verdades indubitáveis estipuladas pela tradição envolta ao fazer filosófico e artístico. Essa revisão do autor passa pela análise de sua própria filosofia, como também dos pressupostos demasiadamente em voga em sua época; como a noção de verdade, gênio e, conseqüentemente, de música. No que tange à arte, esse momento “destrutivo” da filosofia de Nietzsche passa a criticar a deificação do músico (gênio) e a concepção de música enquanto linguagem do inefável (expressão da essência do mundo) e/ou dos sentimentos, ideias essas desenvolvidas pelo Romantismo e, sobretudo, pelo compositor Richard Wagner. Além disso, Nietzsche também critica – com certa ressalva – outra concepção presente na época, a saber, a que pretende mostrar que o critério da audição musical são, unicamente, as relações sonoras (formalismo), concepção defendida - como mostramos - pelo crítico musical Hanslick. Como esteio deste novo exame dos elementos fundamentais de seu pensamento, Nietzsche estipula a história como pedra fundamental de sua filosofia. Através deste novo fundamento o filósofo passa a problematizar o homem, a arte e, fundamentalmente, a filosofia.

No que tange a música, mostramos que Nietzsche constrói seu pensamento dentro do debate inaugurado no século XIX em torno da concepção de música absoluta. Dentro dessa querela, mostramos de que maneira há um diálogo entre as ideias de Nietzsche e o crítico vienense Eduard Hanslick. Apesar de haver inúmeras formas de situarmos os dois autores num mesmo eixo argumentativo, faz-se necessário separá-los pelo aspecto mais evidente na filosofia do segundo Nietzsche: a história. De modo geral, vimos como a história tem um papel essencial para a música e de que modo, no pensamento de Nietzsche, não é possível falar da música sem se tratar da história.

As críticas de Nietzsche, portanto, são endereçadas aos estetas que tratam da música, aos compositores, a própria música e, principalmente, aos ouvintes. A respeito desses, o autor nos mostra que os sentidos dos ouvintes modernos se tornaram embotados, “embotamento que se revela, por exemplo, no domínio incondicional do sistema temperado; pois constituem exceção os ouvidos que ainda fazem distinções sutis, como entre dó sustenido e ré bemol” (2008. p. 134). A degeneração dos ouvintes e compositores musicais tem relação imediata, para Nietzsche, com a falta de sentido histórico da qual falamos no nosso primeiro capítulo, por outro lado, há quem contribua para esse enfraquecimento das percepções auditivas musical. É a respeito do nome que, para Nietzsche, mais tomou parte nesta degeneração que trataremos no nosso próximo capítulo: Richard Wagner.

III WAGNER

Apesar da sua formação como músico, Wagner manteve, ao longo de sua trajetória acadêmica e pessoal, intensa relação com a filosofia, contato esse decisivo para sua produção, seja no campo das artes ou no que concerne produção teórica. É de comum conhecimento que a obra de Schopenhauer é de singular importância para o compositor dos dramas musicais, de maneira que *O mundo como vontade e representação* é o livro de maior ressonância em seu pensamento. Contudo, antes de ler *O mundo* Wagner já era um leitor assíduo da filosofia de seu tempo. Destarte, parte dos autores que Wagner leu, têm relação direta com a crítica social e política contemporânea a ele. Um desses autores determinantes na vida de Wagner foi, sem dúvida, Proudhon:

Certamente, Pierre-Joseph Proudhon, cuja obra seminal *O que é a propriedade?* foi publicada em 1840, durante a residência de Wagner em Paris, parece ter influenciado a sinopse do ciclo do *Anel*[...] Wagner também conheceu os textos dos brevemente célebres Jovens Hegelianos: Ludwig Feuerbach, David Strauss, Bruno Bauer e o bayreuthiano Max Stiner (*In: Millington. (org.) 1995. p. 160*).

Assim, vemos que a leitura wagneriana dos hegelianos de esquerda tem efeito direto não apenas nas concepções políticas de Wagner, mas também na sua produção artística. Basicamente, tal leitura, que toma espaço na vida de Wagner nos anos que antecedem a 1851, entra em total consonância com o projeto wagneriano de reforma da arte alemã. O compositor não idealizava uma revolução apenas no campo das artes, como podemos ver em *Geschichte der Musik* de Gerhard Nestler:

Wagner queria, todavia, alcançar ainda mais longe. Ele não queria apenas reformar e reordenar a música e a ópera, mas também a completa concepção de arte, por fim até mesmo a conexão dos homens em seu meio ambiente espiritual, social e político. (NESTLER. G. 1990. p. 484)⁷¹.

⁷¹Wagner wollte jedoch weit mehr erreichen. Er wollte nicht nur den Klang und die Oper, sondern auch die gesamte Kunstanschauung, schliesslich sogar das Verhältnis des Menschen zu seiner geistigen sozialen und politischen Umwelt reformieren und neuordnen. (Tradução nossa)

Essa relação de Wagner com as questões sociais e políticas podem fornecer alguns subsídios para entender o modo como, posteriormente, o compositor interpretou a metafísica do belo de Schopenhauer. De fato, foi apenas em 1851 que Wagner leu *O mundo como vontade e representação*. Se a referida leitura foi - ou não - suficiente para que o compositor abandonasse integralmente suas leituras e influências de Proudhon, Feuerbach e os outros autores aqui citados, fato é que, a partir 1851, Wagner se filiou com muito mais intensidade ao schopenhauerianismo.

Dessa data até o fim de sua vida, o compositor passou a reinterpretar sua obra e, tão logo, sua “filosofia”. Precisamos, pois, entender o porquê das aspas na palavra filosofia, dito de outra maneira; é preciso entender de que perspectiva Wagner concebe *O Mundo*, para então mostrar como o seu pensamento não é apenas um complemento da filosofia de Schopenhauer, mais um anexo que por muito vaga em mares schopenhauerianos, mas que, de modo diverso, recondiciona as teses de Schopenhauer, produzindo, assim, uma filosofia própria. Portanto, pode se falar, como mostraremos adiante, de uma “filosofia” wagneriana que se baseia sobre o solo de *O mundo*, mas que vai para além dele. E, é neste *além*, que Nietzsche se pauta pra criticar o Wagner filósofo.

III. I. Wagner teórico

Escreve Nietzsche no aforismo 99 de *A Gaia Ciência*:

Mas falemos do mais famoso dos schopenhauerianos vivos, de Richard Wagner. A ele aconteceu o que já sucedeu com muitos artistas: enganou-se ao interpretar os personagens que havia criado e não compreendeu a filosofia implícita em sua arte mais característica. (NIETZSCHE. 2004.p. 124).

Nietzsche critica aqui justamente aquele excedente que se encontra no pensamento de Wagner em relação às ponderações de Schopenhauer. Para mostrar os motivos desta crítica é preciso entender o que compõe tal excedente, entretanto, para expor este, devemos dar um passo atrás, a saber, compreender qual o contexto em que se deu a leitura

de *O mundo* por Wagner. Quando Wagner leu *O mundo*, ele se encontrava diante da seguinte tarefa: contrapor os ideais da música absoluta engendrados pelo Romantismo com suas próprias ideias musicais.

O Romantismo se opunha veementemente ao Iluminismo no que concerne ao fazer musical. Dito de outra forma, o Século XVIII colocara a música, pela sua incapacidade de representar ou imitar objetos materiais ou até mesmo os sentimentos, num patamar inferior frente às outras linguagens artísticas. O som era tido, neste período, como algo “obscuro” e, portanto, impossível de atribuir alguma referência ao mesmo. Algo totalmente diverso acontece no Romantismo. Se lá a música se sujeita, porquanto ela não possui um valor referencial, a servir suas parentes artísticas (como a ópera, a literatura e a dança), aqui a música, justamente pela sua inabilidade de compor definitivamente formas representativas, adquire o *status quo* que as outras artes não possuíam, a saber, servir como linguagem do inefável, de certa espiritualidade que fora negligenciada pelo Iluminismo.

Desse modo a música é resignificada no Romantismo:

[...] sua evidente inaptidão para representar ou reproduzir o mundo exterior a torna mais independente em relação aos parâmetros racionais que nele se manifestam e, por isso mesmo, supunha-se, a mais intimamente conectada com a interioridade da alma humana. Assim, aquilo que outrora podia ser visto como sua desvantagem frente às artes visuais, agora é símbolo de sua grande prerrogativa. (BENCHIMOL. B. 2012. *In: Kriterion*. p. 182).

É neste contexto que a expressão “música absoluta” ganha terreno. A música é, no Romantismo, a expressão temporal das coisas atemporais, ao mesmo tempo, todavia, não se pode falar que qualquer música cabe neste rótulo, mas apenas a música instrumental. O argumento romântico se vale da concepção de que a música, no seu estatuto de expressão do inefável, não pode ser acompanhada por uma letra ou qualquer recurso que se seja externo a ela mesma. A música absoluta é, por definição, instrumental, e não pode ser de outro jeito, dado que é seu caráter abstrato que lhe fornece condições de servir como uma linguagem intermediadora entre nós, seres terrenos, e, tudo aquilo que está para além do plano fenomênico.

Em oposição direta à música absoluta está a música de programa (ou música programática). Em linhas gerais essa concepção defende que o entendimento da música e sua apreciação deve se basear em referências externas a ela. Em suma, a música de programa nos guia para a representação de um conteúdo, o que não acontece, por exemplo, na música instrumental, onde a representação fica-nos, no mínimo, aberta.

Voltemos a Wagner. Aqui podemos situar aquele imbróglio wagneriano que nos dispusemos a esclarecer. O drama musical wagneriano compartilha com a música programática da ideia de uma relação necessária da música a um conteúdo extra-musical. Mas ao mesmo tempo, Wagner possui certo traço que o assemelha ao Romantismo, porquanto defender a relação entre a música e as coisas que são alheias à experiência sensível. Teoricamente o compositor tem de explicar que espécie de junção é esta entre a música ligada ao drama e o solo reclamado pela música absoluta. A resposta – ou a não-resposta – para isto Wagner encontra em Schopenhauer, por isso, mais do que a importância do pessimismo do autor de *O mundo*, vale dizer que Wagner encontrou em Schopenhauer a possibilidade de legitimar seu discurso filosófico musical.

Como o próprio título já diz *O Mundo como vontade e representação* é composto por duas partes. Na primeira parte Schopenhauer trata de esmiuçar como se configura o mundo fenomênico, portanto, o mundo empírico ou, ainda, o mundo como representação. Este mundo é norteado pelos ditames da razão, isto é, dado que ele se efetiva a partir de diversas representações, a razão teria, neste contexto, a função ordenadora. Sem nos determos muito nesta obra, grosso modo, a razão tem *uma* função limitada, dado sua incapacidade de apreender a coisa-em-si. A limitação da razão ocorre pois ela trabalha dentro do âmbito da causalidade, que por sua vez pode ser aplicada à representação e, neste contexto, o sujeito do conhecer faz-se indispensável para o conhecimento.

