

Katja Junqueira Bohmann

O sentido da música em F. Nietzsche

Katja Junqueira Bohmann

O sentido da música em F. Nietzsche

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Filosofia da
Universidade Federal da Paraíba,
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Filosofia.

Orientador: Dr. Deyve Redyson

João Pessoa, abril de 2011.

Para o planeta Terra, meus filhos e meu companheiro de caminhada.

Agradecimentos

Agradeço ao ar que respiro, ao solo que piso e toda natureza nutris da vida. Agradeço imensamente a orientação do Professor Dr. Deyve Redyson, por sua humanidade e sabedoria, por ter me apresentado o trabalho do Professor Dr. Fernando de Moraes Barros, e principalmente por sua incrível alma transbordante de vida. Agradeço minha família pelo apoio e carinho, em especial minha amada irmã Fabiane Bohmann, bióloga e amiga de todas as horas; ao Professor Dr. Robson Cordeiro por aceitar esse desafio e contribuir com a qualidade desta dissertação; ao grupo de amigos, funcionários e professores do Programa de Pós Graduação em Filosofia da UFPB. Agradeço especialmente ao Professor Dr. Fernando de Moraes Barros pelo brilhante trabalho com a obra de Nietzsche e ainda por ser involuntariamente a fonte de inspiração para este trabalho acerca da música no jovem Nietzsche, bem como ao filósofo Friedrich Nietzsche e todos os músicos e musicistas do mundo.

“Todas as nossas esperanças tendem, antes, cheias de anseio, àquela percepção de que, sob esta inquieta vida e espasmos culturais a moverem-se convulsivamente para cima e para baixo, jaz uma força antiquíssima, magnífica, interiormente sadia, a qual, sem dúvida, só em momentos excepcionais se agita alguma vez com violência, e depois volta a entregar-se ao sonho, à espera de um futuro despertar: em seu coral ressoou pela primeira vez a melodia do futuro da música alemã.”¹

1 NIETZSCHE. F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 136.

SUMÁRIO

PARTE I. AMÚSICA E O JOVEM NIETZSCHE	9
1. AS PRIMEIRAS FONTES	11
2. NASCIMENTO DO FILÓSOFO, CONHECIMENTO, SOFRIMENTO E EXISTÊNCIA	14
3. O POETA GREGO NA ANÁLISE AMPLIADA DE UMA POSSÍVEL FILOLOGIA FORTALECIDA COM A FILOSOFIA, A ARTE E A CIÊNCIA	19
4. O DRAMA MUSICAL	26
PARTE II. A ARTE TRÁGICA E A MÚSICA: ENTRE APOLO E DIONÍSIO	35
1. A NATUREZA MUSICAL DO TRÁGICO: DITIRAMBOS DE DIONÍSIO	37
2. O POPULAR E O CORO NO DITIRAMBO	42
3. A TRÁGICA VIDA SOCRÁTICA OU <i>SÓCRATES MUSICANTE</i>	45
4. A POLÊMICA NO DEBATE ACERCA DA FILOLOGIA E DA MÚSICA	51
PARTE III. A MÚSICA VIVA DE NIETZSCHE	58
1. RENASCIMENTO DA MÚSICA TRÁGICA	60
2. LINGUAGEM: DA MÚSICA À PALAVRA	67
3. ACERCA DA VONTADE E DA MÚSICA TRÁGICA	74
4. O SENTIDO DA MÚSICA DE WAGNER EM NIETZSCHE: O MITO, A ARTE E A VIDA	83
CONCLUSÃO	92
BIBLIOGRAFIA	97

RESUMO

O sentido da música em Friedrich Nietzsche é um dos principais temas da produção intelectual do jovem filósofo, professor de filologia e compositor musical. A existência humana no mundo é investigada a partir da origem da arte trágica na Grécia antiga em relação com a arte trágica na modernidade do contexto de Nietzsche. A inovação do pensamento nietzschiano consiste na retomada da interpretação filológica acerca dos registros sobre os poetas do teatro grego antigo e de Sócrates, relacionando com a filosofia e a arte musical. Para uma compreensão ampliada da vida grega e da vida moderna, Nietzsche assume a revisão da filosofia de Arthur Schopenhauer e a esperança no renascimento da arte trágica através do músico e compositor Richard Wagner. O fundamento do conhecimento moderno é deslocado e posto em movimento através do princípio da arte trágica grega no jogo entre Apolo e Dionísio. A música dionisíaca é trazida à consciência e pensada na conjunção com a música apolínea, a música da arte trágica é explicada como fundamento da compreensão da existência humana no mundo.

Palavras chaves: Friedrich Nietzsche, música da arte trágica grega, música da arte trágica moderna e existência.

INTRODUÇÃO

No mais íntimo ser do filólogo já havia uma rara semente de filósofo que desperta quando se volta para a música e para a vida em sua complexa existência. A partir do mundo dos sons, o filósofo Nietzsche encontrou o solo fértil e todas as condições favoráveis para o desenvolvimento do seu pensamento filosófico. Lançado no mundo, inevitavelmente começa a enxergá-lo, seus olhos se abrem para a vida, seu coração pulsa e sua mente produz inesperados questionamentos em conexão com uma curiosidade de menino; numa profunda inquietude com o existir aliada à sua apurada percepção estética musical em analogia e estreitamente implicadas.

Quando o filólogo compreende a sua própria existência e a vida ao seu redor como complexa e problemática segue em busca da origem das questões que ultrapassam a perspectiva da tradição ocidental. A partir dos registros que tem acesso, ou seja, da Grécia socrática e pré-socrática, Nietzsche encontra o encantado mundo da música da arte grega trágica. Composta pelos elementos constituintes análogos à existência, expressos pela música do coro em primeiro plano, o mito constantemente reinventado e repassado e o artista completo criador da arte total. As perspectivas filosóficas inauguradas por Sócrates e Platão, procuram desligar o homem da sua parte caótica ligada à natureza, assim, o sentido da vida passou a ser fundamentado na razão exclusivamente, isto é, na consciência.

O pensamento apartado do corpo, das suas intuições sensíveis e de um turbilhão de contradições da sua natureza sustenta uma ilusória necessidade desta separação como melhoramento das condições da existência, mas que, já se encontra assim, condenada a fragmentação. Neste sentido, os objetivos dos estudos nietzschianos consistem na superação desta concepção mutilada do que é a vida, combatendo a ilusão da necessidade de uma separação radical entre as partes opostas.

Precisamos então, resgatar a essencial importância das relações entre os diversos opostos que constituem a fundamentação da existência do homem no mundo. Na dinâmica da argumentação que constitui um fundamento filosófico multidimensional, ou seja, que

reconhece as possibilidades do vir a ser, e não mais um mero fundamento fragmentado e estático. Neste sentido, tentaremos superar a parcialidade de uma fundamentação constituída por uma visão parcial, para ousadamente vestirmos a “pele” de Nietzsche. Mergulharemos na argumentação, para interpretar, descrever e analisar o conceito de música, respeitando o modo nietzschiano de pensar e perceber o processo de geração e desenvolvimento de um conceito. Sendo que o conceito será sempre uma produção humana, assim como, qualquer fundamentação será sempre um produto do pensamento humano, justamente porque dependem necessariamente de uma vida humana pensante para existirem. Buscamos assim, ampliar nosso olhar filosófico para as múltiplas faces da existência humana no mundo. Partimos da explicação nietzschiana acerca do jogo artístico entre Apolo e Dionísio, para demonstrar a ineficiência de um fundamento exclusivamente apolíneo, ou então, de um fundamento exclusivamente dionisíaco. O fundamento filosófico nietzschiano acerca da música enquanto sentido do significado da existência tem um movimento no jogo, que sendo “jogo” se fundamenta no jogar. No movimento da vida e do mundo que não podemos recortar ou interromper: “sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda sua beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio!¹. Clara e distintamente a existência não possui, no pensamento nietzschiano, um único fundamento, mas sim, um composto de sofrimento e conhecimento.

A música é para Nietzsche a arte mais elevada, estando munida da capacidade de atingir o sentido da vida em si mesma, pois a estrutura trágica da arte musical é análoga à estrutura trágica da existência no mundo. O caminho do sentido da música é uma busca sobre o sentido de afirmação da vida no mundo através de uma rigorosa investigação filosófica, filológica e musical. O fundamento pode, assim, ser multidimensional, ou seja, compor uma harmônica melodia entre consonâncias e dissonâncias na “tripla” abordagem nietzschiana acerca da essência do sofrimento e do conhecimento. A música trágica grega e a música alemã moderna formam um complexo estético interligado que Nietzsche procura compreender a partir dos olhares: filosófico, filológico e musical da existência.

¹ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 4, p. 41.

O sentido da música do coro na arte trágica é análogo ao sentido da vida de cada homem, seja do grego antigo ou dos alemães modernos; a música enquanto linguagem universal é anterior à comunicação gerada pelas palavras. Assim, como na música da arte trágica, o sentido da vida é também trágico, ou seja, constitui-se pelo jogo de criação artística do mundo, isto é, na relação entre o caos e a ordem, a dor e o prazer ou Dionísio e Apolo. Neste sentido o olhar humano do mundo é inexato. Nasce do prazer, que por sua vez nasce da dor, no movimento do jogo entre os opostos é possível a transfiguração, a criação humana artística do mundo. Se fosse apenas dor não teria sentido e se fosse apenas prazer também não, o sentido surge no movimento do jogo. Se o fundamento fosse apenas dor, a antecipação da morte seria um grande alívio, sua chegada precoce um grande prazer, por outro lado, se fosse apenas prazer, a possibilidade da morte seria uma grande e insuportável dor.

A música da tragédia grega antiga é um conjunto uníssono de múltiplas vozes, ou seja, o uníssono orgânico que toca o interior do grego antigo e convoca todos os homens para viver plenamente com dignidade. Ao homem cabe a sua única e original função no mundo que consiste em superar-se e estar sempre atento para o chamado de vida que o impulsiona a viver autenticamente.

No presente trabalho, buscamos compreender a origem e o sentido do pensamento produzido pelo Dr. Friedrich Nietzsche, acerca da música da tragédia, com especial atenção àqueles jovens anos de sua vida em que se dedicou à docência na Universidade da Basileia. Este fecundo e produtivo período fora determinante para todos os desdobramentos da obra de Nietzsche, principalmente no que se refere às concepções de arte, filosofia e filologia. Como base bibliográfica de estudo, tomamos alguns dos primeiros textos² proferidos pelo jovem

2 Os escritos de Nietzsche que serão abordados neste estudo conforme as relações e implicações com a investigação acerca do sentido da música, são os 4 primeiros e os 2 últimos da seguinte datação da Dr^a Marton: Resulta que passamos a considerar primeiro período o que vai de 1870 a 1876 e abrange: 1870 — “**O drama musical grego**”, “**Sócrates e a tragédia**” e “**A visão dionisíaca do mundo**”; 1871 — ***O nascimento da tragédia no espírito da música***; 1872 — “Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino” e “Cinco prefácios a cinco livros não escritos”; 1873 — “A filosofia na época trágica dos gregos”, “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral” e *Primeira consideração extemporânea: David Strauss, o devoto e o escritor*; 1874 — *Segunda consideração extemporânea: da utilidade e desvantagem da história para a vida* e *Terceira consideração extemporânea: Schopenhauer como educador*, 1876 — *Quarta consideração extemporânea: Richard Wagner em Bayreuth*. (Grifos nossos) MARTON, Scarlet. **Extravagâncias. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial – Editora Unijuí, 2000, p. 24. Bem como alguns fragmentos póstumos e a aula inaugural intitulada *Homero e a filologia clássica* de 1868.

professor de filologia no frescor destes primeiros anos de docência, em especial a sua primeira obra *O nascimento da tragédia*, bem como, pesquisadores especializados.

Seguimos por esta via, investigando a idéia de uma concepção de juízo estético da existência em analogia com a concepção de música dionisíaca e do drama apolíneo na tragédia grega. Analisaremos a questão do sentido música no pensamento do jovem Nietzsche a partir do próprio interesse do filólogo, que permaneceu no filósofo, em sintonia com uma linguagem artística e universal. O professor universitário de filologia clássica interessava-se, sobretudo, em enriquecer o saber filológico com os olhares ampliados pela filosofia e pela arte na análise da linguagem e da comunicação, que tornam possíveis a convivência humana no mundo natural.

Nietzsche dedicou boa parte de seus primeiros estudos à tentativa de interpretação da base da tradição do conhecimento, para compreender a concepção de música extraída da Grécia pré-socrática, em relação com a música alemã de seu tempo. O autor defende seus pensamentos e os publica, por ocasião da sua primeira obra. Produzindo novas pesquisas filológicas e interpretações filosóficas da arte musical grega antiga, a partir da análise dos teatros gregos da arte trágica antiga em conexão com o advento do socratismo. A intenção das pesquisas acerca da Grécia tem uma face viva, a própria existência moderna e a vida do pensador, ou seja, a Alemanha, os alemães, sua vida, arte, ciência e filosofia, que remetem em sua origem à Grécia. Nietzsche conecta o mito grego com o mito alemão; nutrindo uma esperança no renascimento da tragédia antiga a partir da música, cujo idealizador e futuro realizador o músico e compositor Richard Wagner. Sob fortes influências de Schopenhauer, em sua obra *O mundo como vontade e representação*, o jovem Nietzsche se inclina à admiração da essência musical wagneriana. De um olhar de admiração e amizade que passou a um olhar crítico devido à decepção da continuidade que Wagner escolheu dar à sua obra.

Nietzsche convive e aborda em seus primeiros escritos, os artistas e idéias alemães, considerando de extrema importância o estudo científico e estético da existência humana no mundo. Porém, após alguns breves anos de atividade docente, os problemas com a saúde lhe obrigaram a uma precoce aposentadoria, mas não o impediram de trabalhar intelectualmente e produzir outros escritos. Assim, passa a ocupar o seu tempo com a retomada e revisão crítica

das suas primeiras concepções de juventude. Aprofundando e amadurecendo a concepção da arte em relação com a vida.

Dividimos este estudo em três capítulos ou partes, compondo-se cada um deles de quatro divisões internas. Na primeira delas tratamos da abordagem dissertativa acerca da época de início das atividades na Basiléia, os primeiros contatos com o meio intelectual e artístico alemão moderno. As primeiras discordâncias de Nietzsche com a filologia clássica e seu método cientificista, o elo de iniciação e o posterior afastamento, a retomada dos grandes poetas gregos da arte trágica antiga, o drama musical e a revisão filosófica das interpretações correntes da tradição. A questão do surgimento ou criação popular do gênio, a partir de uma concepção de personalidade de um povo, explicando a problemática da existência de Homero na Grécia antiga. A especial dedicação nietzschiana à música dionisíaca da tragédia grega, o mito grego vivificado na música em analogia ao mito alemão, a partir da sua possibilidade de renascimento. Por fim, o drama apolíneo-dionisíaco, base da compreensão estética acerca da existência.

Na segunda parte deste trabalho, o tema consiste na investigação da estrutura musical na constituição da tragédia grega, desde a música apolínea dionisíaca até o esquecimento de Dionísio, provocada pela influência do pensamento socrático em ascensão. A extrema importância da harmonia sustentada pelo jogo entre os princípios apolíneo e dionisíaco, tanto para a arte quanto para a vida, que fora subestimada em prol da racionalização do mundo. A música do ditirambo dionisíaco é analisada em suas origens e implicações para a vida em comum, a partir do povo, sendo a autêntica fonte da criação espontânea da arte, elevando a existência humana no mundo. Uma música especialmente para “ouvir”, ao contrário da música apolínea, feita para ver e ler. Quer dizer, a música especialmente dionisíaca é aquela capaz de tocar, ou seja, uma via de afecção que toca profundamente o homem. A música apolínea, por sua vez, contrasta com a música dionisíaca, pois, é uma composição musical feita com encadeamento entre as suas partes, para ser entendida racionalmente. O sentido da música no meio popular consiste nesse ouvir profundamente e cantar em conjunto, responsáveis pela reconciliação com o outro e com a vida. Os ditirambos de Dionísio apresentam a música em forma de coro de vozes uníssono, nascidos do que é o mais

espontaneamente popular: a canção popular, fortalecendo a unidade primordial geradora da vontade de vida e da elevação da existência humana.

Em contrapartida à música apolínea dionisíaca da tragédia grega encontramos o pensamento socrático e toda sua influência percebida nos homens gregos. O esforço rigoroso no rompimento com a vida espontânea e com a vontade do corpo, através da subestimação de Dionísio e da superestimação de Apolo. Analisaremos neste estudo, algumas passagens do *O nascimento da tragédia* em que Nietzsche se refere diretamente a Sócrates para compreender a relação entre o advento da palavra e o esquecimento da música dionisíaca. Do palco da vida socrática somos remetidos ao palco dos teatros gregos e alemães, convidados pela música que ressoa um ar de recontar o mito. Através da mobilidade das perspectivas dentro do complexo da arte, vamos do lugar do público ao lugar do artista e ao lugar do compositor, para compreender a panorâmica do coro ditirâmico nos majestosos teatros da tragédia grega. Nietzsche demonstra, neste sentido, uma ousada tentativa de superação das formas fundamentais de conhecimento e de existência, provocando uma polêmica que abalou as concepções tradicionais acerca da ciência, da arte e da filosofia ainda vigentes na modernidade. Somente alguns poucos filólogos manifestaram-se prontamente em relação à publicação de sua primeira obra, gerada a partir de seus recentes escritos de aulas e conferências. Poucos filólogos se dispuseram a comentar, defender ou criticar as concepções filológicas, filosóficas e musicais de Nietzsche. Talvez, isto se deva ao enorme salto que propunham as inovações nietzschianas quanto à forma de vida humana moderna e a enorme distância no alcance da compreensão que esse salto exigia.

Na terceira e última parte dedicamo-nos ao estudo das questões filosóficas e musicais de Nietzsche com Schopenhauer e Wagner, dois pensadores que olharam a música de modo especial, enxergando nela uma linguagem universal. Nietzsche percebeu nesta linguagem a possibilidade de renascimento do mito, a partir da proposta wagneriana de retorno do mito alemão através de sua música. Um retorno previsto por Apolo, de Dionísio, ou seja, o renascimento da tragédia antiga. Interpretado através da duplicação do sentido da música a partir de Schopenhauer. Para isso, Nietzsche reelabora a concepção de pessimismo fundada por Schopenhauer, atribuindo-lhe um duplo sentido. Sendo por um lado, o sentido de negação da vontade, isto é, como resignação, mas sendo por outro lado, o sentido de afirmação da

vontade, isto é, a negação da negação da vontade numa redenção curativa da desarmonia na vida moderna. A música dionisíaca pode ser uma forma de cura terapêutica para os horrores da existência individualizada, isto é, a falsa sensação de segurança que se revela na ineficácia da tentativa de controle do caos. A fragmentação da vida e o isolamento dos indivíduos não permitem a ampliação da visão gerando uma falsa segurança que pode ser desmanchada a qualquer instante pela outra face da existência que é o poder do caos avassalador. Quer dizer que o indivíduo não tem poder total de dominar as forças caóticas da existência no mundo.

A relação da música com a palavra no âmbito da linguagem é constantemente trabalhada pelo pensamento de Nietzsche, uma vez que, está intimamente ligada à comunicação e formação da concepção de mundo e do sentido da existência. A linguagem musical na filosofia de Schopenhauer é aprofundada nas suas questões referentes à vontade em relação com a música dionisíaca.

A questão do sentido da música transpassa todo o pensamento do jovem Nietzsche, sempre presente e atuante, a música foi sua fiel companheira nos tortuosos caminhos da filosofia e da vida. A filosofia não podia existir sem a vida. A busca pelo sentido da música é a busca por uma via de acesso ao complexo pensamento filosófico de Nietzsche, através de um juízo estético. Mirando além da história contada em palavras encadeadas, encontramos o consolo metafísico na arte, fundamentada no renascimento da música dionisíaca da autêntica arte trágica grega. Talvez a sanidade do filósofo tenha durado enquanto permaneceu uma esperança e uma crença nesta cura através da música. Assim, a decepção nietzschiana quanto às expectativas no renascimento da tragédia grega foram corroendo as esperanças, e por fim, foi sendo transfigurada também, em uma espécie de juízo formalizado e posteriormente numa psicofisiologia da arte.