Mas, como dissemos, essa é *uma* função delimitada da razão. A *coisa-em-si*, essência anterior e primeira das coisas não pode, segundo Schopenhauer, ser captada pela razão. Causalidade é algo inútil quando se quer conhecer aquilo que é exterior ao mundo das representações, portanto, o fundamento propedêutico do conhecimento fenomênico (a razão) é incapaz de captar a outra parte configuradora do mundo: a *Vontade*. Essa seria a própria coisa-em-si do mundo, a essência universal que não se deixa ser vista pelo olhar

da causalidade. Tal essência seria como um impulso livre, atividade pura, desejo que não enxerga e não encontra resistência. A *Vontade*, para Schopenhauer, é o fundamento ontológico do mundo, mas ela mesma não tem fundamento (*grundlos*), no entanto, mesmo que seu íntimo não possa ser *pensado* pelo sujeito transcendental, ela continua imanente.

É neste ponto que Schopenhauer adquiriu uma importância impar para a história não só da filosofia, mas também da arte, e ainda mais especificamente para o Romantismo. Justamente pelo fato de a razão não ter papel fundamental dentro da apreensão da *Vontade* é que se buscara num outro campo da experiência humana tal apreensão: na arte. Schopenhauer não é o primeiro a vislumbrar na arte a possibilidade de efetivação do conhecimento para além dos fenômenos. Em *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795) Schelling almeja sustentar sua filosofia sobre um princípio que não seja apresentado a partir de suas oposições, isto é, o filósofo anseia assentar seu pensamento sobre um fundamento onde ser/objeto se coincidem, isto é, que não seja condicionado, ao contrário, que se nos apresente enquanto uma unidade absoluta. Este princípio – o Absoluto – antecedendo qualquer dualidade e desprezando qualquer mediação exterior, garante a ipseidade do eu. A afirmação do absoluto depende, dessa forma, da existência de uma intuição intelectual (que anteriormente foi apenas suposta por Kant). De modo geral, o Absoluto não pode estar sujeito a uma faculdade mediadora, por isso, a intuição intelectual se manifesta como “[...] um saber sem demonstrações, conclusões, nem mediação de conceitos em geral [...] um saber que também produz seu objeto”. Porque o Absoluto não pode ser conhecido, ele deve ser intuído, e, dessa maneira, na intuição intelectual “[...] desaparecem para nós tempo e duração: não somos nós que estamos no tempo, mas o tempo [...] que está em nós” (1973. p. 198). Portanto, na intuição intelectual não há mediação [vermittlung] dos conceitos e, além disso, qualquer limite imposto pela experiência é superado. No *Sistema do idealismo transcendental* (1800) a intuição intelectual destaca-se, assim, como o meio pelo qual os pares dicotômicos anteriormente separados pela metafísica são igualados, como: liberdade e necessidade, espírito e natureza, sujeito e objeto, etc. Como dissemos no início de nossa exposição, preteriu-se, na história da filosofia, o conhecimento do artista em detrimento do saber analítico do filósofo. Não seria exagero dizer que, em Schelling, esse *Leitmotiv* da filosofia sofre seu primeiro grande abalo. Pelo fato do filósofo constatar que a intuição intelectual não pode ter uma validade exclusivamente

interna, procura ele o lugar onde ela [a intuição intelectual] seja objetivada e, no intento desta busca, encontra Schelling na arte a possibilidade dessa objetivação absoluta.

Schopenhauer segue os passos de Schelling mas inova do ponto de vista do enfoque, a contemplação da obra de arte servirá ao homem, segundo Schopenhauer, para o conhecimento da *coisa-em-si*, daquele outro lado que a razão será incapaz de alcançar. Isso ocorre, pois no momento que contemplamos esteticamente a obra de arte, a *Vontade* entra em estado de “suspensão”, anulação. Coincidem aqui sujeito e objeto numa única experiência. Mas o autor de *O mundo* não para aí. Há também, nesta obra, uma hierarquia das artes. Uma vez que a contemplação da arte foi colocada no âmago da argumentação, fora necessário Schopenhauer mostrar qual arte é mais apta a mostrar a objetivação da *Vontade*. A arquitetura não pode ser vista como a mais apta a isso, tampouco a mais superior das artes, dado sua intensa relação com a matemática. A poesia também não se mostra ser a mais capaz disto. Mesmo que essa tenha um valor, pela universalidade conceitual para qual ela se volta, superior à primeira, ela também é limitada, pois ainda se manifesta a partir de conceitos.

A música ganha o *status quo* de arte diferenciada. Ela não tem relação, para Schopenhauer, com o conceito, por isso não se efetua no mesmo ambiente das outras artes. Logo, a música não é reprodução das ideias, mas uma reprodução da *Vontade*. Essa se mostra integralmente pelas relações sonoras. Alegria, êxtase, dor e todos os outros sentimentos humanos são evidenciados, dentro desta concepção, pela música. Não que as outras linguagens artísticas não possam representar a *Vontade*, mas elas o fazem por meio da ideia, isto é, conceitualmente. A música, similarmente, também representa a *Vontade*, mas ela o faz por um veículo mais direto e imediato, o som.

Segundo Schopenhauer, na experiência da contemplação estética:

Não somos mais indivíduos que conhece em função do próprio querer incansável [...] mas somos o sujeito eterno do conhecer purificado de *Vontade*, correlato da *Ideia*. Sabemos que tais momentos, quando, libertos do ímpeto furioso da *Vontade*, nos elevamos, por assim dizer, acima da atmosfera terrestre, são os mais ditosos que se conhece. (SCHOPENHAUER. A. 2005. p. 494-495).

Através da relação entre consonância e dissonância é que se torna possível experimentar a vontade se tencionando, buscando prazer e se resolvendo, se acalmando (dissonância e consonância). Mas aqui a “música” de Schopenhauer é resignificada por Wagner. A hierarquia que Schopenhauer estabelece entre as artes tem por base não a matéria das artes, mas a hierarquia das ideias que elas representam. Quanto mais elevada e completa é a ideia representada, mais elevada é a arte, começando pela arquitetura, que expressa as ideias de matéria e peso, até a Tragédia, que expressa a ideia do homem (a mais elevada das ideias). A música está fora desta hierarquização, ocupa um lugar à parte, justamente porque não expressa nenhuma ideia. Ela tem lugar privilegiado porque expressa a própria Vontade e de uma maneira muito mais direta e imediata do que todas as outras artes.

Por sua feita, Wagner faz uma oposição muito mais cabal. Para o compositor a música nem se compara – como acontece de modo sutil em Schopenhauer – aos outros ofícios artísticos. Desse modo, para Wagner, a música não é uma cópia da *Vontade*, mas uma ideia própria do mundo. Assim, na contemplação estética do mundo, não existe mais o sujeito – opostamente ao que pensa Schopenhauer –, pelo contrário, este foi anulado, tomado, arrebatado de tal forma que sua experiência se assemelha a de um sonâmbulo (o que Wagner denomina clarividência sonambúlica). A sala de concertos seria na concepção wagneriana o lugar de despotencialização do indivíduo, conforme afirmação em sua obra *Beethoven*:

[...] o efeito da música sobre nós produz uma tal despotencialização da visão que, com os olhos abertos, não conseguimos ver com a mesma intensidade. Fazemos essa experiência em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça musical que verdadeiramente nos comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que é em si o mais dispersivo e o mais insignificante, e que, intensivamente observado, nos desviaria inteiramente da música e nos pareceria até mesmo ridículo. (WAGNER. 2010. p. 28)

Wagner se distancia de seu compatriota não apenas por afirmar a anulação do sujeito na experiência estética, mas, também, por dar um novo significado para a categoria estética própria para abordar a música, que segundo ele é o *sublime*. Conforme Schopenhauer a categoria do *sublime* não elimina a apreensão do belo. A coisa sublime

também é bela, contudo não é apenas de beleza que ela se constitui, além desta, há algo de aterrador que, por um momento, afeta meu próprio instinto de sobrevivência. Portanto, a experiência do sublime nos leva a um estado em que procuramos de modo intenso manter-nos na contemplação do belo, ou seja, diante de uma ameaça que nos assola, tentamos nos manter como sujeitos puros do conhecimento.

Agora podemos entender por que Wagner foi, como disse Nestler, o “mago do som”.⁷² A leitura dos hegelianos de esquerda, como apontamos, influenciou a formação política e revolucionária de Wagner que, mesmo depois de seu “encontro” com Schopenhauer, continuou a surtir efeitos. Contudo, se, por um lado, Wagner não abandonou as suas posições revolucionárias, por outro ele as repensou dentro d’*O mundo* de Schopenhauer. A “nova” revolução pretendida por Wagner, principalmente a partir de 1851, arrojava-se não mais para uma nova política, mas para uma nova forma de contemplação estética, tratava-se, portanto, de uma revolução do espectador, da obra de arte e do criador de tal obra.

Na leitura de *Beethoven* percebemos uma posição filosófica de Wagner frente ao objeto musical, posição essa que Nietzsche se contrapôs desde os tempos de *Humano, demasiado humano*. Trata-se de maneira como Wagner concebe a mediação entre a melodia e o público que ela afeta. Logo nas primeiras páginas de *Beethoven* o compositor nos mostra seu posicionamento:

Quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou a seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos. Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações. (WAGNER. 2010. p. 9)

Portanto a tese aqui referida trata do caráter objetivo universal da melodia. Para o autor esta é transmitida de maneira imediata, pois fala por uma via direta (o som) e para algo compartilhado universalmente (o coração, entendido como o sentimento). Wagner

⁷²*Der Magier des klangesim 19. Jahrhundert ist Richard Wagner gewesen.* (Wagner foi o mestre do som no Século XIX). NESTLER. G. 1990. (Tradução nossa).

não para aí. Para ele existe uma particularidade nacional das músicas, pois a música italiana não é a mesma que a francesa ou alemã, contudo:

[...] essa diferença não afeta de maneira alguma o essencial da linguagem sonora, pois toda melodia, seja de origem italiana ou alemã, será igualmente compreendida, esses elementos, completamente exterior... (WAGNER. 2010. p. 10)

O argumento de Wagner é que o poeta ou pintor dependem do meio ambiente em que vive. Logo, se, o modelo de suas artes está numa experiência visual, conseqüentemente a nação que tal poeta ou pintor vivem irá interferir substancialmente na criação da arte e na recepção da mesma. A música, por outro lado, não depende, isto é, não se condiciona tampouco se dirige ao meio, portanto, a nação que o músico está inserido terá papel significativo, segundo Wagner, no desenvolvimento da profissão do músico, dos instrumentos, da cultura musical, mas não terá ação sobre os efeitos da música, pois esses são inter-subjetivos. “Ora, se a obra musical não possui qualquer referência que não o próprio som [...] os acontecimentos que norteiam a vida de um compositor também têm pouco ou nada a dizer da música...” (LISARDO. R. 2009. p. 112).

Caudatária da concepção romântica, a melodia para Wagner fala diretamente aos sentimentos, pois se identifica com eles. Raiva, tristeza, alegria, etc. mostram a pulsão primeira e essencial da *Vontade*, por outro lado, a música já é por si só uma ideia do mundo, dessa forma, a própria melodia se identifica com os sentimentos. Essa relação íntima da melodia com os sentimentos, quando colocadas em prática através da música, se instauram dentro de uma gradação qualitativa. Para Wagner a maior expressão dessa união encontrava-se na música dramática, onde as possibilidades de dependência entre sons eram as mais variadas. Assim, as outras formas de composição instrumental – como quartetos, trios, sextetos, etc. – são vistas como representação de frivolidades artísticas.

Mas não é apenas do ponto de vista da efetivação da música que Wagner compõe sua teoria. Existe também o lado do músico criador. Para Wagner, o músico cria a partir de um estado de inspiração quase que inconsciente, ou melhor, num estado de clarividência, quase que como desperto dentro de um sonho. Neste estado, o músico contempla o mundo enquanto essência.

É nesse mundo impossível de descrever que o músico, pela forma como combina os sons, estende sobre nós sua rede ou derrama sobre nossa capacidade de percepção as gotas mágicas de seus sons, de tal maneira que enfraquece, como por encantamento, qualquer outra percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior. (WAGNER. 2010. p. 29).

Do ponto de vista da personificação genial da criação artística Wagner não toma por termo primeiro para a construção argumentativa de Beethoven o próprio músico compatriota do compositor de *Parsifal*, mas sim, a ele mesmo. Por isso:

Wagner vai considerar o papel do músico de um ponto de vista absurdamente parcial, *i.e.*, com base em si mesmo. Ao lhe atribuir uma suposta superioridade, acaba por fazê-lo com base em um ocultamento e apequenamento dos processos de criação da poesia e das demais artes [...] Aparentemente funcionando como um elogio a Beethoven, Wagner parece falar de si próprio. 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. (BURNETT. H. *O beethoven-schrift: Richard Wagner teórico*. 2010. p. 165).

Para Wagner, portanto, o músico (ou a auto-personificação do compositor Wagner), é o porta-voz da coisa-em-si, isto é, este artista tem como finalidade tornar o mundo impossível (invisível, absoluto, etc.) possível, “visível”, experimentável. Essa seria a ideia do “gênio”, quem tem a capacidade supra-humana de trazer à luz, através das ‘gotas mágicas de seus sons’, a essência do mundo.

É preciso, portanto, que ele (músico) saiba manipular o que lhe foi transmitido pelo contato com a genialidade para que possa compartilhar sua criação em uma linguagem inteligível e, dessa maneira, fazer com que os ouvintes também provem da genialidade. (LISARDO. 2009. p. 123)

Conforme as proposições presentes em *Beethoven*, o ouvinte percebe, primeiramente, as características externas da música. Como mostramos no segundo

capítulo, Hanslick já reconhecera como único objetivo da música a expressão de suas relações sonoras, por isso, para ele, a música são formas sonoras em movimento. Para Hanslick, “os efeitos emocionais não tem conexão necessária com as características musicais de uma peça, esses efeitos dependem de outros fatores, como premissas fisiológicas e patológicas” (GRENZDÖRFFER. K. 2008. p. 38)⁷³. Já para Wagner, essas “formas sonoras em movimento” representam um primeiro estágio de audição. Quando sentados em uma sala de concertos, percebemos primeiramente essas formas que nos são apresentadas. Mas o músico, para Wagner, vai além; ele nos guia, através desta primeira etapa, para a própria interioridade da música, para sua essência, nos apresentando, assim, o mundo do inefável.

Perceber a música apenas do ponto de vista formal é, para Wagner, ficar preso ao mundo enquanto representação. A primeira fase da audição não nos guia para a interioridade do mundo, assim, não somos guiados para nossa própria interioridade – uma vez que a essência do mundo se identifica com a minha. O músico precisa, dentro dessa concepção, experimentar este segundo estado, para que ele possa transmiti-lo. Do contrário ele apenas tornará a música um exercício sem qualquer comunicação com seu ouvinte.

IV. II. Wagner músico

Costumeiramente fala-se a respeito do Wagner pensador, do amigo de Nietzsche, do desafeto com seu antes próximo compatriota e, sobretudo, do leitor de Schopenhauer. Interessa-nos, agora, aquele Wagner paradoxalmente quase não tratado dentro do meio acadêmico-filosófico, a saber, o músico Wagner. Intencionamos tratar algumas características musicais levadas à cabo pelo compositor para, então, promovermos um diálogo de sua teoria e música com o pensamento de Nietzsche em sua segunda fase já citada anteriormente.

⁷³*Die emotionale Wirkung steht nicht in notwendigem Zusammenhang zu den musikalischen Eigenschaft des Stücks, denn sie es abhängig von anderen Faktoren, wie physiologischen und pathologischen Voraussetzungen.*

A constelação de músicos, pintores, escritores e artistas de um modo geral que, dentro do seio juvenil do compositor, tomaram parte em sua obra, estende-se a perder de vista, sobressaltando aos nossos ouvidos a influência do bel canto italiano, da nascente ópera romântica alemã, das óperas francesas (*grand opéra*) e, sem dúvida, da *opéra comique*. Embora Nietzsche insistisse sempre em citar Wagner como um dileteante em se tratando de música, o que se vê na história do compositor é um genuíno processo de dominação dos meios e influências que o cercava.

Esse cosmopolitismo de Wagner aparece, ainda que de maneira juvenil, em *Das Liebesverbot* em *Rienzi*, onde é possível perceber as influências das melodias italianas com a voluptuosidade das composições francesas. Na *abertura* da primeira peça acima citada, por exemplo, é possível ouvir um conjunto de castanholas, instrumentos de percussão (como o triângulo) e, ao longo da música, o tema do amor tocado pelo trombone. Apesar da grandiosidade presente na música e, sobretudo, do dinamismo da orquestração, a tendência para uma orquestração exorbitante em seus padrões formais já se encontram aqui, ainda que de uma maneira germinal.

A partir dos anos quarenta Wagner parece ter implantado à essas influências anteriores o início de uma retórica musical. Em suas óperas românticas *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *O navio fantasma* vê-se um Wagner com mais domínio das sonoridades estrangeiras e alemãs que soavam em suas músicas, mas também há já um compositor original, que consegue dar acabamento dramático e concisão harmônica em suas obras. Em *Lohengrin* há, particularmente, uma referência direta a Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774 – 1851): na abertura da ópera deste ouvimos uma marcha representada pela orquestra. Além de percebermos a ampliação da textura, o mais visível é a gradual intensificação que a dinâmica que a música recorre. Na abertura da terceira cena do segundo ato de *Lohengrin*, após ter retratado temas noturnos, Wagner explora a atmosfera jovial e festiva da manhã e, para isso, recorre aos mesmos recursos de Spontini. Esse domínio do *crescendo* vai ser explorado cada vez mais em Wagner, até se tornar indispensável em seus dramas.

Todas as influências que tomaram parte na obra de Wagner contribuíram demasiadamente para que seu estilo fosse cada vez mais se delineando. Mas um elemento em particular ainda “reprimia” o músico alemão: a exposição cênica dos sentimentos.

Ainda que a teatralidade fosse traço comum das obras anteriores à Wagner, fato é que *na* orquestração não havia ainda recursos que servissem ao compositor para elevar a outro nível a exibição desses sentimentos. Havia, sim, recursos rudimentarmente estabelecidos – como os motivos de reminiscência presentes na obra de Spohr – contudo, Wagner necessitava de algo que sustentasse uma subversão do aparato operístico da época. É dessa necessidade que surge a criação de veia típica wagneriana das assim chamadas ‘melodia sem fim’ (*unendliche Melodie*) e ‘motivo condutor’ (*leitmotiv*)

Leitmotiv

O primeiro recurso cênico-musical que iremos tratar aqui é o motivo condutor (*Leitmotiv*). Sobre esse recurso estético musical, usaremos uma definição – ao menos provisoriamente – de Thomas S. Grey:

A verdadeira inovação de Wagner, tendo início com *O Ouro do Reno*, foi a criação de um “tecido” musical contínuo, urdido de forma mais ou menos consistente a partir de ideias musicais em forma de motivos, introduzidas – seja na orquestra ou na parte vocal – de forma a estabelecer certas associações dramáticas, emocionais, visuais ou conceituais. (*In*: MILLINGTON. B. (org.) 1995. p.92.)

Portanto, os “motivos condutores” são como eixos que permitem um reconhecimento da forma musical wagneriana. Sua importância consiste, assim, em conceder a esse “tecido musical” certa coerência. Todavia, não falamos aqui de uma coerência apenas musical, mas antes de tudo, dramática. Os motivos aparecem, pois filiados a personagens, cenas, expressão de um sentimento, um objeto, um acontecimento, entre outros. Para exemplificar: Siegmund – personagem da tetralogia de *O Anel do Nibelungo* (*Der Ringdes Nibelungen*) – tem um motivo que lhe é próprio (figura 1), assim como o personagem *Siegfried*, a espada, o desalento de Wotan, etc.



Figura 1: Tema de Siegmund

Por mais que esses motivos sejam concebidos como “eixos musicais e dramáticos”, não se pode afirmar que eles são fixos e imutáveis. Wagner compõe motivos que não se fecham em sua forma ordenadora dramática. Pode-se ouvir um motivo em *O Ouro do Reno* (por exemplo, o motivo da Espada) se repetir fortuitamente no segundo drama da tetralogia wagneriana, *As Valquírias*. Além disso, um motivo sofre, às vezes, uma pequena variação melódica e adquire outra significação, assim, “o tema de Siegfried como herói, por exemplo, seria uma variante do Toque da Trompa”.⁷⁴ A variação motívica em Wagner está sempre agregada a um conteúdo semelhante, de modo que uma ideia instrumental equivale ao seu significado dramático. Para efeito de explicação: o tema da “Necessidade dos Deuses”⁷⁵, composto na tonalidade de mi menor (Em) e metrificado em compasso quaternário (figura 2), se identifica com o tema de “Erda” (figura 3), que por sua vez mantém a estrutura de compassos em 4/4, tal como a melodia em escala menor. O mais importante a ser destacado aqui é a métrica, que é dobrada (semínima pontuada e colcheia, ao invés de colcheia pontuada e semicolcheia), e o andamento, que se torna mais lento.



Figura2: Tema da Necessidade dos Deuses

⁷⁴ DAHLHAUS. C, DEATHRIDGE. J. *Wagner*. São Paulo: L&PM, 1988. p. 98.

⁷⁵ *As Valquírias*. Ato II. Cena II.



Figura 3: Tema de Erda

Assim, Wagner parece manter elementos musicais análogos para representar Erda, deusa da terra⁷⁶, pois tal seria uma personagem “chave” para o desalento de Wotan. Também um motivo pode ter sua ligação cênica modificada – às vezes um motivo que num drama se filia a um estado emocional de alegria, vitória ou esplendor, adquire em outro drama a expressão da raiva, fúria ou desalento. Portanto:

[...] a ideia de um Leitmotiv como uma forma musical fixa, recorrente, semelhante às “fórmulas periódicas” em Homero, é simplista a ponto de ser falsa [...] os motivos são variados incessantemente, isolados e fundidos entre si ou transformados um nos outros, e se aproximam ou se afastam gradualmente na medida que se modificam”. (DAHLHAUS. C. 1988. p. 96).

A essa variação na qual os motivos são imersos, Yara Caznók dá o nome *constelação de motivos*. (Caznók. Y. 2000. p. 30). Assim, os motivos não sendo – como mostramos aqui – formas fixas, tampouco estruturas cênico-musicais imutáveis, tem sua função organizadora fragmentada. Wagner utilizava esse recurso no intento de possibilitar que o espectador formasse uma unidade auditiva enraizada nessas ideias motívicas. Contudo, a recolocação dos *leitmotive* em momentos, situações, emoções e personagens diferentes, elimina essa possibilidade, pois, o fato desses motivos “(...) não se darem de forma previsível e direcional obriga-nos a quebrar, internamente, com a linearidade da audição concreta”. (CAZNOK. Y. p. 33).