Uma realidade de sonho e um sentimento de sua aparência, se não temos nem isso, então, provavelmente estamos delirando, pois, perdemos a força natural curativa da essência do sonho. Uma época da existência humana sem música trágica é insana, está enferma e decadente. A complexidade da existência humana consiste também no feio, no escuro e no aterrador com o mesmo prazer do belo, da luz e da satisfação, isto quer dizer, que o véu da realidade não pode encobrir tudo, deve estar flutuante, mostrar e esconder. A pura luz de

Apolo cega e a total escuridão de Dionísio também, no jogo entre eles a vida se eleva. Neste sentido, Nietzsche introduz a idéia de jogo artístico em analogia com a estrutura essencial da existência no mundo, pois, a arte musical em essência, também é um jogo de princípios vitais. A realização da obra de arte é a execução de um jogo artístico e vital do real com o ideal, ou seja, o real em conformidade com o sonho.

PARTE I. A MÚSICA E O JOVEM NIETZSCHE.

As primeiras questões acerca da música na vida de Friedrich Nietzsche surgem cedo demais para datarmos com precisão, podemos contar com os registros do próprio autor dos seus primeiros interesses musicais, expressos por ocasião do aparecimento dos seus primeiros textos, conferências, cursos e cartas. Sendo estes escritos, de suma importância para o estudo sobre o sentido da música para Nietzsche, servindo de ponte de acesso à sua compreensão. Produzidos com a intenção de esclarecimento, introdução e posteriormente, como tentativa de correção de algumas das concepções apresentadas na sua primeira e polêmica obra³, fundadora do pensamento que irá se constituir através de um conjunto de publicações nietzschianas.

Nosso estudo, neste primeiro capítulo tem como objetivo a análise filosófica de como nasce um pensamento filosófico e musical no horizonte da vida do jovem professor de filologia. Para tanto, cabe-nos aqui investigar a importância, para o pensamento em expansão, as relações da música, enquanto arte mais elevada, com a questão da existência. Conforme as concepções desenvolvidas pelo pensador sobre a arte e a vida, postas em comparação com a concepção grega antiga e a concepção alemã moderna acerca da ciência e da palavra.

Para além da estagnação do filólogo submisso ao método da filologia clássica, Nietzsche busca o resgate da restituição do estudo vivo, isto é, criativo e produtivo, a partir da música como arte suprema na sua totalidade, ou seja, do pensamento na atualidade viva do compositor, filósofo e filólogo germânico moderno. Uma ousada e radical tentativa de união entre ciência, arte e filosofia do passado com o futuro, na constante atualização do tempo presente. Importante ressaltar que nosso estudo não encontra um rompimento com a filologia, mas um permanente questionar. Provocando, estimulando e testando os limites da história e da tradição ocidental, justamente para enriquecê-las. A filologia, assim, entra na base da vida

³ Friedrich Nietzsche publica sua primeira obra: “*O nascimento da tragédia da partir do espírito da música*” (*Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik*), em 1872, cujo título fora alterado em 1886 pelo próprio autor para: “*O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*” (*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*), para melhor compreensão do tema da obra, fora incluído também o prefácio ou posfácio intitulado: “*Ensaio de Autocrítica*”.

para fornecer o suporte necessário à construção do pensamento musical e naturalmente ousado que Nietzsche manifesta com seus primeiros textos filosóficos. Uma ponte entre um menino ávido pela aventura do conhecimento e um jovem consciente das limitações de sua época, de seu povo e de si mesmo. Sustentando a base do pensador que amadurece com suas próprias experiências intelectuais e vivas.

Passamos assim, ao estudo da questão de Homero a partir da inovação nietzschiana nesta análise, na tentativa de superação do impasse entre os filólogos clássicos acerca das possíveis interpretações acerca dos gregos antigos. No último tópico deste capítulo, apresentamos a base do pensamento nietzschiano acerca da tragédia a partir do drama musical grego antigo, explicando a importância desta espécie de drama para a arte trágica. Desde o argumento de um fundamento no jogo artístico entre Apolo e Dionísio até o processo de decadência que o drama se submete a partir do advento da racionalização da vida. Seguimos com Nietzsche a caminhada em busca da compreensão acerca de qual o sentido da vida e qual o sentido da música. O pensamento nietzschiano fora dedicado à força geradora da vida, à dignidade de viver autenticamente e ao encontro com o belo que nos amplia e eleva, permitindo a percepção estética da nossa existência trágica.

1. AS PRIMEIRAS FONTES

É possível, porém, que justamente para eles resulte de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a “seriedade da existência”.⁴

A vida e os estudos de Nietzsche seguem uma mesma direção, sempre fiel a si mesmo, seus interesses acadêmicos vão se tornando mais claros com a entrada na vida adulta e as experiências que vêm ao seu encontro. Sua infância numa família protestante e rigidamente germânica não pudera conter a ousadia natural, mas pudera lhe deixar as marcas de uma rigorosa disciplina e dedicação aos estudos. A vontade pulsante em viver e desvendar os mistérios da existência aliadas a determinação da formação acadêmica solidificou a estrutura ideal para formação do filósofo.

A passagem pela ponte da filologia tornou-o potente a seguir para o desconhecido mundo da batalha da existência, solitária e profunda da criação artística e filosófica. Nietzsche percebe que a ponte é uma parte do seu caminho e que ainda lhe falta muito a percorrer, a racionalidade e a lógica da pesquisa filológica lhe serviram até aqui, mas é preciso muito mais para alcançar o cume da montanha que intuitivamente deslumbra. O filósofo completo quer a essência, quer mergulhar no profundo de sua pesquisa, para Nietzsche a investigação acerca do povo grego em sua forma mais abrangente, isto é, pensamento e vida precisa de filologia e algo mais, que a amplie. O racionalismo próprio da filologia não alcançava a essência do povo grego, um povo vitalmente artístico. Desde cedo Nietzsche se interessa pelas origens do saber e encontra um fértil solo dedicando-se especialmente aos mitos antigos, as artes e em especial, a música.

4 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 26.

A pesquisa filológica não deveria, assim, ser produtora de mera informação tanto menos de uma rápida e ingênua empatia. Uma perspectiva filosófica da filologia não poderia mais contentar-se com a abordagem otimista e ingênua, baseada somente num aspecto limitado do questionamento que procura o fechamento da investigação com o encontro de uma verdade, isto é, de um fim. A inquietude é mais característica da filosofia do que o assentamento. O filósofo Nietzsche fora um investigador inquieto, que esteve sempre, enquanto sua saúde o permitira, aventurando-se por textos, obras, autores e compositores diversos no âmbito da filosofia e da arte, na sua atualidade e ao longo dos registros do passado, ora de forma intencional, ora de forma ocasional.

Entre tantas influências e questões que despertaram o interesse filosófico, Nietzsche retira de Müller: “a definição de culto dionisíaco, ponto de partida do ditirambo, como sendo essencialmente ligado à questão dos afetos e do êxtase, do sair de si”; também acrescenta a partir de Wartenburg a: “história do desenvolvimento da tragédia grega, assim como uma teoria antimoralizante da catarse”⁵. Wartenburg segue a concepção de Bernays. Este, que concorda, que embora se aceite e se dê continuidade à crítica de Goethe a Lessing, deve-se desacreditar das traduções que deram explicação ao termo *catarsis*, ou seja, “nem ‘purificação’ (*Reinigung*), como dizia Lessing, nem ‘compensação’ (*Ausgleichung*), como queria Goethe, seriam traduções adequadas”. Para Bernays é: ‘descarga libertadora’ (*erleichternde Entladung*), crendo com isso ser mais fiel à letra e ao espírito do texto aristotélico, ao reatar seu sentido com as origens médicas do termo⁶. Estas seguras fontes de influência no direcionamento do pensamento de Nietzsche influenciaram a retomada de alguns trabalhos de Ritschl, seu orientador filólogo, de modo diferente, com contribuições e esclarecimentos que pretendiam resgatar alguns aspectos que não haviam sido abordados.

Nietzsche inicialmente escolheu, pela influência de seu orientador, focar em Sófocles com *Édipo Rei*; devido ao interesse nutrido por novas perspectivas dentro da abordagem filosófica e artística do estudo corrente da tragédia, ainda considerando como exemplo, alguns dos estudos filológicos de Ritschl. Nesta época, também produz estudos a partir de outros poetas

5 CHAVES, Ernani. Nas origens do nascimento da tragédia, In: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 21.

6 Idem, p. 22 - 23.

trágicos como Ésquilo e Eurípedes, consta que: “o tema da ‘tragédia’ passou a ocupá-lo de maneira mais intensa a partir do outono de 1866”⁷. Seguindo a tradição aristotélica no sentido de diferenciar Sófocles de Ésquilo e Eurípedes. No entanto, posteriormente, na obra *O Nascimento da tragédia* desprende-se também de Aristóteles e passa a compreender que Sófocles está mais próximo de Eurípedes do que Ésquilo; agora tomando como foco *Prometeu* de Ésquilo dentro da abordagem filosófica e artística da filologia.

Neste sentido, Nietzsche vai se tornando mais próximo do pensamento filosófico e aproximando a percepção musical. Distanciando-se, no entanto, de Ritschl e também do mundo da filologia, portanto, de uma história da filosofia que segue Aristóteles na *Poética* em sua visão exclusivamente racional, que vinha sido tomada como guia universal a toda formação de idéia, acerca das conexões entre vida e arte implicadas no saber científico. O contato com a concepção filosófica de Schopenhauer e a arte de Wagner⁸, a primeira no sentido da vontade e da representação, enquanto essência da vida, e a segunda da obra de arte do futuro, modificaram sua visão e a direção de sua investigação filosófica:

Não se pode deixar de assinalar ainda que determinadas questões e temas que esses projetos anunciaram, são também conseqüências de sua leitura de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, no outono de 1865, assim como de seu encontro com Wagner três anos depois, no outono de 1868.⁹

Um conjunto de encontros que foram dando consistência ao pensamento a partir da vida se revelando ao jovem filósofo, sempre atento e sensível aos elementos que apareciam numa estrutura contextual viva. Nietzsche foi um filósofo ativo desde o seu início, e antes disso já era um jovem estudante de filologia em busca de superação pelo conhecimento. Mesmo que algumas experiências tenham lhe condenado ao futuro sofrimento em forma de doenças

7 Idem, p. 12.

8 O filósofo Arthur Schopenhauer escreveu a obra “*O mundo como vontade e representação*” [*Die Welt als Wille und Vorstellung*] tanto interessou Friedrich Nietzsche, ao passo que também fora influenciado especialmente pela música de Richard Wagner, se dedicando a comentá-lo em vários textos, bem como menciona e cita Schopenhauer.

9 CHAVES, Nas origens do nascimento da tragédia. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 13.

físicas e mentais, naturalmente seu caminhar pela vida não fora um mero passeio e lhe reservou duras e sublimes lições de campos de batalha. Passando pela educação familiar religiosa, a acadêmica disciplina, o desejo pela vivência estética do mundo e a polêmica sobre seus pensamentos, desde as esperanças até as decepções e superações que moveram as idéias vivas do filósofo alemão.

2. O NASCIMENTO DO FILÓSOFO: CONHECIMENTO, SOFRIMENTO E EXISTÊNCIA.

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes.¹⁰

Nascia o filósofo, gestado ao longo de anos e desenvolvido dentro da filologia clássica, que se separou desta no parto, como se separam todos de suas progenitoras quando lançados na luz da existência. Fora do útero da filologia, deixava para trás a proteção e a ilusão, a vida

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 17, p. 102.

se abria e com ela todas as suas dimensões. Na Alemanha em que Nietzsche viveu, soava uma melodia de reencontro com o mito antigo, as obras de arte e a produção artística em geral respiravam o ar do refazer, do recontar, do retomar com novas técnicas o antigo. O ganho do grande salto tecnológico e industrial trazia imensas possibilidades de fazer arte, mas perdia a essência, caminhava rápido demais e perdia a criação mais simples e elementar.

A arte do período moderno estava distanciada da sua fonte primordial, ou seja, da sua natureza musical popular e espontânea, pois se encontrava numa perspectiva muito abstrata e formalizada que impedia a conexão com seu próprio povo, com sua própria raiz. Houve então, um retorno investigativo acerca dos mitos gregos, através de registros e fontes acadêmicas que preservaram a criação popular de uma época bem anterior. Nietzsche estava envolvido neste clima, e inicia seus escritos com a investigação das relações entre arte moderna alemã e arte grega antiga, assim:

No seu conjunto, as preleções sobre Sófocles têm como fio condutor um tema muito recorrente na época, qual seja, o da comparação entre a tragédia antiga e a moderna, nos rastros da famosa *Querelle des anciens et modernes*. Poderíamos acrescentar, inclusive, que esse é o traço que caracteriza, nesse momento, a reflexão de Nietzsche sobre a tragédia grega: apresentar a especificidade dela diante da tragédia moderna.¹¹

Esta nova perspectiva de arte trágica está implicando num novo conceito de tragédia, ou seja, nova forma de compreender e explicar as relações entre prazer e dor, bem e mal, belo e feio, etc. Na análise de Nietzsche, na tragédia moderna há uma dissonância crucial entre a interpretação e o entendimento da concepção de destino, com a concepção de destino propriamente dita da tragédia grega antiga, a original. Na primeira há uma visão moral e ética que se sobressai sobre a arte, formando e definindo o comportamento no sentido de uma educação moralizante do espectador, que não aparece na segunda.

11 CHAVES, Nas origens do nascimento da tragédia. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 16.

Nietzsche denuncia a moralização da arte a serviço da instituição de valores que se pretende impor, através também da obra de arte; ainda nos moldes de uma razão estritamente moderna, pretensamente detentora da verdade universal. Com isso, vemos que:

Culpa e sofrimento na mesma proporção, ou seja, toda infelicidade é punição, o sentimento enquanto se assiste à tragédia aparenta-se ao de um tribunal. Mas, se infelicidade é punição, então a culpa deve ser imputável, isto é, deve surgir da vontade livre e não como consequência de determinações anteriores, de predisposições espirituais e corporais herdadas etc.¹²

Uma contradição que aparece despercebida na tragédia moderna, ou seja, não se interroga o porquê das fontes primordiais da arte e da vida. Se o destino é escolha livre da vontade, como podemos ser livres em nossa vontade de escolha e merecer estar fadado, mesmo assim, a punição, a infelicidade e o sofrimento? Absurdo em princípio, que a tragédia moderna toma como verdade, para o sentimento não resta nada, já está culpado originalmente e ainda é “livre” para escolher esta mesma culpa, ou não há liberdade de escolha ou então não há culpa pré-determinada por uma ação.

Eis a ousadia de um pequeno homem e um grande filósofo, que vai de encontro com todos os valores preconcebidos e idolatrados de sua época histórica social, perturbando toda ordem, outrora inquestionável e apontando a falsa estabilidade do equilíbrio moral. Sem deixar de ser um filho do método acadêmico, sistemático e lógico cujas sementes, no entanto, são póstumas, ainda se encontrando em estado de latência, pois, somente encontrarão o solo fértil para despertar, em uma época posterior. Neste sentido, a sua nova abordagem da arte tem rigor e características da tradição na qual foi formado, mas vai além, sem negá-la ou abandoná-la, quer ultrapassá-la e testar os pontos mais fracos que precisam de suporte e de novas considerações.

Nietzsche, em seus primeiros textos, pretende aprofundar os horizontes da tradição filosófica e ainda estabilizar a estrutura da filologia em relação ao conhecimento humano

¹² NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas: Ernani Chaves, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 37 - 38.

como um todo, a partir daqueles temas e concepções que permaneceram intocáveis, já dados como sendo inquestionáveis. Um pensamento filosófico guiado pela melodia da música trágica, que numa esfera é original, mas que no complexo de sua estrutura compartilha elementos com a tradição filosófica que se dedica a superar:

Entretanto, se Nietzsche pode distinguir com clareza entre a obra de Aristóteles e as suas sucessivas interpretações, que “moralizam” a tragédia e tornam a *Poética* menos uma reflexão e mais um manual prescritivo, ele segue, na sua interpretação, um caminho discordante de Aristóteles.¹³

A crítica de Nietzsche à arte moderna, em sua interpretação da tragédia, consiste particularmente nos acessos possíveis aos limites desta, devido ao esquecimento da essência da obra de arte grega antiga e da existência humana. Analisando o desinteresse geral em sua época pelo sentido da arte em relação à vivência humana no mundo, em especial a música. O problema maior é a superficialidade que ocupa a mente dos seus contemporâneos, todos preocupados com efeitos, com cores, com o ver em sentido restrito. São meros espectadores passivos da arte dos outros, não participam da cena, não se deixam afetar pela arte pois percebem somente partes e nunca o todo, por um lado, cada indivíduo separadamente, por outro lado, cada imagem cênica isolada, esqueceram do profundo sentido do espaço cênico total.

Sócrates dá início a esta visão mutilada quando convence os homens da realização futura de uma possibilidade da razão encontrar a verdade universal, isto é, quando faz de uma possibilidade entre tantas parecer única e real. Provocando uma mudança no horizonte da vida que fez com que os humanos se esquecessem da essência enigmática do mundo da existência em contínuo movimento: “reforma da arte segundo princípios socráticos: tudo deve ser compreensível, para com isso tornar-se compreendido. Nenhum lugar para os impulsos. Esse princípio em oposição a Ésquilo e Sófocles mobiliza uma enorme força de vontade.”¹⁴

13 CHAVES, Nas origens do nascimento da tragédia. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 19.

14 NIETZSCHE, **Introdução a tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas: Ernani Chaves, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 94.

Nietzsche tem o interesse de acordar os homens para os caminhos que estão esquecidos, despertar seus ouvidos para os sons que já não são ouvidos, mas lhe tocam o que há de mais interno e enigmático. Mesmo sem saber de sua fonte e sem compreender por imagens e palavras, pois a questão do entendimento formal é posterior ao ouvir inconsciente, a música, isto é, a potência do som antes nos afeta [*pathos*]¹⁵, mesmo sem estarmos plenamente conscientes disso. Nos afeta no sentido de transfiguração, sem resistência, estando-se aberto para a vontade de vida que atinge nossa fonte mais essencial, ou seja, mais profunda e pura afecção.

O filósofo nasceu para uma vida que exige ser bela e digna, o da música da arte trágica; mas não é o único, assim, como não fora o único caminho, o da razão lógica, isto é, do conhecimento socrático. Sem pretender que o sigamos, Nietzsche se mostra interessado no despertar humano para as insondáveis e ilimitadas possibilidades do “vir a ser” no mundo da existência. A partir da música da arte trágica, o horizonte fundamental da existência pode ser expandido, pois: a fonte original da música nasce além de toda consciência, e seu resgate coletivo na criação popular da arte fornece os meios da experiência do olhar do outro, expandindo-se de indivíduo em unidade primordial, nascendo novamente num outro, renascendo da natureza nutris.

15 Referente ao sentido de uso de afecção tem-se que: “Em conclusão, o termo *afecção* / *afeição*, entendido como recepção passiva ou modificação sofrida, não tem necessariamente conotação *emotiva*; e, embora tenha sido empregado frequentemente a propósito de emoções e afetos (pelo caráter claramente passivo destes), deve considerar-se extensivo a toda determinação, inclusive cognitiva, que apresente caráter de passividade ou que possa de qualquer modo ser considerada uma qualidade ou alteração sofrida.” ABBAGNANO, Nicola, **Dicionário de Filosofia**, São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 20.