⁷⁶Erdeno alemão significa “Terra”.

Unendliche Melodie

Quando ouvimos Wagner pelos ouvidos de Nietzsche, ou seja, quando somos levados à escuta da música do compositor de *O Anel* tendo em vista a filosofia do filósofo em questão, temos a tendência de ouvir um Wagner diletante em matéria de composição musical. De fato, os muitos adjetivos depreciativos que Nietzsche predica a Wagner são instrumentos para essa linha interpretativa. Mas tentemos ir por outro caminho, ou melhor, por outra possibilidade de leitura. Wagner não era um compositor – mesmo quando se fala em matéria de composição instrumental – de porte inferior. É possível verificar, por exemplo, a influência de nomes como Spontini e Weber na orquestração wagneriana, o que fundamenta a hipótese – que Nietzsche também defendia – de que Wagner seria uma síntese estilística das tendências musicais de seu tempo. Wagner era um músico exímio. No campo tonal, ninguém abriu – como mais efetividade - caminho para a música moderna de Schönberg, Strauss ou Mahler, como Wagner. E Nietzsche tinha total consciência dessa “genialidade” de Wagner.. Por isso, mais tarde, o chamaria de “mestre do passe hipnótico” (*Meisterhypnotischer Griff*). O fato de o chamar de “mestre” pode ser um indício para ouvirmos um Wagner refinado em sua arte, o problema – para Nietzsche - é a utilização dessa maestria a fim da hipnose auditiva. Entendamos pois como se efetua a experiência da audição wagneriana, ou seja, como se daria a anulação auditiva pelo “passe hipnótico”, isto é, pela melodia sem fim (*unendliche melodie*).

No escopo da música barroca e classicista pretendia-se, quase sempre, partir de uma nota fundamental para, a partir dela, desenvolver o discurso musical através de dissonâncias e consonância. Havia, dessa forma, uma relação hierárquica na estrutura musical desses movimentos artísticos. Sabe-se que é, justamente, no Romantismo que essa forma estrutural da música sofrerá seu principal abalo, mas é somente em Wagner que se alcança o radicalismo dessa forma musical. Na música wagneriana experimentamos a dúvida, o desconforto, o sobressalto. Se antes (no Barroco e no Classicismo) a dissonância tem momentos para aparecer e funções bem estabelecidas, nos dramas de Wagner ocorre uma perpetuação da tensão, que nunca se resolve, e, portanto, uma perpetuação da dissonância. Pode-se dizer, assim, que a função da dissonância (a de preparar a resolução) é anulada, embora ela mesma não seja. Dessa forma o discurso sonoro adia sua resolução, evita sua previsibilidade, uma vez que não se baseia mais na

ideia de criar uma tensão através da dissonância e, conseqüentemente, resolver-se numa consonância. O resultado, musicalmente falando, é de uma audição que se imersa paradoxalmente numa *inconclusão*.

Portanto, a melodia sem fim figura-se como um dos meios composicionais mais conhecidos dos dramas wagnerianos pela sua função (des)organizadora. Através dela podemos entender o porquê de Nietzsche reconhecer na música wagneriana uma “lente de aumento”. Melodia sem fim é um termo que designa um procedimento composicional em que a linha melódica tem sua duração arrastada, seu tempo fragmentado e uma resolução ininterrupta. De uma maneira mais esclarecedora, a melodia sem fim seria a caracterização amorfa de uma linha melódica. O resultado que se tem com a melodia sem fim é o rompimento de uma espécie de superfície da audição. Segundo Caznók, é o que tira o automatismo da audição:

[...] a melodia infinita visa afastar-se da articulação e da repetição periódica dos versos e frases musicais, para que o automatismo da audição seja desfeito. Esse automatismo geralmente acontece quando os arcos melódicos se apresentam de tamanho igual (quadratura melódica), isto é, quando o ouvido capta um padrão temporal recorrente e o utiliza posteriormente como referência. (CAZNOK. 2000. p.47).

III. III. Nietzsche e o simbolismo musical

Muito já se falou a respeito dos possíveis fundamentos conciliadores entre o pensamento de Nietzsche e Wagner, sobretudo nos anos que antecedem a produção do *Humano*. Quando se leva em consideração as pesquisas que giram em torno da intensa relação de aproximação e distanciamento da tríade Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, os estudos se perdem em sua extensão. Todavia, em meio a diversidade de opiniões e sentenças diversas que se logram, partilhamos aqui da ideia que: mais do que o distanciamento em relação à Schopenhauer, o que se pode perceber no segundo Nietzsche é um afastamento do filósofo diante de Wagner. Contudo, antes de nos adentrar neste aspecto, aventuremo-nos num âmbito perspectivo pouco difundido no excelente mar de

considerações acadêmicas a respeito da relação entre Wagner e Nietzsche: o ressoar que ainda existe no segundo Nietzsche do pensamento de seu compatriota.

Como já pretendemos mostrar no capítulo anterior, há elementos em *Humano, demasiado humano*, que nos permite pensar em diversas ressonâncias em Nietzsche do pensamento filosófico musical tanto Eduard Hanslick, como de Wagner, sobretudo, no que concerne a concepção formalista musical do primeiro e a relação entre música e os sentimentos do segundo. Mas, tal como uma mola propulsora que tende sempre à direção de pulsão e repulsão, o que mais se evidencia, em relação as concepção de Hanslick e Wagner, na obra inicial da segunda fase de Nietzsche é a constante aproximação diante de um e, diante dessa atração, um afastamento repulsivo perante ao outro. Dito de outra forma, quando Nietzsche se mostra um formalista convicto em seu pensamento musical, ele se aproxima de Hanslick e se afasta de Wagner, mas, por outro lado, seu pensamento adquire certo traço wagneriano ao afirmar que a música não é apenas formal, mas que ela pode transmitir conteúdos subjetivos, sentimentos, religiosidade etc. Esses conteúdos extra-musicais, contudo, foram misturados à música pela sua relação histórica com várias práticas e linguagens. Se a concepção histórica da música, como já dissemos, o afasta de Wagner, o que o aproxima é a ideia de que a música pode transmitir significados, mas não pela sua natureza, e sim por obra da história.

Em *Beethoven* Wagner afirma:

Aqui [na música] o mundo exterior fala de um modo incomparavelmente claro, pois faz chegar ao nosso ouvido, por meio da impressão sonora, justamente o que pedimos a ele do mais profundo de nós mesmos. O objeto do som que escutamos coincide de *modo imediato* com o sujeito do som que proferimos: compreendemos sem a mediação do conceito o que nos diz o grito de socorro, de lamento ou de alegria e a ele retribuímos imediatamente. (2010. p. 23).

A composição seria, para Wagner, o meio pelo qual o compositor se dirige ao ouvinte e, também, um modo do próprio ouvinte ser conduzido até o compositor. Voltando, mais uma vez, ao aforismo 215 de *Humano*, Nietzsche afirma:

A música – A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem *imediata* do sentimento; mas sua ligação ancestral com a *poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico*, na intensidade ou fraqueza do tom, que hoje *imaginamos* que ela fale diretamente ao nosso íntimo e que 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 tonal. (Grifo nosso).

O aspecto simbólico da música aparece em Wagner de modo a justificar seu pensamento filosófico em torno da música. Em Nietzsche esse mesmo simbolismo aparece, contudo, numa outra roupagem. Como expresso na passagem acima, a música adquiriu certo simbolismo em suas estruturas internas, isto é, tal como pensa Wagner, é possível reconhecer certa identificação sentimental entre ouvinte, música e compositor, todavia, para Nietzsche essa relação entre música e conteúdos em geral, externos à música, se dá de modo histórico.

Neste momento Nietzsche se distancia do formalismo hanslickiano. A música ressoa repleta de sentimentos que, por sua vez, passam de geração a geração num contínuo processo de generalização histórica do sentido musical. O desencontro com Hanslick fica evidente quando Nietzsche, ao falar da música de Bach, afirma: “Desde que não escutemos a música de Bach como perfeitos e experimentados conhecedores do contraponto e de todas as formas do estilo fugado [...] teremos, enquanto ouvintes de sua música, a impressão de estar presentes quando Deus criou o mundo” (2008. p. 179). Como sempre fez durante sua obra, os elogios à Bach se referem não apenas ao aspecto formal, mas também sentimental, espiritual, simbólico da música bachiana. Uma música assim soa, a Nietzsche, não só como investida uma nobreza natural (*natürliche Vornehmheit*), mas também como produto de uma “bela alma”, à qual corresponde “...um nível mais profundo” (KSA. 27[59]).

Para entender melhor tal pensamento faz-se necessário ler novamente o aforismo 171 de *Opiniões e sentenças diversas*:

A música como fruto tardio de toda cultura. — De todas as artes que costumam brotar num determinado solo cultural, em determinadas condições políticas e sociais, a música aparece como a última das plantas, no outono e fenecimento da cultura que lhe é própria: enquanto os primeiros sinais e arautos de uma nova primavera já se fazem notar geralmente; sim, por vezes a música soa, no interior de um mundo novo e assombrado, como a linguagem de uma era desaparecida, vindo tarde demais. Somente na arte dos compositores holandeses a alma da Idade Média cristã encontrou sua plena ressonância: sua arquitetura sonora é irmã do gótico, tardiamente nascida, porém legítima. Apenas na música de Händel ressoou o melhor da alma de Lutero e seus pares, o grande traço heroico-judaico que gerou todo o movimento da Reforma. Apenas Mozart resgatou a época de Luís XIV e a arte de Racine e de Claude Lorrain em ouro sonante. Apenas na música de Beethoven e de Rossini o século XVIII cantou derradeiramente, o século do entusiasmo, dos ideais partidos e da felicidade fugaz. Assim, um amante de imagens sensíveis pode dizer que toda música verdadeiramente significativa é canto de cisne. — Pois a música [...] corresponde exatamente a uma medida de sensibilidade, calor e tempo, que uma cultura bem determinada, delimitada no tempo e no espaço, traz em si como uma lei interior: a música de Palestrina seria totalmente inacessível a um grego, e, por sua vez — o que ouviria Palestrina na música de Rossini? (2008. p. 58).

A música, para Nietzsche, surge em uma determinada época sendo sempre fruto tardio de um período anterior, de modo que o reflete em seu tempo. Essa tese enfoca, justamente, o nascimento da música moderna, quando do advento – na passagem da Idade Média para a Renascença – do ópera moderna. Dado seu aspecto embrionário, a música teve de servir às artes que já haviam ganhado terreno no solo cultural europeu, por isso, servia às suas predecessoras de modo a embelezá-las. Não por acaso a música moderna europeia nasceu, em parte, da ópera, pois a função e importância das palavras podiam ser reforçadas pela música instrumental.

O tardio nascimento da música de concerto europeia fez com que a música não apenas fosse encarada de modo inferior às outras artes, mas também contribuiu – conforme o trecho acima de Nietzsche – para que ela sempre se ligasse de modo direto e

dependente com o passado que lhe dá origem. Mais do que qualquer outra arte, fora possível ver na música um processo orgânico de nascimento, desenvolvimento e desfalecimento de cada compositor ou período musical remetendo sempre a um tempo anterior. Desse modo, a música de Bach, Beethoven, Brahms, Mahler, etc. sempre se dirige a um passado nela ressonante.

Nietzsche não se distancia Wagner. Ao analisar a influência envolvida na criação musical, o compositor escreve em *Beethoven*: “A aptidão e determinação de um músico para sua arte só se evidenciam através do efeito que a música à sua volta exerce sobre ele” (2010. p. 37). Portanto, o músico não está alheio ao espírito ressonante de seu tempo, que por sua vez não apenas influencia as determinações técnico-musicais de cada obra, mas também, o processo criativo de cada compositor.

Diferente de Hanslick, para quem a historicidade do discurso musical só serve para o historiador da arte, Nietzsche afirma que o ressoar de períodos históricos nas músicas de cada compositor progredem sempre rumo à simbolização do sentido musical. Mesmo não presenciando o *Kantor* Bach dirigindo sua orquestra na *Thomaskirche*, o espírito religioso contemplativo de suas obras continuará por gerações a surtir efeitos análogos. Não por acaso, numa carta à Erwin Rohde datada de 1870 Nietzsche afirmar: “Nesta semana eu ouvi três vezes a Paixão de São Mateus do divino Bach, cada vez com o mesmo sentimento de imensa perplexidade. Quem esqueceu-se completamente do cristianismo, que o ouça aqui realmente como um evangelho” (1870,76).⁷⁷

Mas se o aspecto histórico simbólico da audição musical aproxima Nietzsche de Wagner, ele também os afastam, como aparece em *Opiniões e sentenças diversas*: “Talvez também a nossa mais nova música alemã, por mais que domine e queira dominar, não será mais compreendida num futuro próximo: pois surgiu de uma cultura que está prestes a sucumbir” (IBID. p. 58)⁷⁸. Para Nietzsche, a estrutura da música wagneriana e todos os seus componentes atinentes negam o passado inerente ao próprio fazer musical,

⁷⁷In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspension des göttlichen *Bach* gehört, jedes mal mit demselben Gefühl der unermesslichen Verwunderung. Wer das Christenthum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium. (Tradução Nossa).

⁷⁸Vielleicht, dass auch unsere neueste deutsche Musik, so sehr sie herrscht und herrschlustig ist, in kurzer Zeitspanne nicht mehr verstanden wird: den sie entsprang aus einer Cultur, die im raschen Absinken begriffen ist. Tradução Nossa.

por isso, Wagner não pertenceria a história da música para Nietzsche, no máximo, um representante fidedigno da história do teatro.

Como entender essa crítica de Nietzsche à música wagneriana do ponto de vista interno do discurso musical? Em linhas gerais, Nietzsche percebe que as dissonâncias wagnerianas se assemelham muito as de outros compositores, entretanto, se nestes essa dissonância aparece com intenção de interpelar e conferir certa regulamentação do eixo tonal, em Wagner elas não aparecem rumando um fim, ao contrário, aparecem de modo a desbravar infinitas possibilidades do cromatismo. Esses infinitos caminhos do cromatismo wagneriano furtam do ouvido a capacidade de reconhecer um centro organizador. Ainda que seja possível reconhecer uma tonalidade definida nas músicas wagnerianas, o que se pode perceber é a imensa dificuldade de determina-las auditivamente – como acontece em *Tristão e Isolda*.

Wagner se tornou – para Nietzsche – mais um orador, um homem do teatro do que um músico. Buscando a semiótica dos sons para os gestos, o compositor alemão transfere a legitimação do discurso musical para a cena, ou seja, tira-a da música. O *leitmotiv*, ou nas palavras de Nietzsche, as “pequenas unidades”, são, inicialmente, substratos sonoros e musicais, mas, posteriormente elas perdem essa característica. Enquanto matéria (o som instrumental propriamente dito) o *leitmotiv* é reconhecido dentro da partitura musical como parte fundamental da estrutura composicional wagneriana, mas seu fundamento modifica-se quando ele – o som do motivo – se filia à cena. O sentido sonoro se legitima, aqui, num objeto cênico, assim, os motivos se tornam visíveis”.

O estilo dramático de Wagner se efetua no fato de cada som ter sua razão de ser na união que ele adquire em cena aos gestos. Cada som se torna, por assim dizer, artificial, de modo que sua naturalidade é sobrepujada pela ascensão dos elementos cênicos. Dessa forma, os motivos condutores wagnerianos – assim como seus outros elementos musicais – são determinados por uma estrutura dramática. A música, portanto, torna-se nesse processo apenas um meio de apoio para a cena, para a expressão.

No aforismo “Como a nova alma deve se mover, segundo a nova música” presente em *Opiniões*, Nietzsche afirma que a música “[...] se apoia cada vez mais na linguagem teatral”, isto é, a música passa a tomar um segundo plano em favor da cena. É, justamente

neste aspecto que Nietzsche coloca sob suspeita o suposto traço schopenhaueriano de wagnerianismo. Como já dissemos anteriormente, para Wagner, o compositor atua como o escolhido da natureza capaz de abrir os olhos da comunidade para a essência última do mundo. A denúncia de Nietzsche é a de que Wagner encontrou no teatro, na cena, a possibilidade de justificar seu pensamento filosófico-musical, pois a cena se junta à música como complemento a fim de provocar no espectador um estado sonambúlico.

Nos dramas os sons não se agregam semanticamente apenas aos gestos, mas também ao enredo. A forma como cada *célula* musical é construída tem uma relação diretamente vinculada ao sentido da estória mesma. Para exemplificar, nos utilizaremos de uma análise que Fernando de Moraes Barros faz do drama *Parsifal*:

Em linhas gerais, Parsifal baseia-se numa mesclade frases hauridas da escala cromática e diatônica[...] a esfera cromática serviria para expressar o ardil insito aos domínios de Klingsor, bem como acentuar a dor ineliminável de Amfortas, sendo que o segundo registro, o diatônico, forneceria o material sonoro tanto à ingênua simplicidade de Parsifal como à solene imponência do tema do Graal. (BARROS. 2007. p. 145).

Sabemos que os motivos wagnerianos não são figuras de reconhecimento dramático – pois não são fixos – e que, em verdade, existe uma determinada expansividade, progressividade e flexibilidade na utilização quase arquetípica dos *Leitmotive*. Para Nietzsche, aquilo que faz da música wagneriana um *corpus* coeso, é precisamente aquilo que elimina, isto é, ou compromete sua coesão.

Entendamos da seguinte forma: o sentido musical de um drama de Wagner é articulado pelos motivos e atinge, assim, certa intencionalidade dramática. Isso porque os motivos se desenvolvem – orientados por metas – no intuito da correlacionar cenas, períodos e até mesmo atos inteiros (talvez um drama todo). Esse *método* de Wagner possibilita a coesão dramática. Mas ao mesmo tempo, segundo Nietzsche, essa coesão é transferida da música para cena. Enquanto teatrólogo Wagner é exímio em sua arte, mas, para Nietzsche, enquanto compositor de música instrumental ele é um anarquista musical. Tornar a cena, o ato e o drama coesos, significa tornar a música apenas um instrumento

para uma expressão que não seja a sua. A música como veículo para a expressão cênica, eis o que a música wagneriana – para Nietzsche - atinge com seu “grande estilo”. E assim, o homem é hipnotizado. O “efeito” rompe a esfera do prazer sensitivo para alcançar o âmbito da “magia”, do enfeitiçamento absoluto da força visual que por sua vez é amparada pela música. Como mostra Fernando de Moraes Barros, “ocorre que no entender do filósofo alemão, fiar-se tão-só nos efeitos da obra de arte é colocar-se a serviço de uma suposta magia da arte” (BARROS. 2007. p. 117).

Não por acaso Wagner ser, para Nietzsche, o moderno alemão *par excellence*, pois busca na frivolidade ilusória do teatro o meio para excitar nervos cansados, característica essa que pode ser reconhecida no âmago teatro dramático moderno, como afirma o teórico Hans-Thies Lehmann:

Pretendia-se [no teatro dramático] erguer um cosmos fictício e fazer que o 'palco que significa o mundo' aparecesse como palco que representa o mundo – abstraído, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão. Para uma tal ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um "mundo", isto é, a um conjunto. Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo "drama" (LEHMANN, Teatro pós-dramático, p. 26).⁷⁹

Essa crítica ao teatrólogo Richard Wagner aparece de maneira germinal na segunda fase do pensamento de Nietzsche e terá notória ênfase na terceira fase, quando o filósofo tomará amparo conceitual na noção de *décadence*. Por outro lado, as críticas de Nietzsche à melodia infinita e os seus efeitos sobre o ouvinte aparecem constantemente já na segunda fase do filósofo, o que aparece de modo condensado no aforismo *Como a alma deve se mover, segundo a nova música*:

A intenção artística que a nova música persegue com o que agora é chamado, de maneira vigorosa, porém imprecisa, de “melodia infinita”, pode ser esclarecida se imaginamos alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e afinal se entrega à mercê do elemento que

⁷⁹ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

balança: é preciso nadar. Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que dançar: a medida necessária para isso, a observância de determinados graus equivalentes de tempo e força, exigia da alma do ouvinte uma contínua ponderação: no contraste entre essa mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo musical baseava-se a magia daquela música. — Richard Wagner quis outra espécie de movimento da alma, que, como eu disse, tem afinidades com o nadar e o flutuar. Talvez seja esta a mais essencial de suas inovações. (2008. p. 65).

Como vemos, Nietzsche recorre a estados fisiológicos do ouvinte para caracterizar os efeitos da música wagneriana. A melodia infinita abre mão da *medida necessária* que a música anterior a Wagner recorria, assim, perde seu aspecto organizador e, conseqüentemente, desorganiza a fruição fisiológica do ouvinte. Para Nietzsche, os dramas tem a “capacidade” de tomar a decomposição como um princípio de composição. Na melodia infinita reside, segundo Nietzsche, o instrumento para que Wagner possa dar seu passe hipnótico. Entende-se *hipnose* como um processo por meio do qual o ouvinte não pode mais “visualizar” o todo e, por isso, fica preso ao instante, processo esse em que as notas não se deixam vincular mais a frase, que a frase não se sujeita mais ao tema e que o tema não mais se atrela diretamente a forma.

Ao dizer que na música anterior tinha-se que dançar, Nietzsche faz alusão aos meios composicionais característicos da música de concerto que valiam-se da organização enquanto meio de sustentação musical. Nos diversos compositores que Nietzsche elogia, como Bach, Mozart, Mendelssohn e Chopin⁸⁰, a estruturação da música constrói a partir de um ritmo perceptivelmente estabelecido, não se sujeita à dúvida, tão pouco às incertezas, organiza os elementos num *corpus* que é passível de ser facilmente subdividido, e conclui na satisfação auditiva de seus arcos melódicos. Justamente, o contrário do que a melodia de Wagner faz - como o próprio nome já diz: uma melodia sem fim.

E Nietzsche prossegue:

⁸⁰ O fundamento do elogio de Nietzsche a esses compositores será tratado nesta dissertação no capítulo quatro.