3. O POETA GREGO NA ANÁLISE AMPLIADA DE UMA POSSÍVEL FILOLOGIA FORTALECIDA COM A FILOSOFIA, A ARTE E A CIÊNCIA.

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.¹⁶

O aprofundamento das relações entre a filologia clássica e os textos homéricos é o começo de uma série de trabalhos que envolvem estudos filológicos e filosóficos acerca dos temas da arte e ciência e das concepções de música e palavra. A conferência *Homero e a filologia clássica* fora concebida para o discurso inaugural de posse da cátedra (*Antrittsrede*) pelo recém ingresso professor Dr. Friedrich Nietzsche, proferido publicamente em 28 de maio de 1869 na Universidade da Basileia. Nietzsche era ainda muito jovem quando foi chamado à Basileia por recomendação de Ritschl, com apenas vinte e cinco anos de idade, naturalizando-se cidadão suíço para assumir as classes de filologia clássica. O jovem professor se dedicava às suas novas obrigações e deveres escolhendo, como tema de suas pesquisas e aulas, a majestosa Grécia antiga, principalmente a vida, o pensamento, as artes dos sons e dos poemas. Retomando a compreensão dos textos de Homero e buscando identificar uma unidade homérica que justifique a multiplicidade de interpretações das ciências filológicas. Através da abordagem acerca da existência de uma personalidade homérica que possa transpassar os “diferentes” Homeros, em refutação a tese defendida pelo criador da filologia, Friedrich August Wolf, em seus *Prologomena ad Homerum* de 1795, segundo a qual havia vários poetas, ou seja, diferentes autores reunidos em *A Ilíada* e *A Odisséia*.

A questão mais problemática no caso do estudo filológico de Homero, que Nietzsche contesta, consiste precisamente na multiplicidade cientificista de explicações para diferentes interpretações do referido texto grego. Investigando o papel da consciência na arte, a exemplo do caso homérico, esclarece Nietzsche: “não é apenas provável que tudo que naquela época

16 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 17, p. 36.

fora criado com um discernimento estético consciente fosse infinitamente inferior [*zurückstand*] aos cânticos que brotam com força instintiva”¹⁷. O filólogo Nietzsche procurava uma solução para esta fraqueza da filologia, olhando filosoficamente o todo na unidade entre arte e ciência; e na concepção de gênio, refletida na questão da importância da origem da personalidade na fixação coletiva e atemporal da obra de arte. Sobretudo, indagando o porquê do fato da atribuição de textos gregos diversos e anônimos à um Homero apenas, além dos que possivelmente ele mesmo tenha escrito, Nietzsche resume: “o problema capital ao qual me refiro é a questão da personalidade de Homero”¹⁸. Se a fonte de arte mais própria é o meio popular, para a criação artística, a voz de expressão que se eleva e se eterniza é a arte popular. Porém, é necessária uma personalidade que faça uma ponte entre o vivo movimento e a eterna lembrança, em mostrar essa arte em obra: “se de fato existe algo como o “gênio” poético, ou filosófico, talvez se possa dizer que sua peculiaridade consiste em transmitir a riqueza infinita de uma intuição original a finitude das palavras.”¹⁹

Neste sentido, Nietzsche buscou no direcionamento dos seus estudos sobre os gregos, desde o início de suas atividades como filólogo, o autêntico olhar filosófico:

Com isso deve pronunciar-se [o fato de] que toda e qualquer atividade filológica deve ser abarcada e cercada por uma visão filosófica universal [*philosophische Weltanschauung*], na qual tudo que é particular e isolado seja dissipado, enquanto rejeitável, e apenas subsistam o todo e a uniformidade.²⁰

Apontando para o enriquecimento da filologia com a arte, ou seja, com o olhar aberto para a arte e o fazer artístico grego antigo. Neste ponto importante, é notória a oposição instintiva entre arte e ciência e a importância estética dos ideais gregos para o todo da complexidade da vida deste povo. Sendo para Nietzsche, o ponto de partida na construção do seu pensamento

17 NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 195.

18 Idem, p. 184.

19 BONACCINI, Juan, Apresentação do tradutor. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 172.

20 NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 199.

estético e musical, acerca da investigação sobre o conceito e a vida de Homero, declara: “Homero como o poeta da *Ilíada* e da *Odisséia* é um juízo estético.”²¹ Estas preocupações nietzschianas formaram a base da estrutura do pensamento que foi desenvolvida ao longo da sua vida produtiva; o conteúdo da relação entre filologia e filosofia no discurso sobre *Homero e a filologia clássica* já esboça o que virá pouco mais tarde com *O nascimento da tragédia*. Neste período de sua vida, Nietzsche prepara a denuncia teórica da tendência moderna de resumir toda a produção intelectual e cultural grega à um mero pretexto para falar de si mesmo, isto é, dos próprios modernos.

O estudo inovador realizado por Nietzsche do problema filológico – filosófico, acerca da autoridade de Homero sobre os diferentes poemas reunidos, apresentava a importância da questão investigativa sobre a personalidade do gênio. Segundo Nietzsche, isto é tudo que importa para a existência cultural de um povo, todo o insondável mundo vivo transmitido na obra de arte:

Assim, dizia Nietzsche, ainda que nem tudo que se encontra na *Ilíada* e na *Odisséia* seja genuinamente “homérico”, ainda que o escriba destas epopéias não seja Homero, é preciso compreender que também se devia tratar de um ser ímpar, do gênio que nos legou a poesia épica remanescente da época clássica. A personalidade deste gênio é tudo que importa. Pois ela é o que perdura, aquilo com que podemos aprender o que é grandioso e o que é transitório.²²

Esclarece com essa relação entre a vida e o ideal, como a personalidade do gênio impõe uma perspectiva ética e estética, num cosmo visão universal que serve de norte e de sul a todo juízo e exame. A criação, a produção e a transmissão de uma expressão popular reside na relação entre vida, arte e ciência no que diz respeito a hierarquia e interdependências. Neste combate impera a luta entre o conhecimento lógico da ciência e os impulsos vitais da arte, compreendendo esta questão como de reconciliação, ampliamos o conhecimento e assim é possível superar o impasse entre as oposições. Segundo Nietzsche:

21 Idem, p. 194.

22 BONACCINI, Juan. Introdução do tradutor. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 176.

A filologia é tanto um pouco de história quanto um pouco de ciência natural e de estética: história, na medida em que quer compreender as manifestações de determinadas nações [*Volksindividualitäten*] em quadros sempre novos, a lei imperante na fugacidade dos fenômenos; ciência natural, enquanto pretende indagar o instinto mais profundo do ser humano, o instinto lingüístico; e finalmente, estética, porque a partir de uma série de antigüidades erige a chamada “Antigüidade Clássica”, com a pretensão e o propósito de desenterrar dos escombros um mundo ideal e confrontar à atualidade o espelho do clássico e eternamente exemplar.²³

A filologia estruturada da maneira como Nietzsche esclarece, não se perde em fragmentações e pode efetivamente aproximar-se do seu objetivo essencial de apurar o todo do saber a que se objetiva. Evitando, nesta possível aliança entre fenômeno, linguagem e mundo ideal, as crescentes discordâncias entre os filólogos da corrente clássica. A arte tem a característica de ser o elemento que assegura a unidade das diversas hipóteses das ciências filológicas. Para cada orientação pessoal de determinado filólogo, servia uma determinada orientação em sua filologia, aproximando-se da pedagogia que entendia a si mesma como responsável por necessidades práticas correspondentes à decorrência de um ensino, aprendizado e até de uma cultura. Nietzsche percebe logo, que esse impasse na estruturação da filologia, que pretendia ser conhecimento seguro e com seu lugar no mundo científico, resultava em inúteis desentendimentos entre os filólogos gerando um tom de desconfiança da filologia no meio social e crescente desinteresse pessoal. A filologia caminhava para um triste fim, esquecida, por se tratar de objetos mortos e inúteis sem nenhum valor.

O fator preponderante que fundamentava essa passividade em evitar o confronto e a possível reconciliação entre os diferentes pontos de vista dos filólogos consistia na exaltação do indivíduo. A concepção moderna de olhar a si mesma como melhor, ou seja, no estágio mais elevado da humanidade impede a visão imparcial de uma unidade maior envolvendo os múltiplos indivíduos. Para Nietzsche, interromper esse fluxo que inebria a visão ampliada é necessário aos filólogos, precisam interagir com os artistas para integrar a arte em sua perspectiva alcançando assim, a mais elementar e simples dignidade na vivência. A vida do

23 NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 179.

helênico era digna e nobre em sua simplicidade, somente é possível percebê-la com uma filologia enraizada na arte, neste sentido, Nietzsche esclarece:

A vida merece ser vivida, diz a arte, bela sedutora; a vida merece ser conhecida, diz a ciência. Deste contraste resulta a contradição interna e que com frequência se manifesta de modo tão pungente no *conceito*, e por conseguinte na atividade da filologia clássica tutelada por este conceito.²⁴

A base exclusivamente conceitual não permite sondar “o maravilhoso elemento formador [*das wunderbar Bildende*], o aroma genuíno da atmosfera antiga”²⁵, o fundo do homem moderno é constituído pela herança socrática, uma barreira ao acesso para a compreensão profunda do homem antigo. Conforme a pergunta de Nietzsche fica explícito o conflito: “*Fez-se então um conceito a partir de uma pessoa ou uma pessoa a partir de um conceito?* Esta é a genuína “questão homérica”, aquele problema central da personalidade.”²⁶ Que não alcançou a amplitude da personalidade gerada por um povo anterior no tempo é algo nada fácil de assumir para um moderno, confiante no seu método científico de controle do conhecimento pelo conceito. Ultrapassar os limites da razão ou do indivíduo é tarefa árdua e penosa, não ver a si mesmo em todas as faces, não mais se afirmar para afirmar a vida e assim afirmar a todos. A manifestação do apelo à arte na “revolta” de Goethe, na qual para o olhar do artista ainda há esperança, pode ser expressa nestes versos:

Perspicazes como sóis, libertastes-nos de toda veneração,
e libérrimos confessamos
que a *Ilíada* é feita só de retalhos.
Que nossa revolta não ofenda ninguém,
pois tanto a juventude sabe inflamar-nos,
que preferimos pensá-la como um todo,

24 Idem, p. 181.

25 Idem, p. 182.

26 Idem, p. 187.

senti-la alegremente como um todo !²⁷

A problemática da questão levantada por Nietzsche coloca em evidência o caminho que o filósofo irá seguir para quebrar a casca da filologia. Por meio do sentido da arte é posta uma alternativa como via de solução, a de um juízo estético aliado à ciência na interpretação dos textos de Homero. A personalidade é assim, compreendida como uma conexão eternizada da atualidade com o antigo, através do olhar estético que confere unidade à complexidade da diversidade. A memória e a transmissão da história, cultura e vida são funções da arte que captura um determinado estado e transfigura em representação. Por esse caminho é colocada a abertura da questão do ponto de vista de Homero, proposta por Nietzsche:

Porém, se com razão se encontra o centro de uma questão científica no lugar de onde se derramou todo o caudal de novas intuições, portanto, no ponto em que a pesquisa científica individual se toca com a vida total da ciência e da cultura, se, portanto, se caracteriza o centro segundo uma determinação valorativa de cunho histórico-cultural, então no campo das investigações relativas a Homero também devemos nos ater à questão da personalidade, na medida em que constitui o cerne verdadeiramente frutífero de um ciclo total de questões.²⁸

Com esta nova abertura na pesquisa filológica de Nietzsche é inaugurada um período da vida produtiva do nosso filósofo que influenciará toda a estrutura de pensar e escrever nietzschianos. Estava em preparo a personalidade de Nietzsche, marca de uma época e de um povo, conservando em suas obras uma possível alma nacional. As questões devem ser postas sob a ótica da arte e da vida, submetidas ao juízo estético na mesma proporção em que são submetidas ao juízo analítico. Nietzsche esclarece que suas concepções pretendem seguir nesta via de solução, ou seja, “do ponto de vista de um juízo estético: espera-se a decisão

27 GOETHE. Apud. NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 182.

28 NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 184.

acerca da definição correta da fronteira entre o indivíduo genial e alma nacional poética.”²⁹ Neste sentido, a os limites de um e de outro não implicam em uma oposição, tem a característica de serem intrinsecamente coordenados entre si. Não se pode pensar que exista uma expressão artística nacional sem levar em consideração que esta se componha por indivíduos, que isolados são fracos e ingênuos, mas tomados de modo universal são nobres:

Quão indizivelmente sublime é por isso Homero, o qual, como indivíduo, está para aquela cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para a aptidão onírica do povo e da natureza em geral. A “ingenuidade homérica” só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea: é essa ilusão tal como que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão freqüentemente emprega.³⁰

Os indivíduos não existem isolados, como ilhas em meio ao vasto oceano, são pertencentes a uma nação, ou seja, uma identidade coletiva que pode ser compreendida com o olho esteta. Segundo Nietzsche: “tudo que há de genuinamente grandioso e transcendente [*weithintreffende*] no reino da vontade não poderia ter sua raiz mais profunda na figura tão efêmera e impotente da vontade individual”³¹. O equívoco residia nesta forma de compreender o indivíduo Homero, o mais correto seria aproximá-lo de sua origem: “os grandes impulsos da massa, os impulsos nacionais inconscientes”³², esses fundos originários que dão base de sustentação à existência de uma história. O interesse de Nietzsche já pode ser claramente percebido, na análise do horizonte da arte na filologia e na filosofia, conseqüentemente na história, o próximo passo será tocar a música. Dando sentido à reviravolta na estrutura da filologia e fundando a atividade filosófica de Friedrich Nietzsche. Os estudos da fonte originária de Homero, ou seja, sua personalidade, não no sentido do indivíduo, mas enquanto uma metafísica do artista será adiante no desenvolvimento do

29 Idem, p. 190.

30 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 17, p. 38.

31 NIETZSCHE, Friedrich. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 190.

32 Ibidem.

pensamento de Nietzsche, um ensaio do juízo estético ampliado. Como no *O nascimento da tragédia*, em que aprofunda esta questão estética do ver e do ouvir artísticos, na qual a arte pode ser gerada de uma fonte e de outra: “porque se pode dizer que Homero descreve as coisas de maneira tão mais visual do que todos os poetas? Porque ele as visualiza tanto mais,”³³ enquanto poeta que fora tocado por imagens transfiguradoras da existência humana.

4. O DRAMA MUSICAL.

Onde, todavia, está o poder que o transporta à disposição de crer em milagre, por meio do qual ele vê tudo sob encantamento? Quem vence o poder da aparência? E despotencializa até o símbolo? Trata-se da *música*.³⁴

Abordaremos nesta parte o estudo sobre o drama na tragédia grega, baseamos nossos comentários na obra *O nascimento da tragédia* e na conferência *O drama musical grego*, proferida em 18 de janeiro de 1870 e publicada pela primeira vez em Leipzig, 1926, no *Primeiro Anuário da Sociedade de Amigos dos Arquivos de Nietzsche*. A compreensão das características do drama é fundamental para a estruturação da tragédia grega e das artes cênicas em geral. O drama musical tem a particular característica de incorporar a “dor

33 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 17, p. 59.

34 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 31.

produtiva, o sofrimento transfigurado, a vida gerando mais vida e a vida eterna”³⁵ e por outro lado, o drama falado, que se caracteriza pela explicação e uso de palavras para a finalidade de entendimento acerca da seqüência da dramatização. As linguagens são diferentes e atingem graus diferentes na efetivação da arte, na tragédia grega antiga o drama era essencialmente musical e passou a ser falado com crescente exclusividade, a partir do advento da parceria intelectual entre Sócrates e Eurípedes.

Nietzsche explica o movimento da tragédia em três momentos principais, são eles: os ditirambos dionisíacos, quando a manifestação artística consistia no coro e os artistas eram ao mesmo tempo o público. O homem podia neste momento ser também um deus transfigurado imerso através do auto aniquilamento, no Uno primordial. Por segundo, depois de penetrar à Grécia, os ditirambos dionisíacos são enriquecidos com a entrada de Apolo, constituindo o jogo artístico deste com Dionísio, representado pelo coro. Por terceiro, surge a tragédia euripídiana que elimina o coro e insere o discurso, condenando a tragédia apolínea dionisíaca ao esquecimento, subestimando sua base fundamental, ou seja, seu sentido musical dionisíaco. O drama que aparece no momento intermediário, se coordena com o coro num movimento artístico, no jogo da harmonia entre o ideal e o real ou entre Apolo e Dionísio. Porém, posteriormente a exaltação da palavra e da fala no drama, amordaçou a voz do coro e a música dionisíaca arrebatadora foi deixada de lado, por uma música submissa, que servia a palavra, que era gerada para dar apenas cor ao poema, sem afetar. Nietzsche esclarece:

Dionísio, o efetivo herói cênico e ponto central da visão, não está, segundo esse conhecimento e segundo a tradição, verdadeiramente presente, a princípio, no período mais antigo da tragédia, mas é apenas representado como estando presente: quer dizer, originalmente a tragédia é só “coro” e não “drama”. Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e apresentar em cena [*darstellen*], como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o “drama” no sentido mais estrito.³⁶

35 DIAS, Rosa M. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005, p. 67.

36 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 8, p. 62.

Na arte moderna herdeira da tradição, remetida ao socratismo, a exaltação do indivíduo em todos os aspectos, especialmente na arte, causou lacunas irreparáveis, como a perda por esquecimento dos impulsos, enquanto mistério da existência. Tanto na Grécia socrática quanto na Alemanha moderna, o fundamento na palavra exclusivista, recusava a música dionisíaca, nascida no meio do povo, gerada pelo homem mais simples, e restringia toda arte à fraqueza e superficialidade da predominância do discurso. A voz uníssona do coro foi desaparecendo até ser substituída por completo pelo libreto. O drama musical cedeu lugar ao drama falado e neste espaço, não houve lugar para a música dionisíaca, o mito ficou distante e representativo. Perdeu-se com isso, a espontaneidade e o estado dionisíaco, sem Dionísio, Apolo também fica enfraquecido, sem vida. A passividade da vida se tornou uma grave tendência suicida da existência moderna, sem sentido devido ao esquecimento de Dionísio, significa também o esquecimento dos mistérios da vida, ou seja, da força dos impulsos. No estádio superior, a falta de música para ouvir profundamente e cantar junto causa o esquecimento da percepção da unidade universal que nos torna iguais, enquanto seres que compartilham a vida.

As mudanças na visão musical, pertencentes às fontes estruturais do mundo compartilhado por um povo, refletido no seu modo de fazer ou atuar artístico, podem ser consideradas de Dionísio unicamente, a Apolo e Dionísio conjugados, e por fim Apolo exaltado. Da mesma forma que podemos entender a maneira com que o público se relaciona com a arte num primeiro momento completamente instintiva, passando para uma harmônica relação na Grécia, no jogo entre os impulsos e a consciência individual. Para então, afastar Dionísio, focando apenas na medida de controle, na forma lógica, ou seja, usando o juízo racional de cada um para com a arte, com a vida e consigo mesmo; não se ouvia mais a música, nem se sentia mais a obra, agora no teatro de Apolo a vida deve ser colorida e regulada, para ser vista por espectadores passivos e distanciados:

Os olhos deviam admirar a habilidade contrapontística do compositor: os olhos deviam reconhecer a capacidade de expressão da música. Como era de realizar isso? Coloriam-se as notas com a cor das coisas das quais se tratava no texto, ou seja,

verde se eram mencionados plantas, campos, montes cobertos de vinha, púrpura se eram mencionados o sol e a luz. Isso era música literária, música para leitura.³⁷

Quando a música dionisíaca, capaz de tocar e modificar os afetos, fora completamente esquecida, no seu lugar foram postas palavras explicativas do que representava o sentimento, gerando uma enorme distância entre a arte e a vida. A questão do coro é mais uma vez lembrada, devido ser de suma importância sua presença, na compreensão da estrutura de formação da arte trágica: “o efeito principal e de conjunto da tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro.”³⁸ Se, segundo a análise de Nietzsche faltava o essencial da arte trágica original, comprometendo a compreensão da tragédia pela época moderna, como a arte poderia exercer a função mais sublime da existência? Função de cura, de realização da catarse e reconciliação com a natureza instintiva dos sentimentos na afirmação da vida em sua dignidade.

No sentido de que o povo possa ser um único corpo, pela arte, ou seja, os homens daquele contexto moderno, não puderam ultrapassar os limites do individual, do seguro e da razão soberana da arte. Vai assim, degenerando a essência vital do drama, encontrando-se enfim, mudo, pois sem a linguagem que lhe é própria, reduz a comunicação ao aspecto lógico do entendimento consciente, da palavra explicativa da razão na obra de arte. Nietzsche, neste sentido, explica a estrutura da obra de arte, enquanto define a concepção de um profenômeno dramático, ou seja, como que uma prévia da afecção do drama transfigurado na beleza apolínea, isto é, uma pré linguagem musical que conecta o sentido universal com a linguagem verbal particularizada, efetivando a total comunicação, de maneira que:

A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o profenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si e então

37 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 49.