Seu famoso recurso artístico, originado desse desejo e a ele apropriado — a “melodia infinita” —, empenha-se em romper toda uniformidade matemática de tempo e espaço, até mesmo em zombar dela às vezes, e ele é pródigo na invenção de tais efeitos, que para o ouvido mais velho soam como paradoxos e sacrilégios rítmicos. Ele teme a petrificação, a cristalização, a passagem da música para o arquetônico — e, assim, opõe um ritmo de três tempos ao de dois tempos, introduz o compasso de cinco e de sete tempos, repete a mesma frase imediatamente, mas estendida de tal forma que tem duração duas ou três vezes maior. Uma cômoda imitação dessa arte pode resultar em grande perigo para a música: junto a uma excessiva madureza do sentimento rítmico sempre ficou à espreita, às escondidas, o embrutecimento, a decadência do ritmo. E esse perigo torna-se imenso quando tal música se apoia cada vez mais numa arte teatral e linguagem de gestos totalmente naturalista, que não foi educada e dominada por uma superior plasticidade, que não tem medida em si e também não pode comunicar medida ao elemento que a ela se ajusta, a essência demasiado feminina da música. (2008. p. 47).

Assim, o ouvinte é afetado por uma melodia que se fundamenta sempre no retardamento de suas conclusões – como já mostramos na abertura de *As Valquírias*. O que se percebe em Wagner, segundo o pensamento de Nietzsche, é que o compositor nos faz indefesos auditivamente. Somos tomados mais por uma atmosfera sonora do que por uma gramática de sons, de modo que não vemos mais as pequenas relações que compõem a unidade do todo, mas sim uma grande massa sonora que é arrastada em sua duração na fragmentação do ritmo e na desarticulação estrutural.

Conforme vimos na citação, a utilização vez ou outra de uma mistura de compassos, seja a intercalações da rítmica binária, ternária ou quaternária, ou mesmo sua aparição ao mesmo tempo, mostra a fraqueza métrica, ou seja, evidencia uma degradação rítmica, por assim dizer, como nos mostra Fernando de Moraes Barros: “Localizar-se no tempo musical implica, igualmente, relacionar-se de forma projetiva com os sons de uma dada melodia...” (2007. p. 131). Assim, como não podemos agir ativamente frente ao objeto – a música –, temos nossos sentidos confundidos, como um enfermo ou como um

homem embriagado que não consegue mais compor ativamente um delineamento temporal.

Os efeitos da arte wagneriana não se anulam, segundo lemos em Nietzsche, em si mesmo. Os dramas procuram transmitir uma disritmia *instintual* aos seus ouvintes, isto é, comunicá-la fisiologicamente, de modo que os efeitos dessa arte ultrapassa a esfera artística e aponta para uma degeneração do próprio corpo. O principal responsável por isso é, segundo Nietzsche, Wagner, por não mais colocar o ritmo como elemento essencial da música. Portanto, não se trata de uma defesa do sistema tonal – se assim o fosse, Nietzsche não estaria respeitando sua própria visão de historicidade da música, uma vez que a própria música romântica tende sempre ao afrouxamento delinear do sistema tonal. Trata-se, sim, da presença de um eixo centralizador não só da música em suas propriedades internas, mas da audição. É neste sentido que Nietzsche sempre insiste na defesa incondicional do ritmo, enquanto essência do discurso musical.

Ocorre que já em sua segunda fase Nietzsche está sempre a relacionar os efeitos da música wagneriana com a doença:

Música e doença. — O perigo da nova música está em que nos põe nos lábios a taça do voluptuoso e grandioso, de modo tão cativante e com tal aparência de êxtase moral que até mesmo o indivíduo nobre e comedido sempre bebe algumas gotas a mais. Mas essa mínima intemperança, continuamente repetida, pode enfim acarretar um abalo e solapamento da saúde espiritual, mais profundo do que qualquer excesso grosseiro poderia produzir: de forma que não resta senão um dia escapar da gruta da ninfa e, através de ondas e perigos, abrir caminho para a fumaça de Ítaca e os abraços da esposa mais simples e mais humana. (2008. p. 54).

Se em sua terceira fase as críticas de Nietzsche se intensificam, percebemos que, com relação aos efeitos patológicos da música wagneriana, o segundo período do filósofo revela-se demasiadamente revelador. Como expresso na citação, a música wagneriana anseia sempre pela grandiosidade que ela se apresenta. Nietzsche parece se referir aqui não apenas ao aspecto físico da orquestra, isto é, o fato de Wagner praticamente duplicar o número de instrumentistas na orquestra em relação ao que comumente se usava, mas

também pela própria intencionalidade musical dos dramas wagnerianos. Anteriormente, na música barroca, cada peça musical tinha apenas um afeto associado a ela, do início ao fim. No Classicismo, a partir da forma sonata, instaurou-se certas alternâncias de ambientação sonora e expressão afetiva, contudo, havia sempre uma *passagem* de um estado para o outro. No Romantismo assiste-se uma contraposição imediata (sem passagens) de sentimentos opostos. Wagner não apenas aprofunda essa característica romântica, como muitas vezes quase chega a negá-las, uma vez que, na utilização de seus recursos dramáticos e cromáticos, o compositor não se deixa dominar pela forma arquitetônica da música, mas sim pela complexa variedade e intensidade dos efeitos da melodia infinita.

Por isso, para Nietzsche, mesmo o ouvinte nobre acaba “bebendo algumas gotas a mais” do espetáculo wagneriano, dado a violência e opulência que este reclama para si. A ideia principal contra Wagner presente no segundo volume de *Humano* é a de que o compositor anseia por tirar-nos a temperança auditiva, a medida do ouvir, por isso, recorre ele sempre a sedativos. Não por acaso Nietzsche sugerir no aforismo 213 intitulado *Contra o cultivo da música* que se eduque primeiro aos olhos, pois, “A educação artística do olho desde a infância, mediante o desenho e a pintura, o esboço de paisagens, de pessoas, de eventos, traz consigo também o inestimável benefício vital de tornar o olho agudo, calmo e perseverante na observação de indivíduos e situações. (2000. p. 71). Nietzsche não nos parece estar rebaixando valorativamente a música, contudo, ante ao espetáculo da “nova música” é necessário educar aos olhos para aprendermos (com as artes visuais) acompanhar o processo, ser guiado por algo estável e duradouro.

Segundo Nietzsche, essa necessidade para o arrebatamento e, conseqüentemente, para o colossal, provém de uma visão que dá à música um poder sobre humano, uma força que ela mesma, para o filósofo, não tem capacidade de suportar. Para os amigos da música, Nietzsche alerta: “[...]queremos bem à música assim como queremos bem ao luar. Nenhum dos dois quer desbancar o Sol — querem apenas iluminar nossas noites, tanto quanto são capazes. Mas podemos gracejar e rir deles, não é verdade? Um pouco, pelo menos? De vez em quando? Do homem na Lua! Da mulher na música! (2008.p. 177).

A “jovial” música europeia, isto é, o wagnerianismo, representa para Nietzsche um perigo, no sentido estreito do termo, pois, através de seus princípios constitutivos – o

Leitmotiv e a melodia sem fim – ela fere o ouvinte, e ao fazer isso machuca a audição musical a certo ponto que não se pode mais se desgarrar do mau que se fez valer. Eis a definição desta música:

Música “jovial”. — Após alguém haver se privado por longo tempo da música, ela entra no sangue muito rapidamente, como um pesado vinho do Sul, deixando atrás uma alma narcoticamente entorpecida, semidesperta, ávida de sono; é sobretudo a música jovial que faz isso, que produz ao mesmo tempo amargura e ferimento, saciedade e nostalgia, e força a bebericar tudo como uma açucarada poção venenosa. Nisso a sala da ruidosa e jovial alegria parece estreitar-se, e a luz perder claridade e amarelecer: por fim, tem-se a impressão de que a música ressoa como numa prisão, em que um pobre coitado não consegue adormecer com nostalgia. (2008. p. 172).

IV. CONCLUSÃO

IV. I. A música enquanto formas simbólicas em movimento

As pesquisas que tomam como objeto o tema da música na obra de Nietzsche crescem consideravelmente a cada dia. O empenho em se destacar a importância da música e suas implicações no pensamento do filósofo, principalmente nas fases posteriores ao *Nascimento da tragédia*, ocorre a partir do momento em que se alargam os interesses temáticos presentes nas obras de Nietzsche. Dessa forma, a presente pesquisa não teve a intenção de propor certa originalidade no que concerne ao seu tema principal, uma vez que, embora o tema da música não seja um dos mais estudados nas pesquisas atuais, já é possível reconhecer um leque de pesquisadores, sobretudo no Brasil, que avigoram a qualidade das muitas interpretações que se podem apreender do pensamento musical nietzschiano.

Do ponto de vista cronológico os germes desta dissertação se encontram num caminho inverso, isto é, foi a partir dos nossos esforços em tentar compreender as críticas filosófico-musicais de Nietzsche ao seu compatriota Richard Wagner na última fase da obra do filósofo, que fomos levados a entender, por um lado, os fundamentos conceituais envolvidos em tais críticas e, por outro lado, o debate estético-musical em que tais críticas se inseriam, assim, ambas tarefas nos levaram necessariamente para a fase anterior de Nietzsche. Embora, como já dissemos, não se trata aqui de defender uma tese acerca do pensamento musical de Nietzsche, pretendeu-se nessa dissertação lançar novos olhares para as considerações do filósofo acerca da música tendo em vista os elementos que as cercam, isto é, o debate estético-musical muito em voga no Oitocentos entre os adeptos de Richard Wagner e os do crítico musical vienense Eduard Hanslick e, conseqüentemente, o próprio posicionamento de Nietzsche frente a tal contenda.

No que diz respeito ao debate em torno da música no século XIX sabemos que as suas origens remontam a teorias estéticas do século XVIII, momento que as principais questões se dividiam na tentativa de determinar qual era o poder de imitação que a música possuía e, também, qual era o principal elemento da música, se harmonia ou melodia. Para a primeira questão pode-se encontrar possíveis respostas nas obras de Batteaux, Boyé, Chabanon, Moritz, entre outros, para a segunda, o debate mais profícuo parece se

encontrar na discórdia entre Rameau e Rousseau. De modo geral a música não era classificada no mais alto posto entre as artes, longe disso, sua incapacidade de levar a cabo uma imitação de coisas determinadas, fazia com que muitos a tratassem como uma arte inferior.

O século de Wagner, Hanslick e Nietzsche tratou de reconsiderar essa perspectiva. Embora já se encontra uma germinada tentativa de tratar-se da autonomização da obra de arte nos escritos de K. P. Moritz e, posteriormente, nas recessões de E. T. A. Hoffmann, sabe-se que no debate entre Hanslick e Wagner se encontra o tema estético-musical mais polêmico. Em linhas gerais, aquele aspecto não imitativo do material sonoro tão desvalorizado pelo Século das Luzes, será o principal ponto de convergência entre Hanslick e Wagner, porquanto esse aspecto da música ser vista por ambos como seu principal elemento, isto é, aquele confere à música seu encanto. Embora convirjam sobre essa indeterminação imagético-conceitual, o critério de valoração dado por Hanslick e Wagner será diferente, neste ponto é que o debate entre ambos tomará corpo.

Não é por acaso que o nome de Wagner aparece constantemente em obras de filósofos, dentre estes pode-se citar Nietzsche, Adorno, Marcuse, entre outros. O caso não é fortuito pois sabe-se que a obra do compositor vai para além do âmbito da música e, embora essa prática da crítica não se limitava apenas ao compositor alemão, em Wagner é possível reconhecer certas ideias que tomam o espaço de paradigma estético-musical para muitos críticos e músicos. Em linhas gerais essas ideias wagnerianas se acumulam no objetivo de mostrar que a música, por sua notória incapacidade de imitar o mundo exterior afasta ela das outras artes, pois ela vigora como a arte mais íntima da alma, isto é, a música é o grande arauto da interioridade do homem, uma vez que se comunica diretamente conosco.

Embora se saiba da confessa influência que Schopenhauer exerceu sobre Wagner, também nos é conhecido que o compositor dá passos para além de seu compatriota. Para Wagner a música não é uma representação da Vontade, mas uma própria *Ideia* do mundo. Na fruição musical o sujeito contemplador deixa diluir toda e qualquer subjetividade, anulando qualquer possibilidade de relação entre o sujeito e objeto. Diante de uma Vontade universal a Vontade individual é anulada, efetuando-se o que Wagner chama de estado sonambúlico, isto é, em que o sujeito é arrebatado para fora de si mesmo.

Na experiência da audição musical o ouvinte se junta, para Wagner, a um todo que está para fora de além si mesmo, ao mesmo que tempo que o integra. Portanto, dizer que a música fala diretamente aos nossos corações, é uma forma de amparar a música sob os braços de uma concepção metafísica da arte. Dessa forma, pouco interessa a Wagner o conceito de beleza, uma vez que este se enreda a partir da noção de forma, estrutura, discurso, etc. Assim, a Wagner interessa muito mais a noção de Sublime. Diferente de Kant e Schopenhauer, o sublime para Wagner é o critério de análise da música, pois na experiência auditiva o ouvinte anula sua própria consciência e apodera-se da coisa em si. Vê-se, portanto, que Wagner não apenas se baseia numa estética do sentimento, mas afirma que, mais do que comunica-los, a música tem o poder de identificar o sujeito com eles, isto é, a música é a arte mais apropriada para exprimir temporalmente a essência não-temporal do mundo, a *Vontade schopenhaueriana*.

Em *Beethoven* Wagner não mais se coloca diante do problema citado aqui acerca do elemento primordial da música, pois, embora Wagner afirma que a harmonia seja o principal elemento musical, ele o afirma baseado numa teoria metafísica da harmonia, uma vez que ela é anterior a qualquer manifestação temporal. Em consequência disso, o ritmo não terá mais a função organizadora nos dramas wagnerianos, por ser ele apenas uma forma de refletir a harmonia no campo do fenômeno. Assim, a melodia infinita, em que Wagner despotencializa o poder regulador do ritmo, será o meio musical wagneriano por excelência, dado sua capacidade de efetivar aquela anulação do subjetivo.

Essas considerações de Wagner caminham na direção oposta de seus antecessores compositores. Embora reconheça em Beethoven traços que o influenciaram decisivamente, é visível certo abandono da forma enquanto fundamento regulador do discurso musical. Tentamos mostrar na nossa dissertação que a concepção de expressão da interioridade humana levada a cabo pela música romântica é radicalizada pela estética do sentimento de Wagner. Mas, embora o compositor tenha exercido enorme influência sobre compositores e pensadores, fato é que ele também encontrou seus opositores, dentre eles vale destacar os músicos Mendelssohn e Brahms, músicos estes que tentavam conciliar em suas composições a relação entre sentimentos e a forma musical e, no campo teórico, o crítico Eduard Hanslick, de quem tratamos no decorrer da nossa dissertação, por entender que é com este o principal debate das ideias wagnerianas.

O objetivo de Hanslick em *Do belo musical* é, justamente, combater as estéticas que reconhecem nos sentimentos o fundamento do belo musical. Na tentativa de repensar o critério de beleza da obra de arte, Hanslick pretende não mais lançar os olhares da estética para os efeitos que a música exerce sobre os sentimentos dos ouvintes, pois, embora seja inegável que exista uma relação entre a música e os sentimentos, para Hanslick, esta suposta relação é de segunda ordem. Portanto, fala-se em *Do belo musical* de uma autonomia da obra de arte, especificamente do discurso sonoro, uma vez que o ajuizamento crítico sobre a música deve levar em conta exclusivamente as relações sonoras, buscando dentro dela o que a faz bela.

Tirando a música do âmbito da metafísica, Hanslick a define como *formas sonoras em movimento*. Ainda que o termo forma (*Form*) possua uma longínqua tradição, desde Platão, muitas vezes atrelada ao vocabulário da metafísica, em *Do belo musical* o termo não adquire essa roupagem. Em linhas gerais poderíamos mesmo supor que Hanslick nos fala de uma forma musical no sentido de esquemas estruturais abstratos tais como as formas tradicionais: formas binárias, ternárias, rondó, forma-sonata, etc. Mas parece-nos que não é este o caminho tomado pelo crítico para definir a *Form*. Se Hanslick não ancora seu conceito de música sobre o solo da metafísica, também parece-nos pouco provável que ele o fará baseado nos elementos técnicos da composição

Se os esquemas estruturais da música citados acima podem ser compreendidos em linguagem musical como a forma da música, do mesmo modo podemos dizer que eles são uma forma externa. O que Hanslick está definindo como *Form* é uma unidade intrínseca dos elementos composicionais que se manifestam numa multiplicidade, mas que se deixam perceber por uma audição artística como uma unidade. Portanto, a forma está em cada elemento interno da música, isto é, mesmo em um simples acorde já existe uma forma que pode ser percebida pelo ouvinte, pois trata-se de uma multiplicidade a qual o ouvido atento (artístico) se dirige percebendo ali uma unidade interna.

A semelhança com Kant neste pensamento não é fortuita, uma vez que:

Hanslick atribui ao ouvido certa mobilidade, combinada com uma capacidade de discernimento e focalização que a estética de Kant parece reconhecer apenas no olhos: da mesma forma que podemos demorar-nos na contemplação de uma

paisagem ou de uma obra pictórica ou escultórica [...] também podemos colocar-nos diante de uma passagem musical aplicando nossa audição a cada forma individual que a integra. (BENCHIMOL. M. *Kant contra Wagner. In: Kant e a música.* 2010. p. 273).

Não por acaso Hanslick usar o termo “arabesco” para definir essa formas sonoras em movimento. Os arabescos são um “[...] conjunto de pequenas unidades e que, no entanto, constitui um todo” (HANSLICK. 1989. p.62-63), ou seja, o arabesco é uma espécie de organismo, pois constitui-se de formas internas que surgem aos nossos ouvidos em permanente autoformação. O que não implica dizer que qualquer tipo de audição será o suficiente para perceber tais formas, pois, como já dissemos anteriormente, não se trata de uma concepção técnica da música. É necessário uma audição atenta e artisticamente (e não tecnicamente) desenvolvida, pois a *Form* se manifesta em cada som particular que, por sua vez, exerce sobre os outros sons um efeito, tornando a peça musical um grande todo orgânico que nasce a partir de cada micro organismo, ou seja, a partir de formas internas da música é que se torna possível aquela forma externa que falamos anteriormente.

Percebe-se, portanto, que o conceito música ancora-se no conceito de forma, assim, Hanslick vai muito além da compreensão de música defendida por Wagner. Como já dissemos, não apenas por situar essa noção de forma na própria música, mas também por relacioná-la com a audição. Apreende-se das principais ideias presentes em *Do belo musical* que a música possui uma forma acessível à audição, em outras palavras, existe uma razão interna do discurso sonoro que é apreensível ao órgão da audição, por isso, a escuta atenta seria aquele modo de audição que se dirige até a música, e não o contrário. Esse “dirigir-se” tem como condição a atenção, isto é, a prudência auditiva que muitas vezes necessita da repetição e, também, de um cultivo artístico do ouvido ao longo dos anos, para que este possa ser estimulado a exercer todas as suas potencialidades.

É no cerne deste debate entre Wagner e Hanslick que pretendemos, ao longo da dissertação, situar o pensamento de Nietzsche, justamente, pois vemos que há na segunda fase do filósofo uma filosofia da música de características próprias que, confessadamente ou não, assimila o pensamento tanto de Wagner como de Hanslick, em outras palavras, embora o próprio nome de ambos não seja citado em *Humano, demasiado humano*, diversas passagens nos conduzem irrevogavelmente a eles. Todavia, ainda que seja possível reconhecer essa influência, o distanciamento de Nietzsche perante seus

contemporâneos é evidente, sendo a *história* o principal elemento de desacordo entre o filósofo e a estética dos sentimentos de Wagner, tal como em relação ao formalismo hanslickiano.

O início da dissertação tratou, portanto, de mostrar qual a concepção de história presente na primeira fase do pensamento de Nietzsche. Em virtude de uma nova guinada feita pela filosofia do filósofo entre sua primeira e segunda fase, escolhemos mostrar o lugar que a história possuía na *Segunda consideração* e, em seguida, como passou a ser vista no período da produção de *Humano*. Vimos, assim, que na *Segunda consideração* Nietzsche faz uma crítica da história tendo em vista os modos como esta pode servir de remédio ou mesmo de veneno à cultura moderna. Em linhas gerais, a modernidade passou a valorizar a história de um modo demasiadamente científico, assim, a história atrelada aos desígnios da ciência, tomou para si toda e qualquer explicação do passado e, além disso, passou a exercer o papel de justificadora do tempo presente.

Ao nosso ver o pensamento musical de Nietzsche em sua segunda fase é resultado, dentre outras coisas, do modo como o filósofo passa a compreender a história. Em *Humano* Nietzsche contrapõe os modelos sistemáticos da metafísica com o que ele passa a chamar de filosofar historicamente. De um modo geral, esse modo de filosofar seria uma prática metodológica que, ao invés de assumir a existência de quaisquer disposições internas inatas ao homem, isto é, que seriam aplicadas aos dados sensíveis na constituição da experiência, toma o homem e suas disposições internas como algo presente num contínuo fluxo do devir. Em outras palavras, o homem passa a ser visto por Nietzsche não como algo dado, assim, como não existe uma verdade absoluta que rege as leis humanas e naturais, logo, a filosofia não deve mais se colocar na posição de descerrar uma suposta estrutura do mundo objetivo, uma vez que todas as coisas são demasiadamente históricas, isto é, não possuem sua razão de ser em uma essência anterior e indivisível, mas sim no devir humano da história.

Ora, antes de falar da música, pode-se notar que Nietzsche trata de alguns elementos da arte em *Humano*. O artista, por exemplo, não é visto mais a partir da deificação de sua obra, como se fosse ele uma espécie de oráculo que pode visualizar a estrutura inefável do mundo, podendo-a comunica-la através de sua obra. As origens de uma obra genial possuem um fundamento, para Nietzsche, histórico, isto é, a obra surge através de um trabalho que pressupõe menos inspiração e mais transpiração, é dessa forma

que o compositor, pintor, poeta etc. podem chegar a criar algo elevado. É necessário modelos, professores, repetição, métodos rigorosos, trabalho excessivo, educação, em suma, o surgimento de um gênio só é possível mediante o labor evidentemente humano.