38 Idem, p. 60.

atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem.³⁹

Não é possível atingir a afecção somente com discursos e explicações sistemáticas; no advento da razão em detrimento dos demais sentidos e expressões humanas, o homem construiu sua própria cela existencial. O excesso de abstração das relações de comunicação e linguagens artísticas demonstra uma fraqueza da vida moderna racionalizada, assim, o retorno de Dionísio significa uma via de resgate da elevação e da alegria da vida, pois: “a música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte”⁴⁰. Na arte trágica dos gregos antigos havia a unidade entre som e palavra, a última em consequência ou em ordem posterior em relação com a primeira. Neste sentido, os compositores também eram ao mesmo tempo os poetas, que eram ainda os coreógrafos e os atores da própria obra. A arte era assim concebida e percebida em várias dimensões que compunham uma percepção total da arte, representada em analogia com a vida em suas múltiplas perspectivas. Como por exemplo, o perfil do sátiro grego:

Assim, surge aquela figura fantástica e aparentemente tão escandalosa do sábio e entusiástico sátiro, que é concomitantemente “o homem simples” em contraposição ao deus: imagem e reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, até mesmo símbolo desta e simultaneamente pregoeiro de sua sabedoria e arte – músico, poeta, dançarino, visionário em *uma* só pessoa.⁴¹

O todo da existência refletia no todo da arte para os gregos antigos, mas para os modernos alemães, na análise de Nietzsche, a arte partida refletia os fragmentos da existência individualizada. Os homens e os artistas estavam obstinados por pedaços de diversas

39 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §8, p. 59 - 60.

40 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 66.

41 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §8, p. 61 - 62.

representações de arte, foram se esquecendo da unidade primordial da existência e da arte viva. Nas palavras de Nietzsche: “por meio de tais experimentos são cortadas, ou ao menos gravemente estropiadas, as raízes de uma arte inconsciente, brotada a partir da vida do povo.”⁴² A relação entre arte, vida e povo consiste na base de uma filosofia que se insere em um mundo complexo e enigmático da existência humana a partir da natureza. Os dois mundos que Platão separou a partir de Sócrates é reunido por Nietzsche, numa esfera metafísica do ser artístico, enquanto ser que em elevação e afirmação é sempre um ser artisticamente constituído.

O transbordamento da vontade de vida, isto é, a vida em excesso de saúde é força e potência realizada como uma nobre vontade de vida. Transpassamos assim, os limites impostos superestimação da consciência, do indivíduo e da razão, ampliamos o horizonte da vida através da admissão do fundo inconsciente e natural da existência de um povo. Conforme Nietzsche, a essência musical da relação do povo com suas raízes: “trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto.”⁴³ Não há neste espaço, lugar para a dramatização encadeada, somente a pura espontaneidade da natureza reconectada, porém a presença de Apolo transfigura essa unidade da natureza em representações deixando Dionísio ser temporariamente vencido, para retornar. No drama, Dionísio é representado, o mito aparece em cena, por outro lado, no puro coro ditirâmico, o mito de Dionísio não é representado, pois, é sentido, numa participação coletiva, sem diferenciação, sem medida e também sem o aspecto do drama.

A fonte propriamente da vida é a natureza, pela música somos reconectados à nossas raízes existenciais, o drama musical grego consiste nessa retomada contínua da gigante insondável natureza, com a força da cooperação entre Apolo e Dionísio: “tudo em público, tudo em plena luz, tudo em presença do coro – essa era a terrível exigência”.⁴⁴ Porém, sem esta disposição primaveril, que é própria de um povo exuberante em saúde, ficamos condenados pelos limites do rigoroso isolamento do indivíduo, nas relações humanas. Desta

42 Idem, § 6, p. 48.

43 Idem, § 7, p. 54 - 55.

44 Idem, § 8, p. 60.

forma, não seria possível a nós modernos, compreender e executar a tragédia na arte, nós, os herdeiros de Sócrates: “somos incompetentes diante de uma tragédia grega, porque o seu efeito capital repousava em boa parte em um elemento que foi perdido por nós, na música.”⁴⁵ Deixamos que a música fosse perdida, que o mito que a alimenta fosse esquecido, mas ainda assim, o drama e a tragédia foram apropriados por Eurípedes, porém redefinidos a partir da visão estritamente apolínea de arte, não era mais o mesmo drama da tragédia antiga. O drama de Eurípedes era distinto do drama musical grego, talvez, a razão somente não permitisse alcançar a amplitude da noção do drama musical da tragédia grega anterior. Nas análises nietzschianas, lemos:

Que objetivo – devemos agora perguntar-nos – poderia em geral, na mais alta identidade de sua execução, ter o propósito euripidiano de basear o drama tão – somente sobre o não dionisíaco? Que forma do drama restava, se este não deveria nascer do regaço da música naquele misterioso luso fusco do dionisíaco? Unicamente o *epos dramatizado*: mas neste domínio apolíneo da arte o efeito trágico é agora, por certo, inalcançável.⁴⁶

O drama é um fenômeno que está intrinsecamente relacionado com a música em todos os seus aspectos, em geral no jogo entre o real e o ideal. A música é o coração do corpo dramático lançado no mundo trágico da existência, ela pontua o ritmo e a melodia que darão o horizonte possível dos afetos. O drama na sua forma mais próxima da perfeição, está fundamentado numa necessária harmonia entre sua essência musical e sua aparência representada, ou seja, entre a dimensão dionisíaca e a dimensão apolínea do mundo refletido na arte. Apolo em excesso adoece os olhos com luz em demasia, Dionísio em excesso adoece os ouvidos pela fuga e desmedida do poder da violência dos sons. Os Gregos da época trágica souberam, como nenhum outro povo, reconciliar estes dois princípios da natureza, da arte e da vida. No drama da tragédia grega vemos sempre a harmonia como necessidade da vida digna, alegre e transbordante. Segundo Nietzsche:

45 Idem, § 9, p. 65.

46 Idem, § 12, p. 79 - 80.

O que não conseguirá a magia terapêutica de Apolo, se até dentro de nós pode suscitar a ilusão de que efetivamente o dionisíaco, a serviço do apolíneo, é capaz de intensificar os efeitos deste, de que a música, mesmo essencialmente, é arte de representação para um conteúdo apolíneo? Com essa harmonia preestabelecida que impera entre o drama perfeito e a sua música, alcança o drama um grau supremo de visualidade, de outro modo inacessível ao drama falado.⁴⁷

Vimos que Nietzsche identifica o fundamento do drama e da arte trágica com a música dionisíaca, ou seja, instintiva e uníssona, dentro de uma concepção de fundamento que numa estrutura de movimentação harmônica entre as esferas apolíneo e dionisíaca. A questão da música, neste sentido, é a questão acerca do princípio universal da geração da vida, através da linguagem universal, entre todos os homens e seres da natureza. Estes homens que também dependem da harmonia em suas relações tanto materiais ou corporais quanto abstratas ou ideais, esta harmonia não está condicionada, é um fator espontâneo do jogo instintivo entre Apolo e Dionísio. Na tragédia grega isto ocorre de modo fluído e de conjunto:

No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea.⁴⁸

Portanto, a música tem um papel fundamental na concepção de arte para o jovem Nietzsche, quando caracteriza a tragédia grega, o seu drama e a sua essência musical através da explicação de dois mitos, de Apolo e de Dionísio. Demonstrando que há um sentido explicativo relevante na linguagem fantástica do mito que é representado pelo drama apolíneo através da intermediação da música dionisíaca. Essa dupla vertente de expressão do mito constitui a característica principal de um drama perfeito, uma perfeição semelhante a uma

47 Idem, § 21, p. 127 - 128.

48 Idem, § 21, p. 129.

harmonia universal, no jogo do “*vir a ser*” efetivado por uma existência atenta ao chamado de vida. Não da maneira de uma perfeição acabada, isto é, não é uma perfeição de forma sistemática, é antes uma perfeição natural, além das compensações de relações de causa e efeito. O drama musical é o drama perfeito, próprio de um povo transbordante de vida e por isso, essencialmente trágico.

PARTE II. A ARTE TRÁGICA E A MÚSICA: ENTRE APOLO E DIONÍSIO.

Vimos que, os três grandes nomes da arte trágica grega que chegaram até a época moderna foram Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, apenas três e os mais famosos. No entanto, não se tinha, nesta época, o registro completo de toda a atividade artística da tragédia grega, com o pouco de interpretações que se tinha a disposição, menos ainda na época de Nietzsche do que hoje, parecia unanime que Sófocles estava mais coerente com arte grega trágica antiga. Porém, já surgiam vestígios do pensamento mais maduro de Nietzsche, quanto a crítica à Sófocles, alguns aspectos da arte trágica original estavam preservados, mas a essência, ou seja, a música de coro já caía em depreciação. Sófocles apresenta mudanças estruturais drásticas na concepção de tragédia, reflete na sua obra a virtude negativa, a submissão dos impulsos e a fuga pela moderação como saída estratégica para algo em que se agarrar na vida. Não havia ainda a noção de culpa conseqüente, mas tampouco se transfigurava o valor da vida, pois, nem se quer atingia a mínima noção de valor da vida humana.

A arte voltava-se para o logos, tudo girava em torno dele, virou o grande protagonista da arte e assim, da vida, gerando um exacerbado culto ao virtuosismo. Sófocles até parecia diferente de Eurípedes, pois ele sim apresenta com clareza a nova forma de vida grega baseada exclusivamente no logos. Pensava-se que com toda certeza, deveria necessariamente, a lógica ter encontrado a fórmula ideal de controle e segurança para o aumento da qualidade de vida, da dignidade. Tudo se resolveria com o bem estar dos indivíduos, o pai do racionalismo emergira com toda pompa ao centro da vida idealizada e na separação das partes individualizadas através da negação da natureza dos impulsos. As conseqüências do esquecimento da música do ditirambo dionisíaco da arte trágica grega e a exaltação do indivíduo, numa ilusão passiva de acomodação das partes, foram profundas.

O drama grego que nasceu da originalidade da arte trágica consistia no sofrer e no mistério de sua existência, mas após a instauração exclusivista do diálogo e da busca de uma suposta verdade absoluta, o sofrimento se tornou mera ação de merecimento. Um agir desgarrado, de indivíduos isolados, incomunicáveis. A ausência da música do coro na arte moderna, que na

Grécia antiga estava conservado pelos mundos de Apolo e Dionísio, reflete a falta dos sentimentos geradores da alegria de existir: “o homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no *sonho* e na *embriaguez*”.⁴⁹ Eurípedes e Sócrates preocuparam-se em corrigir o mundo, através da racionalização da arte e da vida, procuraram exaltar o discurso, o encadeamento e a argumentação lógica em detrimento da música dionisíaca do coro. Os modernos, herdeiros desta forma de enxergar o mundo, ainda acreditavam no controle do mundo pelo logos.

Nesta parte abordaremos as análises nietzschianas acerca da música do ditirambo dionisíaco, o coro, a criação popular, o esforço socrático em negar a música dionisíaca e a polêmica acerca da tentativa de conexão entre música, filologia e filosofia. A importância essencial da compreensão da fonte originária e nutriz da música dionisíaca da tragédia grega e sua nobre função de reconciliação dos homens uns com os outros, consigo mesmo e com o mundo vivo. Trazemos a questão do lugar do povo na criação artística, em especial a música popular que nasce espontaneamente da convivência dos membros de um povo com a existência no mundo. A personalidade que fora capaz de calar a música, ou seja, Sócrates, e sua passagem pela vida grega, numa análise própria do pensamento nietzschiano, contrapondo com a polêmica recepção de sua primeira publicação: *O nascimento da tragédia*, na moderna Alemanha.

49 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 5.

1. A NATUREZA MUSICAL DO TRÁGICO: DITIRAMBOS DE DIONÍSIO.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo.⁵⁰

O ditirambo dionisíaco é a fonte geradora da tragédia antiga. A arte trágica grega liberta os homens do *principium individuationis*⁵¹, liberta da ilusão do mundo, de um mundo aparentemente dominado pela razão e pela consciência do indivíduo. A principal e mais essencial característica da existência no mundo é o enigma, isto é, o mistério esquecido pela concepção histórica, progressiva, ou evolutiva da vida, do mais terrível poder da natureza. Os povos antigos, das mais variadas etnias e dos mais diversos lugares do globo terrestre apresentam a noção desse mistério. O mistério é algo que nos escapa quando tentamos defini-lo, se fosse possível defini-lo e conceituá-lo não seria um mistério. Esse mistério consiste na questão de como é possível a vida humana no mundo. Para amenizar essa insegurança quanto à nossa origem e fundamento, os povos criam meios de conectar-se a essência natural da

50 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §7, p. 56.

51 Com relação à origem deste termo é necessário compreendê-lo em Schopenhauer, na interpretação nietzschiana. Como por exemplo na passagem seguinte: “E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia, na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*: “Tal como em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*””. NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §1, p. 30.

existência humana através da pura arte dos sons: “a massa dionisíaca, o povo, era o que devia ser representado: por isso o coro ditirâmico”.⁵²

A pura liberdade da natureza, evocada nas festas dionisíacas (recebem nomes específicos em diferentes povos) existem em quase todos os cantos do mundo onde habita o ser humano, sempre no sentido de retornar a natureza primordial, rompendo as relações sociais, parentais, econômicas, etc., isto é, de medida entre os indivíduos. Assim, na unidade desta liberdade natural é restaurada também a igualdade como direito original de todo ser que vive. As festas dionisíacas provocam o encantamento geral através dos sons mais profundos, como uma forma de arte popular de integração total. Nesta arte autêntica e natural não há espectadores passivos, todos que estão presentes participam ativamente, como forma de auto esquecimento do indivíduo condicionado e rememoração da unidade natural incondicional. A mais popular e democrática das artes, a tragédia antiga restaura a harmonia do mistério da existência individual através da música e da dança, deixando os limites do corpo por uma comunhão com a unidade da natureza. Nietzsche define a essência da tragédia a partir da compreensão do ditirambo:

Os ditirambos são grupos de cantores fantasiados: a ilustração mental através da palavra rumo à fantasia vem antes e a visibilidade da imagem fantasiada, um pouco depois. A fantasia criada posteriormente era entre os gregos muito mais ativa, ela se satisfazia em muitas coisas (decoração, mímica, etc.) quase que apenas com o símbolo. O recolhimento é a característica dos gregos que levam a vida pública; a distração, a dos germânicos que vivem para o privado, em círculos pequenos. A epopéia, otimista, diz respeito a uma representação ampla do real, a um agradável deixar-se satisfazer nele; a poesia lírica idealista, freqüentemente pessimista, restitui apenas a disposição dos pontos supremos da vida, muitas vezes a expressão da dor pela desarmonia entre o mundo desejado e o real.⁵³

52 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 26.

53: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 45.

A tragédia grega nasce da poesia lírica musical dionisíaca e a tragédia moderna tem origem na epopéia, como uma parte que se destaca entre as demais partes desta. Segundo Nietzsche, o grego antigo era um povo inclinado para ouvir e o germânico moderno, por sua vez, era um povo espectador, isto é, inclinado para o ver. Grande diferença entre a tragédia grega e a moderna reside justamente na postura do público que prestigia a obra de arte, as expectativas eram completamente diferentes de um e de outro.

A poesia lírica é dionisíaca, a música do ditirambo é instintiva e se expressa imediatamente por símbolos, provocando na massa ouvinte uma excitação extática, através da violência desmedida dos sons que tocam profundamente, evocando a auto renúncia do indivíduo. Contrário da epopéia, arte apolínea de representação do indivíduo sob a lei do estilo e da medida de forma a ressaltar o prazer indireto, por via do entendimento e da compreensão das palavras e da ordem na narrativa. No ditirambo podemos perceber o quanto o individual é fraco e debilitado. Mutilado e isolado, perante a força da natureza em unidade primordial avassaladora e tempestuosa, o mínimo ser individual é impotente, o ditirambo transforma cada um e todos os indivíduos em outro ser, no possível, ou seja, no diferente de si. Nietzsche consegue atingir a essência da tragédia grega, voltando-se para o sentido da música nesta arte, a natureza dos sons mais simples e elementares de uma arte trágica que os gregos antigos em sua magnificência aprimoram: a música do ditirambo.

A palavra poética a serviço da música, a arte a serviço da vida, tudo pode ser ouvido ativamente, não há espectadores ou expectativas, não há espaço para interesses ou motivações isoladas: “o indivíduo irrompe”. A voz do povo e da natureza na canção popular do coro fortalece a vida social pública da massa através da conjugação de todos os componentes. Poesia e música nascendo dos sons naturais instaurando a serenidade que acalma a alma, a arte dionisíaca do ditirambo elevando a existência e posteriormente a arte dionisíaca – apolínea imitando o temor do insondável. A arte trágica grega manifesta o mundo de Apolo reconhecendo o mundo de Dionísio.

A música toca de imediato o mais profundo do homem, ela estimula nossos afetos e percepções profundas da existência humana no mundo, uma existência que em si mesma é também trágica, transfigurada no jogo artístico entre Apolo e Dionísio. Os afetos são

modificados no sentido caótico da natureza pulsante, ou seja, no êxtase dionisíaco o extremo da dor desperta o extremo prazer, o extremo terror a extrema alegria; devido ao que vem a tona da natureza mais profunda, o puro poder da vontade. Não significa, no entanto, um simples trocar de valores da vida, é antes superá-los, ir além, lá onde a música possa afetar profundamente, através da arte trágica, coisa que os gregos antigos faziam tão sublimemente:

O estado extático nos festins dionisíacos primaveris é a cidade natal da música dionisíaca e dos ditirambos (a tragédia): na música, a natureza exuberante festeja suas saturnálias, na tragédia, ela almeja, através da dor e do pavor, o auto esquecimento e o êxtase.⁵⁴

Nietzsche investiga a fonte da origem da tragédia enquanto arte puramente dionisíaca, esta eclodindo em lugares como a Ásia e o Oriente e rompendo suas fronteiras atinge a Grécia. Porém, não podemos exatamente datar quando os gregos iniciam suas festas em celebração da natureza viva, pois como arte viva vai sofrendo as influências e modificações sem uma ordem precisa. Sabemos, porém, que os gregos peculiarmente tratam de passar a conjugar a arte dionisíaca dos ditirambos com a arte apolínea. O culto a Apolo é bastante marcado na Grécia e chegou muito mais inteiro por meios de registros históricos e pela tradição do conhecimento, até a época moderna, do que o culto a Dionísio, mas é ainda imensa a importância deste último para a arte grega antiga:

Pela primeira vez bramia a canção popular, demoniacamente fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente: o que significava diante disso o artista salmodiante de Apolo, com o som de sua cítara só timidamente insinuados? O que antes era propagado em corporações poético – musicais, que se dispunham em forma de castas, e era ao mesmo tempo mantido afastado de toda participação profana, o que precisava permanecer, sob o poder do gênio apolíneo, no nível de uma mera arquetônica, o elemento musical, rejeitava aqui todas as barreiras: a rítmica de antes, movendo-se no mais elementar ziguezague, liberta os seus membros para a dança bacante: o *som* ressoava, não mais como antes em

54 Idem, p. 48.

fantasmagórica rarefação, mas sim com a sua massa mil vezes intensificada e com o acompanhamento de instrumentos de sopro de ressonância profunda.⁵⁵

O interessante é que não havia a exata distinção, na Grécia antiga clássica, entre a arte apolínea e a dionisíaca, ambas estavam em jogo contínuo, numa completa união a partir da arte trágica e no culto religioso à vida. Somente com o advento do socratismo é que Dionísio fora esquecido e a arte dividida em partes conjecturadas em causas e efeitos: “por meio da prepotência da reflexão e do socratismo começa, então, um atrofiamento do dionisíaco na tragédia. Mas o ditirambo vivencia uma nova forma de desenvolvimento fora da tragédia, após ter sido retirado dela.⁵⁶ Na unidade composta por ciclos da obra de arte completa, as cenas ou episódios não eram fins em si mesmos. Eram no entanto, meios e passagens para algo maior e muito mais simples, sem necessidade de explicação com discursos, a cena produzia apenas uma tensão entre si mesma, enquanto mínima ação, e o afeto. A lógica da pura representação apolínea, dominando neste espaço cênico, tem a tendência de ofuscar a unidade, não permite a visão instintiva do todo da obra. Na música dionisíaca da arte trágica antiga, não havia a necessidade de uma lógica que instaurasse uma relação de causa e consequência entre as cenas. O coro reconciliava os indivíduos e a natureza, a presença dele na cena modificava o horizonte e a essência da obra, ao contrário de contar uma história encadeada por fatos sucessivos, cantavam uma canção universal, e desta forma, davam vida à obra de arte trágica.