Como mostramos na dissertação, um artista genial se define por um refinamento do gosto que, por sua vez, é resultado do gosto que está em pleno acordo com a história biológica e social do artista, tal como as situação e pessoas que configuram sua vida. Portanto, esse gosto não é a priori, ao contrário, faz parte da história, da cultura, da passagem do tempo e das inúmeras influências que o artista recebe, seja de um povo ou mesmo de indivíduos. Em uma palavra, o gosto é histórico e, por isso, o critério de beleza de uma peça musical ou de um quadro não pode ser buscado em uma suposta essência, tampouco ser considerado atemporal.

É neste ponto do pensamento nietzschiano que as semelhanças e diferenças em relação a Wagner e Hanslick aparecem de modo mais destacado em *Humano, demasiado humano I e II*, e em *Aurora*. Se não há uma relação imediata de um compositor com uma suposta essência da natureza, tampouco se pode falar, para Nietzsche, de uma comunicação imediata dos sons com a audição, e aqui encontramos o desacordo com Wagner. É necessário certo esforço auditivo para que a música possa comunicar sua beleza, assim, o ouvinte não é, como sugere as ideias wagnerianas, um sujeito passivo sobre quem a melodia comunicará algum conteúdo diretamente. Em consonância a Hanslick, existe certo formalismo no pensamento musical de Nietzsche em sua segunda fase, pois o legítimo discurso que se pode ajuizar acerca do belo musical deve levar em consideração a própria música em toda sua constituição e não exclusivamente o efeito que ela causa sobre o ouvinte.

Mas entendemos que a maior semelhança entre Hanslick e Nietzsche diz respeito ao conceito de forma. A música é vista por Nietzsche não mais como a arte da hipnose, da essência, tal como pode-se apreender do vocabulário wagneriano, mas sim a arte da bela roupagem, da aparência, da vida. Cada som particular possui uma relação hierárquica com todos os outros sons, por isso, a música se assemelha a um organismo vivo, pois é essa hierarquia que expande a forma interna da música tornando-a bela. Conforme dito no segundo volume de *Humano* “[...] Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que dançar: a medida necessária para isso, a observância de determinados graus equivalentes de tempo e força,

exigia da alma do ouvinte uma contínua ponderação” (2008. p. 65), ou seja, tal como dissemos acerca do conceito de forma em Hanslick, também em Nietzsche há uma defesa de uma escuta que se dirige à música, percebendo suas mais íntimas formas, estejam elas presentes na cadência, no ritmo, nos graus equivalentes de força e tempo, etc.

Em vista da vitalidade do organismo, isto é, da forma musical, é que Nietzsche insistentemente critica o modo como Wagner despotencializa o papel regulador do ritmo. Para Nietzsche a música se assemelha a dança, pois todos seus elementos se sujeitam a um movimento rítmico organizador, assim, a música encontra no ritmo uma maneira de comunicar suas formas internas ao ouvinte, pois do contrário, a audição é anulada pela música, porquanto não poder perceber as formas internas desta.

Mas se é possível afirmar que existe uma estética formalista presente nas considerações acerca da música no segundo período da filosofia de Nietzsche, não se pode dizer que ele é hanslickiano. Conforme se pretendeu mostrar no segundo capítulo da dissertação, Nietzsche destoa das considerações de *Do belo musical* pois pensa na noção de forma atrelada a concepção anteriormente citada aqui de história, dito de outra forma, dado que a forma musical não está separada da história humana, a música deve ser entendida como formas *simbólicas* em movimento.

Uma vez que, historicamente, os sons foram adquirindo certos significados, supomos que eles se comunicam de modo direto conosco. Essa característica aparece de modo quase irrisório em *Do belo musical*. Embora Hanslick fale do papel da história na apreciação do belo musical, ele admite ter a história apenas um papel de segunda ordem. Para Nietzsche, ao contrário, a história possui uma posição decisiva na compreensão auditiva que temos da música. Tal como Wagner, Nietzsche assume que há uma comunicação imediata da música com o ouvinte, entretanto, destoando de Wagner e Hanslick, o filósofo nos alerta que essa comunicação ocorre pelo fato de a música ter-se tornado historicamente simbólica, uma que ela esteve atrelada ao gesto, a religião e a poesia por tanto tempo que “[...] hoje *imaginamos* que ela fale diretamente ao nosso íntimo e que dele parta” (2008. p. 70).

Os sentimentos estão presentes na música de modo simbólico, ou seja, não se trata de identificar um sentimento específico numa passagem musical, num período, num compasso, etc., certos sentimentos são assemelhados a certos fraseados, acordes, pois a utilização destes passam de geração a geração num contínuo processo de generalização

histórica do sentido musical. Por isso, a música tem o poder, para Nietzsche, de gerar no ouvinte certas sensações, mesmo religiosas, o que não implica dizer que essa comunicação possua um fundo miraculoso.

Portanto, essa é a originalidade do pensamento musical de Nietzsche presente em seu segundo período, pois parece-nos que ele encontra uma terceira via de interpretação para o debate encabeçado por Hanslick e Wagner. A música, segundo Nietzsche, possui uma *Form* interna que se deixa perceber pela audição artística e atenta, entretanto, diferente do formalismo hanslickiano, Nietzsche diz que essas formas são simbólicas, uma vez que a história tratou de colocar certos significados sobre os elementos constitutivos da música, assim, tanto Wagner como Hanslick não veem os fundamentos demasiados históricos humanos que existem na música e, também, nos efeitos causados por elas.

BIBLIOGRAFIA:

BARROS. F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BENCHIMOL. M. *A música como Aia da Vontade: Ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer*. In: *Kriterion*. N. 125. Belo Horizonte. 2012.

_____. *Kant contra Wagner*. In: *Kant e a música*. São Paulo. Editora Bacarolla. 2010.

BORNHEIM. G. *A filosofia do romantismo*. In: *O Romantismo*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 1978.

BURNETT. H. *O silêncio das musas: a música em Humano, demasiado, humano*. In: *Estudos Nietzsche*. Curitiba: V. 1, N. 2. 2010.

_____. *O Beethoven-Schrift: Richard Wagner teórico*. In: *Transformação*. São Paulo. N. 32 (1), p. 159 – 173. 2009.

CAVALCANTI. A. H. Nietzsche e a leitura do Belo Musical de Eduard Hanslick. In: *Cadernos Nietzsche*. Volume 16. 2004

_____. *Nietzsche, a memória e a história: Reflexões sobre a segunda consideração extemporânea*. In: *Philosophos*. GOIÂNIA: V.17, N. 2, P. 77-105, JUL./DEZ. 2012

CAZNÓK. Y. B, NETO. A. F. *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Editora Musa, 2000.

CHAVEZ. E. *O trágico, o cômico e a “distância” artística: Arte e conhecimento n’A Gaia ciência, de Nietzsche*. In: *Kriterion*. N. 112. Belo Horizonte. 2005.

DAHLHAUS. C. *Die Idee der absoluten Musik*. Basileia: VerlagBärenreiter, 1994.

_____, DEATHRIDGE. J. *Wagner*. São Paulo: L&PM, 1988.

DENAT. C. A filosofia e o valor da história em Nietzsche. Uma apresentação das *Considerações extemporâneas*. São Paulo: In: *Cadernos Nietzsche*. Volume 26. 2010.

GIACOIA. O. *Nietzsche e a modernidade em Habermas*. In: *Perspectivas*. São Paulo. 1993.

GLATT. D. *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikaesthetik Eduard Hanslicks*. In: *Schriften zur Musik*. Herausgeber: Walter Kolneder. München. EmilKatzbichler Musikverlag. 1972

GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe / El Discreto / Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Planeta, 1990.

GRENZDÖRFFER. K. *Eduard HanslicksMusikästhetik*. In: *Sound Studies*. Seminararbeit. Universität der Künste. Berlin. 2008.

GUINSBOURG. J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora. Perspectiva, 2005.

HABERMAS. J. *Discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANSLICK. E. *Do Belo Musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

_____. *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1922.

HEGEL. G. W. F. *Werke*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1970.

ITAPARICA. A. *Nietzsche e o sentido histórico*. In: *Cadernos Nietzsche*. N. 19. 2005.

KANT. I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2005.

LANDERER. C., SCHUSTER. M.O. *Nietzsches Vorstudien zur Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslick*. In: *Nietzsche-Studien*. N. 31. 2002.

_____. *Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des Musikästhetischen objektivismus: zu einem Kapitel (alt)Österreichischer Geistesgeschichte*. In: *Kriterion*. Volume 5. 1993.

LANDERER. C. *Wagner und Nietzsche: Kultur – Werk – Wirkung*. Org. SORGNER. S. L, BIRX. J.H, KNOEPFFLER. N. Berm: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2008.

_____. *Bernard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geschichte des Musikästhetischen Objektivismus: zu einem Kapitel (alt)Österreichischer Geistesgeschichte*. In: Kriterion. Volume 5. 1993.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISARDO, R. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MEDRADRO, A. *Ciência como continuação da arte em Humano, demasiado humano*. IN: Cadernos Nietzsche. n. 29. 2011. p. 311.

MILLINGTON, B. (Org.) *Wagner*, um compêndio. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995.

NESTLER, G. *Die Geschichte der Musik*. Berlim: Verlag Schott Music Auflage, 1990

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Verlag Walter de Gruyter, 1982.

_____, *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

_____, *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

_____, *Humano demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

_____, *O Caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999.

_____, *Segunda consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Editora RelumeDumara, 2003.

PERRAKIS, M. *Nietzsche Musikästhetik der Affekte*. München: Verlag Karl Alber, 2009.

RIDER, J. LE. *Das Leben, die Geschichte und die Erinnerung*. In: Der Europäer. Berlim. V. 9/10. 2000.

SANTINI, C. “*Nicht der Anfang, sondern das Ende*”: Friedrich Nietzsche und das Unbewusstsein in der Geschichte. In: *Nietzsches Philosophie des Unbewusstseins*. Org. GEORG, J, ZITTEL, C. Berlim: Ed. Walter de Gruyter. 2011.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp. 2001.

_____. *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingteimmenschliche Wissen*. De Gruyter Verlag. Berlim. 2001.

SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches Geburt der Tragödie und die Wiener Klassiker Musik*. Würzburg, 1991 e JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Munique/Viena: Carl Hansen Verlag. 1978.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SOMMER, A. U. *Nietzsche: Philosoph der Kultur(en)?*. Berlim: De Gruyter. 2008.

VIDEIRA, M. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Editora Unesp. 2006.

WACKENRODER. *Schriften*. Rowohlt Verlag. Berlin. 1968.

WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. São Paulo: Editora Zahar, 2010.

WALLACE, R. *Beethoven's Critics Aesthetic: Dilemmas and Resolutions during the Composer's Lifetime*. Cambridge. 1990. p. 125.

WERLE, M. A. *Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?* In: *Transformação*. São Paulo. Edição 23. 2000.

ZIMMERMANN, R. *Zur Reform der Ästhetik als exacter Wissenschaft*. In: *Studien und Kritiken zur Philosophie und ästhetik*. Wien: 1870. p. 261.