55 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 23.

56 NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 54 - 55.

2. O POPULAR E O CORO NO DITIRAMBO.

A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos.⁵⁷

Da mesma forma, que a tragédia é fundamentalmente democrática, pois, nasce do povo na sua essência pura e crua de vida, o ditirambo é o canto mais popular, vem da massa, no nível social mais inferior. Desta maneira, a música e o teatro que compõem a arte trágica possuem a mesma origem, isto é, surgem do que é mais popular como manifestação e criação do povo. A força do coro está no conjunto, com o passar do tempo e dos interesses políticos e sociais, vão sendo apropriados pelas classes sociais mais abastadas e individualizadas. Nietzsche, nesta perspectiva está acompanhando a concepção romântica alemã cuja idéia principal é de uma “alma popular criadora” muito mais próxima da natureza, por isso, capaz de criar novos estados de afetos; que tem ainda, a característica de fortalecer a vontade natural de melhoramento da existência de todos, ou seja, elevação da vida no grupo social, onde todos interagem efetivamente, todos se sentem e se vêem participantes através do teatro e da canção popular compartilhada.

O coro tinha por essência a poderosa massa sensível, o inexorável poder da fantasia, o sublime poder sensível do ritmo e da pura música, isto é, a ousada liberdade lírica. A música forte do coro separa a reflexão da ação com a força poética e instintiva, porque é capaz de interromper a violência dos afetos com a violência dos sons, a serenidade é evocada pela agitação. Na tragédia antiga, o coro tinha também a função de não permitir que o indivíduo se confundisse com o tema da obra de arte, o conceito com o sentimento. O efeito idealizável da tragédia consistia nesta transfiguração e elevação efetivas da afirmação da vida e não uma mera idealização do indivíduo além de suas limitações. A realidade que os gregos gozavam

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §6, p. 48.

era completamente diferente da moderna resultando em formas de arte distintas: “a tragédia com coro nasceu em uma realidade transfigurada, na qual os homens cantam e se movimentam ritmicamente; a tragédia sem coro, nasceu da realidade empírica, onde se fala e anda.”⁵⁸

O coro grego tinha uma estrutura de música polifônica, a monotonia grega da música era uma despreocupação com o superficialismo do estilo metódico da palavra cantada que, necessita de muitos tons e ritmos, a música era mais importante do que a letra e o afeto provocado era muito superior. Segundo Nietzsche, na Florença de 1580 descobriu-se o solo com o compositor e músico Vincenzo Galilei pai de Galileu Galilei. O resultado foi que o efeito musical ficou monótono, já não era mais um sentimento musical reconfortante, era música para ver e ler, os sons viraram discursos contínuos, palavras que não podiam mais representar a vida emotiva. A rigidez deste sistema musical acabou em ruptura com a música de Claudio Monteverdi, fundador da ópera moderna, uma nova era musical se iniciara com sua primeira obra em 1607, *Orfeu*.

No entanto, apesar de romper com uma rigidez excessiva exigida pelo solo, e manifestar uma nova música, estava longe de uma consonância com o modelo antigo polifônico, ressoava mais com o modelo platônico. Com Christoph Willibald Gluck, tentou-se recuperar a naturalidade da expressão natural, ele compôs sua primeira ópera *Orfeu e Eurídice* em 1762. Era uma tentativa de colocar a música a serviço do drama. Excepcionalmente, para apreciação de Nietzsche, o compositor Wagner tentou resgatar a antiga união entre compositor e poeta. Parecia que retornava a originalidade da música da arte trágica, mas o que os modernos entendiam por arte trágica grega ainda era confuso e emendado por interpretações intermediárias. Um triunfante retorno à concepção grega antiga de arte trágica. Wagner estava inspirado por tudo o que dizia respeito a este retorno. No entanto, como Nietzsche fora percebendo, com a maturidade de sua investigação e reflexão, acontecera que provavelmente, não havia ficado muito claro para os modernos o verdadeiro sentido “grego” da arte trágica grega. A ópera se assemelhava a uma caricatura do drama musical antigo, este que essencialmente nasce na raiz de um povo.

58 : NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**, Apresentação, Tradução e Notas, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 70.

O coro era força da pulsão natural da música da tragédia. Os modernos fazem música sem a força do coro, apenas para os olhos verem, para ler nos libretos e precisamente distrair e entreter; não puderam, assim, atingir a noção de música dionisíaca que busca comover, concentrar ou arrebatá-lo. O homem exclusivamente racional busca a preservação de sua segurança individual através do discurso argumentativo, negando qualquer linguagem que não se fundamente no encadeamento lógico entre as premissas e a conclusão. A época moderna divide as artes e a vida em partes isoladas, assim, também os homens e a sua existência no mundo estão divididos, devido a uma falsa necessidade de encadeamento e racionalização do mundo. A arte antiga era inteira, as artes conjugavam-se numa arte total. As linguagens dos gestos e dos sons foram subjugadas pela linguagem argumentativa, como se a razão fosse única e superior capacidade humana de compreensão e comunicação. O otimismo quanto os poderes da razão fora exacerbado de modo que:

A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca.⁵⁹

O som é capaz de encantar o mundo com seus múltiplos símbolos. A visão de mundo do artista trágico, na fusão de todas as artes é o sentido de uma vida alegre em movimento, através do próprio desprezo pela vida passiva de um espectador. O meio popular é o berço da música e a origem é a alma do povo; a arte, a ciência e a filosofia são interligadas pelo mesmo fundo fundamental, que se resume na vida, como pano de fundo, para toda existência. A via da arte torna a vida digna e bela de ser vivida, a necessidade da arte musical popular, consiste na sua capacidade de transfiguração dos pavores da existência. Pela via da arte é possível encontrar um meio de cura, através da criação artística do mundo e do despreendimento da própria existência individualizada fortalecemos a vida do povo com dignidade.

59 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §14, p. 90.

3. A TRÁGICA VIDA SOCRÁTICA OU *SÓCRATES MUSICANTE*.

“E nisto a música se calou.”⁶⁰

Para a consciência socrática de que nada sabia, e assim, que o conhecimento sobre si mesmo era necessário, seria imprescindível uma busca radical e racional do fundamento da verdade. Excluía a música dionisíaca e a arte trágica desta vida idealizada, refletindo na mudança real da ação humana em amplo sentido, ou seja, não apenas para consigo mesmo como também em relação com o outro e com o mundo. Nesta parte, vamos procurar compreender por que o legado da personalidade socrática exclui a música dionisíaca do palco da vida humana, e ainda, acompanhados das investigações nietzschianas acerca da arte trágica, buscaremos o sentido deste pensamento não ter sido suficiente para arrancar a essência musical do homem da sua existência. Sendo assim, Nietzsche constata que a estimação da verdade e do correto não é causa necessária da efetivação da verdade, esta por sua vez, mostrando-se complexa em sua estrutura, mesmo para Sócrates em sua vida de culto a Apolo.

A história do pensamento ocidental remete sempre a personalidade deste homem chamado Sócrates, apesar de não ter escrito uma linha sequer sobre sua nova perspectiva de mirar a existência no mundo, fora extremamente capaz de influenciar uma grande parte de filósofos e pensadores das mais variadas épocas. A grande mudança promovida pelo eco de suas palavras foi assumida com grande entusiasmo pelos jovens de sua contemporaneidade, em especial por seu discípulo mais produtivo⁶¹, este que se dispôs a registrar em forma de diálogos.

60 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 87.

61 O discípulo a que nos referimos é sem dúvida Platão, nasceu em 430a.c., fundou a Academia de Atenas em 387a.c. e morreu em 347a.c., Sócrates era quarenta anos mais velho, nasceu em 370a.c., fora condenado à morte em 399a.c., em Atenas na Grécia.

Como marco de uma das transformações do modo de vida humano, Sócrates deu à luz suma importância, exclusivamente a luz sobre si mesmo, chamando a atenção para o conhecimento do homem acerca de si mesmo. Devido a uma capacidade apenas que parecia lhe diferenciar de tudo o que existia, ou seja, a racionalidade pretensa produtora de conhecimento certo e seguro. Esta faceta racional da compreensão humana sobre si mesmo no mundo legou uma radical divisão do mundo humano.

Pensar de modo a resgatar o instinto, compreendido enquanto impulso, como a possibilidade humana da criação artística esquecida, de si mesmo e do mundo. A análise investigativa de Nietzsche, por tomar Sócrates nas perspectivas filosófica, estética e filológica, procura explicar o processo de fundamentação e encadeamento da estrutura do pensamento socrático. Por esta via cumpre analisar a própria existência socrática em relação com a tragédia, pois se superarmos a divisão racionalista do mundo, a própria causalidade deixa de ser única explicação para os fenômenos. A morte de Sócrates, desta forma, poderia não ter sido exclusivamente consequência de sua postura racional e pensamento em vida, mas concomitantemente a morte do homem Sócrates poderia ser também mais uma “grande tragédia” da existência no mundo. A tragédia grega fora entendida por Sócrates a partir do seu modo dialético exclusivista, assim, deveria ser um encadeamento de cenas, porém segundo Nietzsche:

O efeito da tragédia grega nunca repousou na tensão, na estimulante incerteza sobre o que acontecerá no próximo momento. Ao contrário, ela sempre repousou naquelas grandes cenas carregadas de *pathos* e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisíaco ressoava novamente.⁶²

A questão da arte trágica grega, especialmente da música dionisíaca para Sócrates apresenta algumas contradições quando posta em relação com a vida do filósofo e com os sentimentos deste homem. Neste sentido, os impulsos, que apesar do extremo esforço de serem constantemente regulados pela razão tinham também seu papel na vida em movimento.

62 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 78.

Como Sócrates resistia à música, intrigava os pensamentos de Nietzsche, tanto esforço e dedicação em poupar-se à musa da música trágica, que mesmo em sonho insistia em aparecer-lhe: “aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será – assim devia ele perguntar-se – que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível?”⁶³ Segundo Nietzsche, mesmo com todo esforço empreendido, com todo trabalho submetido à razão, a arte andava às voltas (e revoltas) na vida de Sócrates, em seu estilo exótico de se apresentar ao mundo e nos passeios pelo próprio interior onírico:

Aquele lógico despótico, cumpre afirmar, tinha aqui e ali, com respeito a arte, o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado. Com frequência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma e mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: 'Sócrates, faz música!'.⁶⁴

Todo o esforço socrático levado a cabo por sua atitude em vida trouxe conseqüências trágicas, como o amortecimento de uma parte do ser humano, que é capaz de realizar a reconciliação dos indivíduos com a existência no microcosmo social e no macrocosmo universal e natural. Claramente: “a tragédia sucumbe em uma dialética e uma ética otimistas: isso quer dizer tanto como: o drama musical sucumbe na falta de música.”⁶⁵ O exagero otimista da razão quanto ao seu poder de conhecimento e controle da natureza e da vida ocupa todo o âmbito do saber, a música do coro não pode ser ouvida neste espaço discursivo: “é ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os discursos dialéticos.”⁶⁶ Talvez esta seja a maior

63 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, §14, p. 91.

64 Idem, §14, p. 90.

65 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 91.

66 Idem, p. 92.

tragédia do conhecimento humano, justamente quando a música trágica é calada nos foge a necessária aproximação com o profundo e insondável mistério da existência. Porque nascemos e morremos? Qual o sentido do nascimento e renascimento da vida humana individual?

Sócrates cria, sem tomar plena consciência disso, uma nova tragédia que Eurípedes sabiamente contempla e adota no seu fazer artístico, essa quebra, no entanto não se deu subitamente, mas como um processo que pode ser visto se moldando mesmo em Sófocles e Ésquilo. A grande diferença é que ele sabe o que está fazendo: “Eurípedes é o poeta do racionalismo socrático”⁶⁷, tem plena consciência de sua atitude e consegue sentir os efeitos dessa guinada artística na reação do público. Seguidores de um mesmo princípio: “Eurípedes e Sócrates são, pois, na perspectiva de *O nascimento da tragédia*, duas faces da mesma máscara, que é, no entanto, primordialmente, a do Sofista.”⁶⁸, ou seja, uma nova face da busca desgarrada pela verdade. Na arte trágica, Eurípedes, queria ser diferente, lutando contra a tradição que havia lhe forjado; no início de sua obra, as apresentações eram negligenciadas pelo público mais tradicional, acostumado com as grandes cenas de impacto trágico, em contrapartida o “novo” público negligenciava a tragédia antiga: “nos foi legado pela tradição que Sócrates se abstinha de freqüentar a tragédia, e só comparecia entre os espectadores quando era representada uma nova peça de Eurípedes.”⁶⁹ Torna-se latente a diferença entre os públicos: de um lado temos ouvintes que participam da obra, entregues à música do coro na arte trágica, de outro, apenas espectadores distanciados da obra. A “nova” tragédia explicava, e para isto, falava de si mesmo, de fenômenos e de como as partes dedutivamente deveriam ser como são e estar onde estão, satisfazendo a curiosidade e a insegurança frente aos mistérios da existência:

67 Idem, p. 81.

68 GUINSBURG, Jacó. Nietzsche no teatro. In: NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 164.

69 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 81.

Eurípedes é o primeiro dramaturgo que segue uma estética consciente. Ele procura intencionalmente o que há de mais compreensível; seus heróis *são* realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e de Sófocles são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente, eles só balbuciam sobre si.⁷⁰

O sobressalto da razão humana trouxe novas abordagens e um novo foco no horizonte da vida, nutrindo a visão da superioridade humana para com natureza nutris, sustentando um falso poder e abrindo o espaço para explicações sofisticadas serem tomadas como verdades indubitáveis. A exaltação da palavra por um lado foi benéfica para o desenvolvimento do homem, mas por outro foi um forte empurrão para a descida do homem na questão de sua necessidade de harmonia na convivência com o outro. A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo: “não havia, como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto, relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo”⁷¹, pois a palavra discursiva necessita gerar o distanciamento a partir de outro interlocutor. A vida em palavras traz consigo uma sombra de tribunal, de correção e julgamento da natureza inferior: “quando esse elemento penetra na tragédia, então surge um dualismo como entre noite e dia, música e matemática”⁷², a dialética deposita um sério otimismo no cálculo, base de uma forte crença no resultado causal tomado como certo e seguro.

A atitude de Sócrates em relação à tragédia é trágica, a esperança otimista no poder da razão enfraquece sua vontade de vida, a tragédia representada pelo tribunal gera uma falsa segurança. Portanto, o que fazer quando o julgamento falhar ou quando a conclusão se mostrar insensata? Desconcertantemente resta-nos uma larga gargalhada de nossa ingênua e otimista superioridade. Deveríamos gozar de plena felicidade quando aplicamos o método da razão em escolhas e decisões, então, teria Sócrates se enganado ao escolher aceitar sua sentença fatal?

70Idem, p. 80.

71 Idem, p. 87.

72 Idem, p. 89.

Sócrates inaugura o advento do ser pensante: o *homem teórico*⁷³. Encontra somente pedacinhos de verdades e se considera tão esperto e privilegiado. Porém com o tempo dispensado em sua busca “inútil” pela verdade surge a necessidade da criação artística. Da mesma forma que o próprio Sócrates viveu, sempre em busca da justificação e do fundamento do conhecimento, acabou por morrer passivamente e nestes últimos dias a caminho do fim, não houve astúcia ou razão alguma que o consola-se. Encontrou-se no limite da ilusão metafísica: a morte física, o apagar das luzes de Apolo e aqui, aparece-lhe em sonhos a musa da música a soar sua canção terrivelmente profunda. O limite de Sócrates é a arte, na quase morte socrática vem o chamamento para fazer música, afirmar a vida e elevá-la até seus limites, transfigurá-la em arte. Fazer da existência incompreensível, tão extremamente compreensível que em seu limite encontremos novamente a necessidade da criação artística do mundo.

A partir de Sócrates nasce uma rede de sucessivas escolas filosóficas que pretendem captar pela razão o conhecimento produtor de definições e leis para tudo o que existe, ou seja, todo o universo processado na máquina moedora lógica. Assim, vão surgindo uma explicação teórica após a outra e outra até seu limite, que consiste em transfigurar-se novamente em mito, em criação artística, lugar de onde partiram. Quando Sócrates, nega a capacidade criadora da arte, por ironia, trata sem querer de enriquecê-la por garantir-lhe o meio necessário para que renasça. Ao invés de mirar a origem das ondas, ou seja, o mar em sua horizontal imensidão, voltamos nossos olhos socráticos para a areia no ir e vir das ondas, uma após a outra, resumidas em suas tentativas de alcançar o inalcançável. Conforme a análise nietzschiana:

Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência?⁷⁴

73 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 15, p. 92.

74 Idem, § 13, p. 89.

Nosso inevitável caminhar para a morte pode ser elevado? O caminhar para a morte de Sócrates poderia ter sido elevado? A tragédia sucumbe ao discurso, assim como o discurso sucumbe à tragédia. Somente na arte a vida possui valor, por si mesma, por simples e nobre viver, pessimista no sentido de afirmar a exuberância da vida frente a nossa individualidade otimista, teórica e inevitavelmente ingênua. O desejo de possuir todo o conhecimento do círculo terrestre foi usado pedagogicamente por Sócrates para produzir verdades através do gênio, como se pudesse ensinar a compaixão e o heroísmo por meio da dialética.

4. A POLÊMICA NO DEBATE ACERCA DA FILOLOGIA E DA MÚSICA.

Quero acrescentar apenas duas coisas. Para entendermos a materialização poderosa e inescrupulosa de tais seres primitivos, não podemos de modo algum tomar como parâmetro nosso frágil gosto.⁷⁵

O presente tópico trata da recepção da primeira obra nietzschiana pelos seus contemporâneos alemães, esta que, já se preparara desde a fase de pré concepção para um nascimento conturbado. O autor esperava uma recepção que provocaria uma guinada na forma de viver dos homens modernos alemães, fornecendo as bases de uma nova reestruturação da forma de conhecer e compreender a existência humana neste mundo. Para tanto: “como se pode ver, o centro do debate suscitado pelo *O nascimento da tragédia* é a relação entre ciência

75 ROHDE, Erwin. Filologia Retrógrada [Afterphilologie] Esclarecimentos acerca do panfleto “Filologia do futuro!”, publicado pelo doutor em filologia Ulrich von Wilamowitz – Möllendorff. In: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 115.

arte e filosofia ou, mais precisamente, entre filologia, música e filosofia”⁷⁶, implicando em profundas alterações na forma de se relacionarem entre si e com o mundo. Neste sentido, esta mudança não se daria de forma isolada, mas conjuntamente de maneira harmônica com a filologia nietzschiana, a arte wagneriana e a filosofia schopenhaueriana.

A questão da elaboração nietzschiana acerca da compreensão da metodologia e amplitude da filologia se refere à retomada e atualização dos saberes da Antiguidade com maior alcance de compreensão. Gerando uma parceria extremamente produtiva entre a filologia, a arte musical e a filosofia, porém na realidade surgira apenas uma breve polêmica parcial pela luta entre estes três campos do saber, com muito mais ênfase no combate entre filólogos e músicos. A filosofia somente indignou-se a ignorar o livro, num silêncio angustiante.

Para a superação da filologia clássica, Nietzsche procurou construir um novo caminho de interpretação e atualização da tragédia grega antiga, fato que, desagradou todos aqueles filólogos que tomavam a filologia clássica como única via para o conhecimento verdadeiro. Conforme a carta de Nietzsche a Rohde em 1871: “temo que os filólogos, por causa da música, os músicos, por causa da filologia, e os filósofos, por causa da música e da filologia, se recusem a ler o livro”⁷⁷, demonstrando sua consciência acerca das opiniões de alguns acadêmicos, mas sendo surpreendido com a reação de outros filólogos:

Desde o início a posição de Ritschl é clara: não concordando que a arte e a filosofia sejam os únicos educadores do gênero humano – pois a história também o é, particularmente seu ramo filológico -, está convencido de que uma correção estritamente científica do panfleto de Wilamowitz, sem hostilidade contra a filologia, seria a única coisa digna a ser feita.⁷⁸

76 MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 31.

77 Idem, p. 17.

78 Idem, p. 27.

O apoio de Erwin Rohde, jovem filólogo amigo de Nietzsche, único que se declara abertamente a favor do conteúdo e da forma do livro, sendo imprescindível para *O nascimento da tragédia*, evocar a polêmica que durou pouco tempo seqüente à publicação do livro, sucedendo-lhe um longo silêncio aterrador. Podemos, assim, perceber a importância de Rohde para Nietzsche, neste delicado momento de sua carreira, ao ponto de ser solicitado pelo próprio autor para a tarefa de compor uma resenha apresentando a sua obra à academia de filologia. Assim, Rohde compreende a estrutura de *O nascimento da tragédia*: “o processo artístico esclarecido no livro não foi apresentado pelo autor como uma experiência imediata; foi conquistado historicamente a partir do desenvolvimento da capacidade artística helênica.”⁷⁹ Pois, que Ritschl, seu orientador e amigo, era seguidor da filologia clássica de Wolf⁸⁰, teve que, por esse motivo, se calar a respeito da obra de Nietzsche. Fora enviada ainda para alguns outros amigos na busca por reconhecimento de sua primeira obra publicada, numa franca direção filosófica, esperando que com isso pudesse concorrer à uma das duas vagas que surgiram para a cátedra de filosofia. No entanto, não alcançara o reconhecimento desejado, apenas algumas críticas, que não abalaram a prática filológica, nem causaram grandes preocupações aos filólogos acadêmicos. Apenas Rohde se aproximou do teor da obra, ele que por sua vez, tentara apoiar o amigo filólogo, escrevendo sobre a idéia de superação da filologia clássica contida nos pensamentos nietzschianos, focando na seguinte síntese:

Deste modo, tanto em sua introdução metodológica quanto na exposição do conteúdo do livro, a segunda resenha de Rohde, repetindo o esquema da primeira, não só reafirma a influência de Schopenhauer na concepção nietzschiana da música e do uno originário, como alude à importância de Wagner para o renascimento do trágico ao assinalar a esperança trazida pela música alemã da época.⁸¹

79 ROHDE, Erwin. Friedrich Nietzsche (professor regular de filologia clássica na Universidade da Basileia). O nascimento da tragédia no espírito da música. Leipzig, 1872. In: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.38.

80 A filologia clássica de Wolf fora anteriormente abordada no tópico 2 da Parte I, deste presente trabalho.

81 MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 22.

A polêmica fora gerada pelo debate entre a vertente da filologia clássica, representada por Wilamowitz, que remete à Wolf, e uma novíssima filologia, cujo defensor e representante é Rohde, porém esta última é ainda pouco compreendida pelos filólogos contemporâneos de Nietzsche. Segundo Rohde, ao fim de sua resenha: “então só nos resta pedir para acreditarem que existe algo de esplêndido, algo que não deixa de existir só porque eles não são capazes de compreender e tocar.”⁸² Uma das principais questões tratadas pelos escritos que se referiram à *O nascimento da tragédia* fora a valorização da música nos pensamentos acerca da metodologia da filologia em sua prática de abordagem dos registros antigos, em especial na compreensão sobre a tragédia, cultura e política gregas. De maneira que Rohde explica:

Assim como a música dos artistas expressa analogicamente a essência mais profunda do mundo, em prodigiosa generalidade, irradia-se a partir do mar revolto da arte musical uma segunda analogia, que repete em um processo da vida individual do homem a grandeza avassaladora da música, como que rejuvenescida milhões de vezes, tornando-a suportável para a compreensão humana. Em uma luta aterradora, a música dá à luz o mito, uma imagem analógica das forças universais onipotentes.⁸³

As críticas vindas de Wilamowitz tinham um tom exageradamente pesado, se colocando numa postura de ataque, justificada por uma suposta ofensa que ele teria sofrido, enquanto filólogo, na obra nietzschiana. Neste sentido, as reações dos filólogos em geral se resumem aos ataques pessoais e às defesas desesperadas, não corresponderam ao teor do conteúdo do livro. Faltando nelas uma séria conexão argumentativa no lugar de um insistente isolamento ainda maior da filologia clássica, que resulta no silêncio e no desprezo pela tentativa nietzschiana de aproximar a filologia da filosofia e da música. Por outro lado, mesmo os amigos mais próximos de Nietzsche, como Rohde e Wagner, não puderam captar a

82 ROHDE, Erwin. Friedrich Nietzsche (professor regular de filologia clássica na Universidade da Basileia). *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Leipzig, 1872. In: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 41.

83 Idem, p. 37.

profundidade do pensamento nietzschiano, sendo assim, as palavras em defesa do amigo e da obra soaram em tom ameno e menos científicas do que o esperado por Nietzsche. A conseqüência do choque teórico que a primeira obra nietzschiana provoca já era de certa forma esperada por Nietzsche.

Após *O nascimento da tragédia* na fusão dos princípios artísticos compreendidos como de Apolo e de Dionísio, segundo as palavras de Wilamowitz quando à interpretação que dá aos escritos de Nietzsche: “surge então o perverso Eurípedes, incitado pelo perverso Sócrates, e mata a tragédia”. A ira de Wilamowitz representava uma forte tendência da filologia clássica quanto à sua própria metodologia e conteúdo, as argumentações nietzschianas golpearam sutilmente a base dos filólogos wolfianos, tendo em Wilamowitz a expressão direta de sua auto defesa e indiferença:

Mas o senhor Nietzsche também é professor de filologia clássica, trata de algumas das mais importantes questões da história da literatura grega, gaba-se de que, graças a ele, a orquestra deixou de ser um enigma (§8), gaba-se de que “o surgimento da tragédia se expressa para ele com uma clareza luminosa”(§17), e introduz uma concepção inteiramente nova a respeito de Arquíloco e de Eurípedes, além de outras descobertas igualmente desconcertantes.⁸⁴

Sinteticamente, podemos afirmar que a luta hierárquica do domínio do campo da verdade fora acirrada pela tentativa de reunir as três formas de saber numa quarta. Ainda sem um nome específico e sem uma clara delimitação, esta que, ousadamente vinha para ser a forma de saber humano superior, mas que provocou um profundo estranhamento em filólogos como Wilamowitz. Tampouco a classe de filósofos se identificou com os pensamentos conciliadores de *O nascimento da tragédia*, sendo inclusive ignorada, a solicitação nietzschiana para a cátedra de filosofia. Nem mesmo os artistas e músicos aceitaram de bom grado a visita da filologia em seus assuntos musicais; cada qual em sua célula de saber e mantendo-a intacta,

84 WILAMOWITZ – MÖLLENDORFF, Filologia do Futuro! Primeira Parte. Uma réplica a O nascimento da tragédia, de Friedrich Nietzsche, professor de filologia clássica na Basileia. In: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia.** Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.57.

com muita energia, conservando seus limites impenetráveis. Neste momento de recepção à sua primeira publicação, Nietzsche já saboreava o gosto amargo da tentativa de romper as estruturas hierárquicas de posse do conhecimento no mundo moderno.

O músico e compositor Wagner fora mais um exemplo da distância entre os leitores de Nietzsche e os seus pensamentos, tendo escrito uma carta aberta “em defesa” do amigo e sua obra, não se mostrou capaz de tocar a raiz de superação argumentada pelo texto. Limitou-se a defender, por sua vez, sua classe de músicos e sua via paradoxal à ciência, falando em resposta ao filólogo, porém com pouca intimidade com a profundidade do pensamento inovador de Nietzsche, conforme:

Pois é evidente que a filologia atual não exerce influência alguma sobre a situação da cultura alemã em geral; enquanto a faculdade de teologia nos oferece pastores e conselheiros consistoriais, a de direito nos oferece juízes e advogados, a de medicina, médicos, todos eles cidadãos úteis na prática, a filologia nos fornece apenas filólogos, que só tem utilidade entre eles mesmos e para eles mesmos.⁸⁵

Nietzsche, por este meio, já poderia perceber o provável rumo de sua obra primogênita, nosso filósofo saído da casca da filologia, não encontra abrigo seguro em nenhum dos grupos com os quais ele polemiza com suas novas argumentações. Enquanto Wilamowitz busca defender com todas as suas forças e palavras a filologia que lhe concebeu, Wagner sai em defesa da música, ou melhor, dos músicos e artistas em seu espaço de envolvimento cultural e social. Não falam a mesma linguagem de *O nascimento da tragédia*, que justamente na conciliação destes opostos busca a superação dos isolamentos dos saberes humanos tão maléficos e estéreis a si mesmos contidos em seus invólucros invioláveis. Porém, os objetivos, pelos quais se definem autônomas as áreas aqui envolvidas, consistem na questão da necessidade do reconhecimento e justificação comuns que apontam para uma mesma direção, isto é, a crença numa única via correta de compreensão e vivência no mundo que aí se encontra. O problema surge na questão da comunicabilidade, nas palavras de Wagner:

85 WAGNER. Richard. Carta aberta a Friedrich Nietzsche. 22 de junho de 1872. In: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 82.

Logo percebemos que se tratava de um filólogo falando para nós, e não exclusivamente para filólogos; por isso nosso coração começou a bater mais forte, e encontramos no livro um novo ânimo, algo que tínhamos perdido completamente na leitura dos tratados de filologia habituais, tão repletos de citações e destituídos de conteúdo, sobre Homero, por exemplo, sobre os trágicos, etc.⁸⁶

Nietzsche escreve para que suas palavras sejam ouvidas, ou seja, para que possam afetar. Por isso fala ao mesmo tempo como música, como ciência filológica e como filosofia, tudo isso com apenas um texto, seu primeiro livro publicado. Mas este nobre e ousado propósito ficou distante do resultado esperado, logo, podemos entender que cada qual compreendia apenas sua própria língua, não sendo capazes de atingir a compreensão completa de *O nascimento da tragédia*, que inova justamente por falar no mínimo estas três línguas distintas com o mesmo sentido. Wagner entende que Nietzsche ataca os filólogos em prol da música, por certo, está equivocado, a argumentação nietzschiana é essencialmente reconciliadora, quer dizer, nenhuma das três formas de saber deve ser subjugada pela outra.

A pesquisa em *O nascimento da tragédia* não é assim, prontamente compreendida, pois, não encontra homens com a capacidade de dominar três linguagens distintas ao mesmo tempo. Nietzsche por este privilégio ou acaso da existência, tinha profunda familiaridade com a filologia, tempo precioso dedicado à composição musical e ainda visão filosófica necessária para mirar o amplo horizonte, transpassando passado, presente e futuro. No entanto, poderia o filólogo, compositor musical e filósofo ter previsto a rápida polêmica e o trágico calar dos seus contemporâneos diante de semelhante empreitada? Se pudéssemos medir a quantidade de esperança que cabia dentro deste homem em relação aos seus compatriotas, poderíamos saber do grau de consciência que o autor nutria acerca do impacto que faria dando à luz Dionísio para enriquecer Apolo numa possível elevação da arte e da vida.

86 Idem, p. 83.

PARTE III. A MÚSICA VIVA DE NIETZSCHE.

Na arte trágica Apolo pode reunir o Dionísio despedaçado. No jogo artístico da representação com a embriaguez, se faz o aniquilamento do indivíduo consciente, através do retorno com o puro movimento da vida. Sua essência é a força geradora e criativa da natureza, a falta de solo fixo expresso no dançar ditirâmico e a falta de discurso expressa pelo cantar junto. No qual cada um e todos em conjunto podem se tornar os outros. A obra da arte trágica apolínea dionisiaca é o próprio homem, existindo no mundo e suavizando seus impulsos pelo êxtase, elevando-se como os deuses vistos nos sonhos ideais.

A música trágica grega, apolínea dionisiaca, não permite que Apolo exerça seu domínio, da mesma forma que não permite que Dionísio impere. A exaltação da música apolínea torna os indivíduos isolados e egoístas, sem conexão com a vontade de vida, o homem degrada-se e a vontade enfraquece, logo, a existência torna-se desvalorizada. Um povo estritamente apolíneo subjuga os impulsos, que por essência são os mais perigosos elementos da natureza, os gregos sabiam disso, e evitavam o abismo do esquecimento do mistério. O mistério do fundamento do nascer e do morrer, como faces da existência no mundo. Mesmo que o mistério não seja passível de definição exata, mesmo que o esqueçamos, o mistério de nossa existência no mundo é a fonte da vida. Como definir apenas com argumentos o caos, enquanto essência do mistério?

O renascimento da arte trágica eleva a existência rompendo suas limitações e barreiras, estimulando todos a serem afetados no ouvir o som universal que reconcilia o homem com a sua própria existência no mundo. A melodia do músico trágico é um resumo da seqüência harmônica da vida, neste sentido, o músico trágico é um criador de mundos.

A arte e a religião gregas possuem essência semelhante, de elevação da existência no sentido de criação, fruto próprio de um povo artístico e transbordante de vida. O significado da arte é poder criar imagens de mundos, um povo artístico é transbordante de vontade de vida. Na arte moderna, porém, a tragédia estava irremediavelmente esquecida, a música domesticada, e a existência dos filhos de Sócrates, desenraizada, esquecidos da música

dionisiaca. Somente um renascimento da tragédia grega antiga, através do mito recriaria a vida transbordante grega antiga na Alemanha moderna. Por influência de Schopenhauer, Nietzsche havia chegado ao desenvolvimento de sua concepção bidimensional do pessimismo em relação à vida humana no mundo. Bastava para visualizar a possibilidade de renovação da vida a partir da criação musical do povo alemão. O projeto de renovação pareceu completo quando Nietzsche entrou em contato com a arte e o pensamento wagneriano, envolve-se assim, numa mescla de amizade e admiração, artística e intelectual. Provando sua importância na construção do pensamento nietzschiano e dedicando grande parte dos seus escritos de juventude a Wagner e sua música. Nutria neste sentido, uma bela e forte inocente esperança de um futuro promissor de superação a partir da arte musical de Wagner. No entanto como veremos, a decepção e a reordenação nas relações entre ele e Wagner, tomaram o centro da vida produtiva de Nietzsche, através em revisões das causas acerca do fracasso do projeto wagneriano.

1. RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA

O homem não é mais artista tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza, para deliciosa satisfação do Uno primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.⁸⁷

Abordaremos neste tópico o significado e o propósito dos estudos nietzschianos acerca da tragédia para a renovação da Alemanha moderna, em que o autor viveu, tendo como via de recomeço a sua origem na “mãe” Grécia. Não haveria sentido filosófico as investigações acerca do passado, da história, da cultura e da civilização, se não tivémos em consideração que este plano prepara a atualidade para uma crucial mudança na forma de vida das pessoas. Iniciando pela forma com que se inserem e compreendem o mundo que aí está. *O nascimento da tragédia* se refere aos gregos como 'nossos luminosos guias', e assim, dá continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller de pensar o que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega.⁸⁸ Compreendemos assim, o propósito da filologia aliada à música e à filosofia no resgate da tragédia favorecendo seu renascimento na arte alemã moderna. Aquilo que realmente importa ao filósofo é o filosofar, estando-se necessariamente na condição de “vivo”. Desta maneira, precisa ser e estar atuante no seu tempo, Nietzsche, por sua vez, tenta reconciliar a estrutura de seu pensamento com seu contexto na conjunção do pensar com o atuar filológico, filosófico, artístico e musical do ser humano:

Se *O nascimento da tragédia* é um livro profundamente alemão, sendo levado a falar de “problema alemão”, “esperanças alemãs”, “gênio alemão”, “espírito

87 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 1, p. 31.

88 MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 11

alemão”, “ser alemão”, é pela importância que dá a música ou pela idéia de que a música é a força a partir da qual Nietzsche faz sua crítica à cultura alemã. Pois não é ele quem diz que na Antiguidade helênica “reside a esperança de uma renovação e de uma purificação do espírito alemão pelo jogo mágico da música?”⁸⁹

Ao longo dos primeiros textos nietzschianos nos deparamos continuamente com a questão da música, profundamente tocada desde sua raiz até seus frutos futuros, com esta visão filosófica musical somos convidados a fazer parte do renascimento da tragédia. Somos nós ou então uma geração futura que presenciará este renascimento que Wagner não levava a cabo. A disposição de Nietzsche em compreender e explicar o parto da tragédia na Grécia antiga é uma constante nos seus primeiros escritos. Atribui-lhe especial atenção com um nobre propósito que consiste em anunciar o retorno ou o renascimento da arte trágica na Alemanha, com a música wagneriana como meio de trazer a vida os mitos antigos alemães:

Não há dúvida que a análise das condições de 'nascimento' da tragédia tem em vista sobretudo as de seu 'renascimento', uma palavra que, pelo contexto aqui envolvido, remete inequivocamente à proposta do drama musical e às criações de seu paladino artístico e ideológico.⁹⁰

Na vida que envolve todo o sentido da tragédia antiga grega, reside o significado da existência da arte trágica. Interagindo com a arte trágica, o público presencia o seu poder natural de vida, podendo assim, romper com seus limites individuais e exaltar a vida em unidade primordial, alegrando-se pelo excesso de saúde contraposto no contato imaginativo com o sofrimento, que existe independente de nossa vontade. No papel de Dionísio, Nietzsche vem arrebatado com esse chamamento no compartilhar da vivência trágica assumindo a fraqueza humana frente ao sofrimento, que são comuns a todos os seres que conhecem também o prazer e a alegria, pela via do não ser, própria do dionisíaco. Somos chamados à vida em sua plenitude exaltada com dignidade. A dor, assim como o pessimismo, não se

89 Idem, p. 12.

90 Idem, p. 168.

restringe à perspectiva de sofrimento, neste sentido, podem corresponder ao transbordamento de vida e de saúde. A dor dos fracos de vontade de vida é sofrimento, mas a dor elevada aos seus limites, assumida integralmente pelo forte, é vontade de vida, ou seja, é plena de alegria. A dor diz que estamos vivos, pois sem vida não há dor, o medo da dor é sofrimento. A cura terapêutica, mesmo que temporária, para a dor através da arte trágica pode ser uma elevada forma humana de tornar-se o que se “é”, no vir a ser. Seres divinos, ou seja, artistas criadores de seus mundos, pela arte que transfigura os participantes, no que podemos chamar de supra-humano. A superação dos próprios limites e a resiliência transportam o ser mínimo individual, para além de si mesmo, rompendo as barreiras que nos encerram estaticamente no fio que se amarra ao passado, presente e futuro. A superação humana é um salto para além do encadeamento lógico dos fenômenos. A arte trágica antiga é atualizada no eterno agora, um instante precioso. Desprendendo as amarras espaço temporais que limitam a vida por regras e medidas.

A tragédia antiga grega vivia da música do coro, uma música especialmente trágica, nascida para o culto do deus dos mistérios da natureza, estes que não cabem numa definição, ou seja, numa limitação, pois se assim fosse não seria um mistério. A natureza, enquanto Uno primordial, torna a vida uma existência cíclica em puro movimento musical, estruturada em nascimento e morte ou renascimento, consonâncias e dissonâncias. Nietzsche nos fala do nascimento ou surgimento da arte trágica, não poderia falar em morte da tragédia no sentido de fim, apenas no sentido de retorno, devido à sua essência musical. O retorno de uma obra de arte completa inclui o retorno do público que lhe pertence, porque depende de seres vivos para existir. Nietzsche percebe que o renascimento da obra requer o renascimento do público, conhecedor de seus contemporâneos percebe que o homem moderno busca simploriamente uma mera satisfação individual na arte, como algo que o identifique à cena, lhe dê segurança e reforce a sua limitação individual e sua ilusão do julgamento acertado.

Todo o pensamento do jovem Nietzsche parte e retorna à mesma questão, a saber, a música, devido ao seu caráter múltiplo de movimentação contínua na consonância e na dissonância. O sentido da música percebido no ritmo da consonância e a falta de sentido na dissonância são muito próximos da questão do sentido da existência, ora dissonante ora

consonante. Sendo possível abarcar o todo num instante eternizado por uma visão estética da vida:

Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético.⁹¹

A música dionisíaca é o elo capaz de revigorar o mito, aquilo que permanece e ao mesmo tempo atualiza é a música do coro, como uma forma de expressão atemporal que tem a característica fundamental de servir à autêntica justificação do existir humano no mundo. Sem música, Nietzsche seria apenas filólogo, distante que estaria de qualquer abordagem de cunho filosófico e existencial. O renascimento da tragédia é assim, uma grande mudança na forma de vida, que se torna possível somente com a execução da música dionisíaca, ou seja, buscamos a origem e explicação para o nascimento para, simplesmente, poder dar as condições ao renascimento. Nascermos para morrer e morremos para renascer. A forte desesperança na vida, nos moldes em que se configura a vida no mundo moderno é acompanhada de uma rica e protuberante esperança na nossa capacidade de alteração e superação de nossos próprios condicionamentos enraizados ao longo da tradição de conhecimento que compartilhamos:

Morte e ressurreição, não apenas como evocação filológica de uma Grécia passada ou como exaltação musicológica de uma Alemanha futura. Trata-se efetivamente de replantar uma unidade mítica refeita em que o homem ressurgiria como obra de arte da vida. É um processo de superação de um logocentrismo dogmático do princípio da razão que sob o sopro do *daimon* socrático e cientificista, exilou o ser humano no fenomenal, desligando-o de sua relação com o seu outro ser, o das profundezas da natureza.⁹²

91 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 24, p. 141.

92 Idem, p. 156.

Se o renascimento da arte trágica necessita de antemão, do renascimento do público participante desta arte, necessita também da mesma maneira, do artista e do espaço público para sua execução. Nada pode ser tomado de forma isolada, tudo depende da unidade harmônica que sustenta a reconciliação das partes individualizadas. Podemos considerar dois tipos de público, de um lado o ouvinte, de outro o espectador. O público que ouve se transfigura a partir da entrega e predisposição ao *pathos*, no envolvimento com a música dionisíaca rompe seu limite individual, supera a falsa necessidade de encadeamento (aprisionamento) lógico da compreensão do mundo. Por outro lado, o público espectador está aprisionado em suas expectativas quanto ao espetáculo, por isso não se entrega, gasta um grande esforço por preservar-se do *pathos*, pois, crê que necessita compreender as palavras e os argumentos. A arte para o espectador não é interativa, pois acredita no distanciamento e no entretenimento para gerar uma fugaz satisfação individual. A arte trágica exige essencialmente que seu público seja composto por ouvintes. O próprio autor precisa se inserir num movimento conjunto interativo: “não é para assistir como simples espectador que Nietzsche vai sentar-se no anfiteatro da *tragédia grega*,”⁹³ o artista é o músico, o compositor e o público, ele também ouve e se transfigura.

A relação do homem com a tragédia pode ser de duas maneiras: a primeira é tomá-la como visão primordial da afirmação da existência e a segunda é negá-la através da crença no poder do controle técnico científico sobre a existência. Antes do advento do socratismo, tínhamos a exuberante vivência trágica dos gregos, ricamente próspera e digna, uma povo artístico, criativo e alegre, logo após a interferência do pensamento socrático sobre a vida grega vemos o iniciar de uma reviravolta na forma de viver. Na exaltação do indivíduo e sua capacidade de separação e catalogação de conhecimentos e coisas, à capacidade de organização e formulação de regras sendo aplicadas em todas as coisas, negamos nossa vontade de vida no mundo. Porém a tragédia, “infelizmente” não se sente ameaçada por nossa crença na astúcia e na estratégia da razão, já que as poucas batalhas ganhas pela razão não comprometeram “a guerra”:

93 Idem, p. 157.

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica e a consideração trágica do mundo*; e só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia: para essa forma de cultura cumpriria estabelecer como símbolo o Sócrates musicante, no sentido antes examinado.⁹⁴

O drama musical seria a precedência e a procedência do drama falado moderno, recriando o novo a partir do antigo, e o antigo a partir do novo, retomando a nobre e exuberante arte total de um futuro no agora. Nietzsche analisa, as possibilidades da proposta revolucionária da arte wagneriana como precursora do renascimento. O mais importante e estimulante para a realização da arte trágica no povo grego antigo, era a música do coro: “aqui se considera antes de tudo, o coro”⁹⁵, reconciliador da complexa existência humana. O envolvimento com o todo implica que cada parte é imprescindível. Existe uma necessidade de que cada parte reconheça a si mesma para o reconhecimento da unidade que formam cada qual em seu espaço e tempo. Diferente da compreensão de arte trágica em que o isolamento das partes encadeadas prejudica a tomada da unidade da obra, confundindo espectadores com atores, firmando uma auto-ilusão como fuga de si. O efeito da arte trágica sobre a vida é elevá-la através da rememoração e revitalização dos limites e abismos da existência. Portanto, com a investigação nietzschiana é posto o processo que leva de uma parte a outra da história da arte, num movimento cíclico, com muito apreço dedica-se a compreender a passagem da tragédia grega para a Comédia Nova:

No teatro de Eurípedes, Nietzsche identifica o ponto de inflexão do processo que conduziu ao esvaziamento da tragédia grega e ao advento da Comédia Nova. Muito embora consigne um tardio arrependimento ao gênio criador de *As bacantes*, atribua-lhe, em face das dramatizações tidas como as mais expressivas do tragicismo

94 Idem, § 15, p. 104.

95 NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*), p. 59.

helênico, pelo menos quatro pecados capitais: a épica desmitificada, o realismo mimético, o socratismo crítico e o otimismo cientificista.⁹⁶

Então, sob o jugo da comédia nova é instaurado um novo tempo na arte e no modo de vida individual refletido no social. Por meio do estudo aprofundado em três dimensões: filológica, musical e filosófica, Nietzsche é capaz de explicar a vida pela arte. Como as pessoas se compreendem e se percebem no mundo em que vivem pode ser visto pela sua forma de criação e produção artística, deveras vital a todo homem.

Nietzsche atribui grande valor à música para o melhoramento da vida dos homens, uma via de superação dos limites humanos devido à sua amplitude e conexão com o Uno primordial. Por isso é necessário que ele também acredite na música e faça da música sua vida, nutrindo uma forte esperança no renascimento da tragédia como renascimento do gênio alemão e do mito adormecido. Parece então, que agora tudo está a preparar-se para o grande renascer, ou seja, retornar a si mesmo, encontrar-se. Porém, poucos foram aqueles que se envolveram em tamanho trabalho, a tragédia grega antiga já havia deixado a arte por longos e demasiados anos. O mundo natural andava calmo gerando uma crença na sua estabilidade. Os progressos científicos e tecnológicos fortaleciam a segurança e a comodidade da vida, mas, até quando as forças da natureza serão subjugadas pela razão humana? Se haverá um renascimento da arte trágica, não podemos prever a data, nem a sociedade que lhe dará luz novamente, pois para haver o renascimento da tragédia é preciso haver o renascimento das pessoas adormecidas e da comunicação musical esquecida, para renascer a música é preciso que renasçam os “ouvintes”.

96 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 163.

2. LINGUAGEM: DA MÚSICA À PALAVRA.

Assim como se comporta toda nossa corporeidade em relação àquela mais originária forma da aparência, a vontade, assim se comporta a palavra consonântico vocálico para com seu fundamento sonoro.⁹⁷

A questão da linguagem na obra de Nietzsche inicia-se já na época mais precoce, quando de suas atividades como doutor em filologia a partir dos estudos dos clássicos gregos até seus últimos escritos. Temos com isso, uma das vertentes mais prolíferas e relevantes do pensamento do autor. Vamos abordar essa questão no que diz respeito à relação da linguagem com a música, aproveitamos a já estudada anteriormente, música dionisíaca, bem como a música dramática apolínea. Relembrando, a música dionisíaca é aquela que afeta e comove, enquanto que a música apolínea é um encadeamento de cenas que devem ser compreendidas racionalmente. Não somente a questão geral da linguagem analisada em relação com a música, mas complementando com a análise nietzschiana da palavra em relação em a estrutura e constituição do processo lingüístico.

A música dionisíaca é essencialmente anterior à música dramática apolínea. A diversidade de línguas humanas explica por si mesmo que o sentido, ou seja, a sonoridade da comunicação é um fator determinantemente primário no processo de compreensão lingüístico. Por outro lado a diversidade existente de línguas, acompanhada da variedade de gramáticas e vocabulários são baseados em palavras que podem ser criadas ou transformadas em outras conforme a dinâmica viva da língua em seu contexto social e natural: “na multiplicidade das línguas se anuncia imediatamente o fato de que palavra e coisa não se recobrem completa e necessariamente, mas que a palavra é um símbolo. Contudo, o que simboliza uma palavra?”⁹⁸.

97 NIETZSCHE, Friedrich. Música e Palavra. (Fragmento póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871). Tradução e Notas de Oswaldo Giacóia Júnior. In: **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, n. 37, 2007, p. 172.

98 Idem, p. 170.

O símbolo e a imagem são parte da convivência e da coexistência do grupo humano, porém a musicalidade das expressões são geralmente universalmente reconhecidas como expressões de situações comuns do cotidiano humano. Antes do indivíduo e da sua consciência da realidade de si mesmo e do grupo social e meio natural, encontramos o substrato universal da compreensão que se dirige diretamente à vontade mais primitiva: “na medida em que aquele fundamento originário é o mesmo em todos os homens, também o *subsolo sonoro* [Tonuntergrund] é universal e compreensível para além da diferença das línguas”⁹⁹

O problema do conhecimento gira sempre em torno das questões que remetem a coexistência espontânea de diferentes línguas, inteligíveis e com o mesmo grau de comunicabilidade. E ainda com maior atenção e precisão à sua origem e alimentação, pois é onde reside a fonte de criação artística necessária para o nascimento de um sistema lingüístico simbólico e fundamental de explicação de mundo. A música não é paralela com a palavra e esta somente surge depois. A música mais acabada, no sentido de perfeição, é a música apolínea dionisíaca, para esta afirmação, Nietzsche faz uso de uma nova e ampliada interpretação dos registros gregos sobre a arte, em especial a arte lírica, centro da construção da arte trágica, esclarecemos:

Na seção 5 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche desenvolve uma crítica à interpretação moderna da lírica grega, na qual Arquíloco é caracterizado como o primeiro artista subjetivo, o artista que diz “eu” e expressa, na poesia, todas as suas paixões e desejos. A teoria moderna do artista subjetivo é contraposta ao princípio estético apolíneo dionisíaco, princípio que forma a base para a interpretação nietzschiana dos fenômenos lírico e trágico. Segundo esse princípio, a arte não é expressão da vivência pessoal do poeta, mas simboliza o sair de si, o estado de embriaguez dionisíaco, despojado do eu e do querer consciente. É a partir do estado dionisíaco, descrito como um estado musical, que nascem as imagens da poesia lírica. A música torna possível a passagem entre o estado de embriaguez dionisíaco e o mundo apolíneo das imagens.¹⁰⁰

99 Idem, p. 172.

100 CAVALCANTI, Anna H. Música linguagem e criação em Nietzsche. **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, Nº 37. São Paulo, 2007, p. 187.

O princípio nietzschiano que dá origem e sustentação à sua interpretação da lírica e da tragédia grega possui uma dupla base de apoio, que se encontra em movimento harmônico no jogo entre Apolo e Dionísio. Esse fecundo solo, que se forma a partir da reconciliação entre os princípios opostos, gerando um inovado princípio universal, é de pura essência musical:

A partir de si mesma, a música pode gerar figuras que, então, serão sempre apenas esquemas, como que exemplos de seu conteúdo próprio universal. Como deveria, porém, a figura, a representação, poder, a partir de si mesma, produzir música!¹⁰¹

Efetivamente não encontramos outra fonte mais originária da compreensão de mundo, do que a música, o som mais elementar pode provocar estados de alteração ou sublimação da consciência lógica. Contudo é sempre preciso lembrar a enorme e sutil diferença entre a música dionisíaca e a música apolínea dionisíaca, a primeira é de aspecto mais original e natural, enquanto a segunda é expressão da música em estado de perfeição na interpretação humana, segundo o jogo artístico entre Dionísio e Apolo. Seguida pela decadência ocasionada pela música sem Dionísio. Analisando a questão temos com Nietzsche, que o som de Dionísio não pode ser ouvido a não ser no próprio encantamento na transfiguração artística, por isso para ouvirmos a música dionisíaca precisamos da representação apolínea. Como podemos ver:

Tanto quanto a massa popular orgástica, o homem dionisiacamente excitado não tem um *ouvinte*, a quem tivesse algo a comunicar, como o pressupõem o narrador épico e, em geral, o artista apolíneo. Jaz pelo contrário, na essência da arte dionisíaca que ela desconhece a consideração pelo ouvinte: o exaltado servidor de Dioniso, como eu disse numa passagem anterior, só é compreendido por seus iguais.¹⁰²

101 NIETZSCHE, Friedrich. Música e Palavra. (Fragmento póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871). Tradução e Notas de Oswaldo Giacóia Júnior. In: **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, n. 37, 2007, p. 173.

102 Idem, p. 180.

Assim como podemos compreender da mesma maneira, a linguagem acontece em sua vivência comunicacional na conjunção de dois princípios, o musical originário e o simbólico ou representação simbólica do mundo. Uma parte fundamental existente em cada das línguas comum a todas elas sem exceção é a comunicação, n origem da criação a partir de um mundo natural percebido coletivamente, como música, isto é, como o movimento de consonância e dissonância e concebido na busca da apreensão da harmonia dos sons.

O canto da música dionisíaca é composto por um coro unívoco, não há a pretensão de serem ouvidos por quem não esteja sentindo e cantando junto com todos, embriagados pelo conjunto de sons, pois o ouvinte precisa ser envolvido ao ponto de encantar-se também como um deus transfigurado. Não há distinção entre o artista e o público na arte completa, como não há distinção entre o tom e sua representação na comunicação lingüística. Invadimos com esta análise o solo que origina e germina todos os inícios de formações de quaisquer estruturas lingüísticas. Antes da significação, nomeação, convenção, socialização, etc., temos a criação de sons articulados espelhados em sons naturais e compreensíveis universalmente no mundo dos humanos através do reconhecimento do afeto que expressa. Desta forma, o poeta lírico tem uma capacidade de tocar o profundo da essência dos afetos sem contaminar-se com o impulso lhe impeliria ao abismo: “por meio do mundo simbólico dos afetos, o lírico interpreta para si a música, enquanto ele mesmo, no repouso da intuição apolínea está descarregado daqueles afetos.”¹⁰³ Nietzsche chegará no ponto central da sustentação do fundamento do conhecimento de tradição científica, o solo vital de onde se origina o nascimento inclusive da própria ciência, a fonte criativa do saber:

O que interessa para ele é investigar a relação da música e do símbolo com um domínio da experiência que escapa da estrutura lingüística. Enquanto a palavra comunica um conteúdo determinado conceitualmente, o tom é sem forma ou conceito e corresponde a um modo de compreensão essencialmente distinto do entendimento (sobre esse tema ver Figl 2, pp. 153 – 62).¹⁰⁴

103 Idem, p. 177.

104 CAVALCANTI, Anna H. Música linguagem e criação em Nietzsche. **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, Nº 37. São Paulo, 2007, p. 192.

A palavra por esta via, que podemos caracterizar como uma direção em favor da estética e da criação artística na pré-compreensão de mundo que temos em formação é a mais adequada na interpretação da arte lírica grega. Sempre retomada, a Grécia artística antiga é lembrada para se ter em consideração a experiência de vida grega. Os alemães modernos poderiam desta forma, ter acesso aos recursos para aprender a superar os bloqueios dos seus próprios limites modernos. A comunicação racional é algo que surge posteriormente na linguagem, pois é um modo de interação que exige condições imprescindíveis para acontecer e principalmente das regras básicas lógicas de argumentação e entendimento. Antes da comunicação deve haver interação: “a palavra concisa, ligada a uma dimensão intensiva da experiência.”¹⁰⁵

A música na linguagem tem esse papel originário e trabalha criativamente no aparecimento da palavra, a música é o contato direto com a natureza caótica em seu inesgotável poder avassalador. A palavra é nossa expressão de uma construção própria do que entendemos como mundo ao nosso redor. A palavra representa o mundo que aí está, ou seja, que aí encontramos a partir de nossa consciência, a música toca o âmbito da vontade, ou seja, do afeto. Se o mundo não é capaz por si só de criar significados para as palavras, tampouco a vontade será capaz, por si só, de dar sentido para música, em contraposição, é a palavra que dá significado para o mundo e a música que acessa o sentido da vontade. Conforme Nietzsche: a “vontade” é objeto da música, porém não a origem dela, isto é, vontade em sua mais originária forma de aparecimento, sob a qual há que se entender todo o vir a ser.¹⁰⁶

A comunicação lingüística humana nasce de um rompimento com o caos inerente ao mundo, ou seja, de uma quebra entre o ser humano e o princípio vital de sua existência. A força que resguarda a vida é baseada num princípio de conservação, que pode ser de conservação da vida como um todo unitário e interdependente em suas interações, ou então, uma auto conservação, individualizada e enfraquecida. Para coexistir em uma comunidade, os indivíduos necessitam de comunicação, para assim, se fazerem entender e entender o outro em

105Idem, p. 194.

106 NIETZSCHE, Friedrich. Música e Palavra. (Fragmento póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871). Tradução e Notas de Oswaldo Giacóia Júnior. In: **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, n. 37, 2007, p. 175.

suas convenções e regras de convivência e trocas mútuas. A conservação natural da espécie não pode estar focada na individualização das necessidades e ameaças, pois somente após o advento da razão foi preciso que todas as coisas fossem divididas, separadas e organizadas. Para criar a ilusão de um mundo humano ordenado superior ao mundo da natureza caótico, a linguagem é fundamental:

Intimamente ligadas, linguagem e consciência fundam-se no solo comum da gregariedade. O indivíduo mais fraco, acreditando-se o mais ameaçado, é compelido a pedir ajuda aos semelhantes a fim de conservar a própria vida. Para tornar inteligível seu pedido, necessita tanto da linguagem quanto da consciência. Precisa lançar mão de signos para comunicar-se, mas, antes, tem de “saber” como se sente e o que pensa.¹⁰⁷

Apenas para aquele que tem consciência de sua individualidade face aos outros indivíduos, quer dizer, se reconhece e reconhece o outro diferente de si mesmo é possível que faça uso de meios de comunicação para facilitar a relação de conveniência para que, então, haja a convivência social harmônica. A linguagem é determinante para os modos de vida que julgamos convenientes, mas a vida é o subsolo que abastece a raiz de criação da linguagem. Da música mais elementar construímos possibilidades para o surgimento de palavras que tentam alcançar os símbolos que representam:

Permitindo ao indivíduo relacionar-se com o que o cerca, possibilitando-lhe comunicar-se com os semelhantes, atendendo a seu desejo de conservação, a linguagem opera abreviações. Antes de mais nada, abrevia como ele se sente e o que pensa a respeito de si e do mundo.¹⁰⁸

Vimos neste tópico que a linguagem é uma das questões nietzschianas que merecem atenção e cuidado, devido à sua gama de implicações para o todo da compreensão acerca das

107 MARTON, Scarlet. **Nietzsche – Das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.182.

108 Idem, p. 183.

possibilidades do conhecimento humano, em especial para os desdobramentos da ciência moderna: “a linguagem enquanto expressão adequada da realidade é alvo de críticas em toda a obra de Nietzsche”¹⁰⁹. Neste nosso caso, estudamos a base da estrutura lingüística que possibilita a comunicação e a vida em comunidade de conservação. Na harmonia das relações inter pessoais, ou seja, a conexão da música com a palavra como um processo inicial da formação linguagem. Neste sentido, a fonte original e vital da linguagem não consiste nela mesma, mas na vivência espontânea e em seu movimento no jogo artístico. Por isso, a linguagem já nasce com a pretensão de discurso verdadeiro, a comunicação depende de antemão de condições de reconhecimento de autenticidade e pretensão de validade universal, assim: “Nietzsche, por sua vez, sustenta que a crença numa verdade inscrita nas palavras coincide com a origem mesma da linguagem.”¹¹⁰ Se a música é anterior à palavra podemos concluir que a palavra surge a partir da criação humana do mundo com um sentido musical e universal, se moldando plasticamente na articulação lingüística e retornando à sua fonte originária.

109 Idem, p. 184.

110 Idem, p. 198.

3. ACERCA DA VONTADE E DA MÚSICA TRÁGICA.

A arte em favor da vida, eis a chave do pensamento de Nietzsche. A arte transfigura todo existente, mas só a tragédia exprime a crença na eternidade da vida.¹¹¹

A música é para Nietzsche uma expressão da “linguagem universal da vontade”, sendo a via original para a essência do mundo. Aqui trataremos da questão acerca da vontade e da música trágica no âmbito da interpretação nietzschiana do pensamento de Schopenhauer, dentro do contexto da contemporaneidade que inclui Wagner, entre muitos outros elementos já abordados anteriormente no presente trabalho. Podemos destacar a importância da retomada e inovada interpretação da música dionisíaca e assim, do próprio deus vivo: Dionísio, como fonte da afirmação de vida e assim, da própria vontade no mundo. Nietzsche, ao construir sua argumentação acerca da música enquanto a via suprema para a conexão e compreensão do mundo, estava focando na tentativa expressa de conjugar o pensamento schopenhaueriano com o pensamento grego helênico, utilizando a linguagem da arte trágica. A música dionisíaca apolínea explica o mundo como vontade e representação: “a distinção do apolíneo e do dionisíaco, tal como Nietzsche a concebe, apóia certamente na oposição de Schopenhauer entre a representação e a vontade”¹¹². Podemos perceber que:

Essa imensa oposição que se abre abismal entre a arte plástica, como arte apolínea, e a música, como arte dionisíaca, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele, mesmo sem esse guia do simbolismo dos deuses helênicos, reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais, reflexo [*Abbild*] do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para *tudo o que é*

111 DIAS, Rosa M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. **Cadernos Nietzsche**, Nº 3. São Paulo: GEN, 1997, p. 20.

112 Idem, p. 15.

físico no mundo, o metafísico, e para todo o fenômeno, a coisa em si. (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, I, p. 310).¹¹³

Nietzsche, no início de sua atividade filosófica, se dedica principalmente à questão da música dionisíaca e da apolínea vistas sob três ângulos diferentes, ou seja, da filologia, da filosofia e da arte a partir do sentido primordial que consiste na afirmação da vida no mundo. A raiz deste interesse e direcionamento no pensamento nietzschiano pode ser traduzida pela obra *O mundo como vontade e representação*, temperada pela comparação e admiração também pela arte wagneriana. No entanto, no decorrer do tempo as concepções acerca de Schopenhauer vêm sofrer profundas discrepâncias entre a interpretação de Wagner e de Nietzsche. O foco de divergências consiste na abertura dos sentidos acerca da metafísica da arte, desta forma, Nietzsche é quem atribui um duplo entendimento ao jogo artístico por detrás da constituição do mundo, trazendo à tona o pessimismo helênico e propondo uma metafísica de artista. Em contrapartida à idéia de pessimismo contida em Schopenhauer e assimilada em Wagner, Nietzsche inova a interpretação do sentido do pessimismo:

Nietzsche descobre o livro de Schopenhauer *O mundo como vontade e representação* em 1865. A influência desse livro em sua obra de juventude é inegável. *O nascimento da tragédia* incorpora não só alguns princípios da metafísica de Schopenhauer como também aspectos de sua teoria da arte. O que é passível de discussão é se ele endossa o pessimismo schopenhaueriano.¹¹⁴

A influência schopenhaueriana é inegável neste plano inicial nietzschiano de retomada da questão acerca da essência artística da existência humana no mundo. Porém, seguem-se a isso profundas modificações na forma de pôr em jogo o movimento artístico gerador da vontade de afirmação da vida. O pessimismo fruto da vontade instalada no âmago do mundo pode ter um duplo sentido e para Nietzsche realmente evoca esse duplo sentido no jogo artístico

113 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 16, p. 97.

114 DIAS, Rosa M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. **Cadernos Nietzsche**, Nº 3. São Paulo: GEN, 1997, p. 7.

helênico entre Apolo e Dionísio numa possível e louvável superação da contraposição das polaridades.

Nietzsche ao se afastar do idealismo da metafísica da arte, abandona também a concepção herdada de Schopenhauer, isto é, ele passa a compreender que o pessimismo possui dois sentidos diferentes, isto é, de um sofrimento inconsolável por declínio e decadência, ou então, de um sofrimento por excesso e superabundância de vida. O pessimismo da filosofia de Schopenhauer é constituído pelo empobrecimento da vida, pois, nega o sentido misterioso da existência: “o mundo é para Schopenhauer, sobretudo, vontade.”¹¹⁵. No entanto, para uma possível metafísica da arte nietzschiana, o mundo não pode ser apenas vontade, necessita da ilusão do sonho. O sentido próprio do sofrimento trágico é a do homem rico de vida, como um deus dionisíaco, cujo mal e as coisas terríveis e cruéis da existência no mundo como a dor e o feio são encarados como afirmação da vida. Em virtude mesma das forças geradoras de vida, latentes no espírito dos homens, a capacidade de transformar e direcionar a si mesmo às coisas do mundo a partir da própria dissolução se torna necessária para afirmação da vida:

Nós somos realmente, por breves instantes o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pletora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer.¹¹⁶

A interpretação metafísica da arte é pensada na interação da compreensão da essência constituinte do mundo em analogia com a música, enquanto arte mais elevada. Nietzsche dimensiona a explicação da vida no mundo, a partir dos pensamentos schopenhauerianos sobre a vontade e o mundo: “expressando a quintessência dos acontecimentos e nunca sua face externa, a música parece excluir, como algo irrelevante à sua legitimação artística, o

¹¹⁵ Idem, p. 8.

¹¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 17, p.102.

significado a base das palavras.”¹¹⁷ Com isso, podemos reencontrar na raiz vital da existência, uma fuga autêntica, através da revitalização da criação e infinitas reatualizações em recriações artísticas do mundo que independem do significado, sempre tardio das palavras. A música do coro dionisíaco, como a arte mais sublime e transfiguradora é a via de acesso metafísico, em reconexão com a essência natural e primordial da existência e assim, realiza um reabastecimento da força de vontade de existir e da alegria de viver.

À vontade para Schopenhauer é equivalente ao Uno primordial helênico, segundo Nietzsche. A união do homem com sua essência aconteceria através da negação da vontade no mundo. A vontade estaria assim, no grau de coisa em si sem relação direta com o fenômeno, “tendo a música apenas uma relação indireta com este último (fenômeno), permaneceria aberta a possibilidade de interpretar a vontade, enquanto coisa em si, a partir de ocorrências sonoras.”¹¹⁸ A resignação frente ao incontrolável poder da vontade e de seus mistérios, a depressão da vontade como forma de suportar o mundo e estar nele são pensamentos schopenhauerianos que Nietzsche casa aos dos gregos antigos recriando-os híbridos e autênticos. Pois, enquanto que: “para Schopenhauer, a vontade se objetiva de vários modos, ou melhor, em graus diferentes de claridade, que vão desde o mais inferior, aquele das forças da natureza inanimada, ao mais elevado, que é o homem, passando pelos mundos vegetal e animal.”¹¹⁹ Para Nietzsche, a vontade assim compreendida é algo que está no mundo devido à característica principal de constituição do mundo fenomênico, isto é, o florescimento da individualidade e da separação entre os diversos corpos.

Neste sentido, para Nietzsche à vontade “negativa”, isto é dos excessos, precisa ser transfigurada pela arte, com base nos princípios apolíneos e dionisíacos, que são portadores de uma essencial capacidade de promover a dissolução da individualidade e seu retorno digno. Porém, para Schopenhauer a vontade precisa ser negada, domada ao máximo grau: “o primeiro é o caminho da contemplação estética, o segundo, do ascetismo, o caminho do

117BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007, p. 33.

118Idem, p. 36.

119 DIAS, Rosa M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. **Cadernos Nietzsche**, Nº 3. São Paulo: GEN, 1997, p. 10.

Nirvana, da negação da vontade,”¹²⁰ Nietzsche apóia na arte musical a possibilidade de resgate de uma cura terapêutica na arte musical trágica, ao modo helênico. O principal aspecto da primeira é ser uma luta temporária e cíclica, isto é, precisa constituir-se por um movimento gerado no jogo artístico de criação entre os princípios: apolíneo e dionisíaco. A segunda, por sua vez, é de característica mais duradoura no tempo, como uma saída estratégica da luta contra a vontade, negando a vontade com a própria vontade deliberada.

A solução terapêutica que Nietzsche visiona na sua percepção estética do mundo envolve uma amplitude histórica e contextual. No entanto, a arte tem uma parte que precisa ser recontada através dos mitos e reatualizadas pela execução do coro dionisíaco, “em suma: enquanto as outras artes reproduzem idéias, a música reproduz a vontade”¹²¹. A limitação do indivíduo é superada neste processo de cura pelo êxtase artístico de reconciliação com o mundo. Tornando os que presenciam e se envolvem por esta arte trágica popular, indivíduos reconectados à sua fonte de vida, ou seja, ao solo em que se enraíza sua existência natural. Portanto: “a percepção estética é visão imediata e direta, representação intuitiva pura na qual não intervêm nem o entendimento nem a razão, sempre conceituais. O sujeito se perde no objeto da percepção. Torna-se um claro espelho do objeto.”¹²² Por outra via, a noção de clareza é critério necessário para a conscientização de si mesmo e do mundo, mas somente a ausência de vontade poderia ser a condição ideal de conhecimento, isto é, de forma completamente clara. Neste sentido, Nietzsche endossa a questão metafísica de Schopenhauer que atesta a vontade individualizante como uma prisão, porém sob o olhar schopenhaueriano é a representação que se faz precisa para o encontro com o belo e a liberdade iluminados pela idéia:

Perceber ou representar um objeto como idéia é trazer à luz sua forma significante, sua forma essencial e desprezar tudo aquilo que é estranho e acidental. Para Schopenhauer, a beleza é luz da idéia que irradia do objeto particular, é luminosidade que obscurece os traços individuais e as qualidades desse objeto e

120 Idem, p. 12.

121 BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007, p. 31.

122 DIAS, Rosa M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. **Cadernos Nietzsche**, Nº 3. São Paulo: GEN, 1997, p. 13.

aponta para a possibilidade total de libertação da servidão da realidade prática, particular e concreta.¹²³

Na veia da filosofia do pessimismo de Schopenhauer são injetadas um movimento de vida numa criação, destruição e recriação sob o domínio dos princípios de Apolo e Dionísio. O homem torna-se com isso o autor de seus próprios mundos, dissolvido no coro ditirâmico da arte trágica grega antiga, propositalmente sugerida como futuro aos alemães contemporâneos de Nietzsche. A arte trágica liberta o indivíduo no tempo de um momento, mas a liberdade escapa-lhe e volta a ausentar-se no momento sucessivo, a cura temporária funciona como um transbordamento do excesso de vontade de vida. A partir do transbordamento alcançamos a aparência do sonho, como num instante de renovação da comunhão harmônica com a natureza do mundo, passamos a habitar dignamente no mundo e atuar na criação do próprio mundo que se quer. Explicando com outras palavras:

O mundo fenomênico, como resultado desse movimento do querer, traz em si as marcas da dor, do despedaçamento do uno primordial e, para se libertar dessa dor, faz um segundo movimento, dessa vez estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência. Desse último, emana a aparência da aparência ou a bela aparência do sonho, um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos.¹²⁴

Nietzsche compreende a necessidade de coexistência entre os opostos, possível apenas no Uno primordial, consistindo numa luta saudável de criação e recriação do mundo e dos valores humanos. Para Schopenhauer, o pessimismo acaba consigo mesmo num movimento de profunda apatia, aprisionamento e negação da vontade pela vontade. Para Nietzsche, a questão da redenção da vontade pode ser sublimada pela arte: “em cujas afirmações em *O nascimento da tragédia* já se pode constatar um pensamento oposto ao pessimismo

123Idem, p. 14.

124 Idem, p. 16.

schopenhaueriano”¹²⁵, a partir de um novo olhar sob o sentido de pessimismo, como fortalecedor da vida e de si mesmo expandindo consigo o seu conteúdo oposto. Neste novo olhar ampliado desenvolvido no pensamento de Nietzsche acerca dos gregos e especialmente de sua arte trágica antiga são encontrados os elementos necessários para dar suporte à nova interpretação do sentido de pessimismo. Quer dizer que: “ele encontra nos gregos duas vias artísticas contrárias à interpretação pessimista de Schopenhauer: uma, através da arte apolínea; outra, através da arte dionisíaca”¹²⁶, princípios complementares capazes de estabilizar a harmonia fundamental:

A julgar pela correspondência estabelecida por Schopenhauer entre a ordenação sonora e a organização da natureza, haveria que se inferir uma harmonia fundamental por detrás das não coincidências acústicas e dos desníveis entre as objetivações da vontade no mundo dos fenômenos¹²⁷.

A arte trágica movida pela música dionisíaca do coro era responsável, nos gregos antigos, por uma estimulação vital da vontade de vida, contrariando a idéia schopenhaueriana de negação ou sedação da vontade expressa pelo corpo, em amplo aspecto: “a razão de ser da tragédia está na alegria. É assim que Nietzsche se distancia da metafísica de Schopenhauer. Para o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, a tragédia é mensagem de renúncia, de negação do querer viver.”¹²⁸ As impressões e posteriores indagações do sentido da metafísica e da música da tragédia produzidas por um Nietzsche, leitor de Schopenhauer, são expressas nos primeiros escritos nietzschianos sob uma nova perspectiva, ou seja, em relação com o sentido da música do coro dionisíaco. Na própria análise do autor, leitor e aprendiz:

125 Idem, p. 17.

126 Idem, ps. 17 – 18.

127 BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007, p. 37.

128 DIAS, Rosa M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. **Cadernos Nietzsche**, Nº 3. São Paulo: GEN, 1997, p. 19.

O que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? “O que dá a todo trágico o empuxo peculiar para elevação” - diz ele em *O mundo como vontade e representação*, II, p. 495 - “é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto *não são dignos* de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à *resignação*”, quão diversamente falava Dionísio comigo!, quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo!¹²⁹

Sendo o mundo constituído essencialmente por dois princípios fundamentais, sejam eles: a vontade e a representação, as expressões das várias formas de linguagem que transmitem o sentido de compreensão e apreensão do mundo natural remetem sobre tudo à arte musical. A partir disto, Nietzsche renova a concepção schopenhaueriana de uma música enquanto linguagem universal, como sendo essencialmente, a “música como linguagem imediata da vontade”¹³⁰. Assim, se distancia profundamente da concepção de vontade e de música de Schopenhauer, quando propõe uma nova interpretação para a questão acerca da música, arte mais elevada, que reflete a vontade realizando-se no mundo de dois modos diferentes. A realização da vontade se dá sempre com a interação com o outro, externo, ou seja, o mundo, que se engendra numa situação de comunicação que pode assim, ser de dois modos:

Manifestações da “vontade” tomada enquanto forma geral de aparência, as chamadas representações concomitantes poderiam ser vertidas para o pensamento apenas de modo parcial, conservando-se um certo resíduo de sentimento sempre impermeável à representação consciente. A fim de tentar contornar esse estado de coisas, Nietzsche irá, então, tratar de pressupor duas formas instintuais de comunicação, uma de caráter gestual e outra de ordem puramente sonora: (...).¹³¹

129 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 20 – 21.

130 Idem, § 16, p. 101.

131 BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007, p. 53.

A música é o ponto de intersecção entre Schopenhauer e Nietzsche, sustentando a estrutura do pensamento nascido desta ilustre mistura, temos a análise nietzschiana da arte trágica e a reinvenção da histórica grega. Detonando uma reação em cadeia de ampliação da compreensão da tradição do conhecimento. No entanto, ele não influenciou mudanças práticas na vida do seu povo, mas germinou a busca da liberdade através da arte. Se pudermos considerar Nietzsche um devedor de Schopenhauer é justamente na medida em que: “se funda, é bem verdade, num suposto isomorfismo entre o universo sonoro e o fluxo polimorfo da efetividade, apresentando-se essa correspondência biunívoca como a legítima dívida para com a metafísica schopenhaueriana”¹³². Essa dupla característica referencial, essencialmente musical, dota a linguagem sonora da música de uma potência geradora de sentido ao mundo expressando a vontade mesma enquanto afeto lançado reativamente.

Fundamos com a metafísica schopenhaueriana, uma reconsideração da compreensão do ser humano e da existência em seu aspecto mais profundo, a partir da vontade, mas abandonamos por desilusão, a corda que nos atava à Schopenhauer quando acrescentamos a vivência. Retomando posteriormente a questão da metafísica schopenhaueriana, Nietzsche critica sua abordagem moderna da arte. A decepção de Nietzsche quanto à questão da música para os homens da modernidade que lhe é contemporânea é alimentada por tudo que neles existe, de decadência e negação da vontade, no trabalho empenhado em função do ofuscamento da vida. Enquanto criação, tudo que se oponha à vontade de vida, tanto no prazer quanto na dor é divisão, separação e mutilação do composto do mundo. Perde-se o fundo original com a fragmentação moderna da vida, manifestada na massificação e idealização da música e da cultura. Ao negar a vontade e o corpo, condenamos o conhecimento e enfraquecemos a fonte da vida, ou seja, a alegria afirmadora. Predomina assim, neste ambiente moderno a alienação da vida e a desvalorização da expressão criativa, artística e espontânea da música popular como identidade de um povo.

132 Idem, p. 68.

4. O SENTIDO DA MÚSICA DE WAGNER EM NIETZSCHE: O MITO, A ARTE E A VIDA.

O artista escutou claramente a ordem que foi dirigida apenas a ele: trazer o mito de volta ao mundo viril e desencantar a música, fazê-la falar: ele sentiu que a força que tinha para o drama foi, de repente, desencadeada e que estava instituído seu domínio sobre um reino intermediário, ainda por descobrir, entre o mito e a música.¹³³

A existência do povo é a raiz do sentido da criação musical no pensamento de Nietzsche, a arte trágica é filha do povo, ou seja, nasce, cresce, desenvolve-se, decai e morre para tornar a nascer, e assim nesse movimento, retornando eternamente a renascer. Ficando restaurada, a cada época correspondente ao ponto do processo cíclico, a fonte de criação da existência e a destruição na arte, que remete a renovação e recriação. A geração da música no seio do povo traz consigo a outra face da arte popular, que se expressa por meio do mito, comunicando o mistério da existência na natureza, transfigurado na interpretação encantada e humana do mundo. O povo naturalmente produz o ambiente mais fecundo para as condições das invenções mitológicas acerca da existência. No entanto, para Nietzsche, o povo alemão teve essa possibilidade de reencontro consigo mesmo, isto é, com suas origens e fonte de criação e vida, a partir do poder de renovação da arte de Wagner. Por um lado, tratava da causa da música tendo em vista a sua origem no meio popular natural, e por outro da expressão estética e existencial do mito, como uma revitalização artística do mito através da execução da obra de arte musical wagneriana, conforme:

Entra em cena, então, a ousada tentativa de tomar as obras de arte a partir de uma dupla referência: por um lado, elas se colocam como o ponto de partida indispensável à apreciação estética, por outro lado, elas passam a ser compreendidas como fruto de uma interpretação cujo estabelecimento decorre não de sua especificidade artística, mas das próprias condições vitais de existência. A

133 NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, Tradução e Notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 99.

originalidade da crítica nietzschiana a Wagner está em ela operar com esse duplo ponto de vista e estabelecer, por meio dele, uma analogia entre a música e o corpo; sua limitação, em repousar sobre dois tipos de fisiopsicológicos disjuntivos auferíveis a partir da ascensão ou do declínio da atividade fundamental da vontade de potência.¹³⁴

A principal questão abordada na análise nietzschiana da música de Wagner, consistia na renovação da arte, voltando agora a arte para a vida do povo criador de modo sério e autêntico. A renovação da arte interdepende da renovação do povo e do pensamento alemão moderno, que poderia com Wagner, voltar às suas origens através da revitalização do mito alemão antigo. A importância dessa questão para Nietzsche é fundamentada pela grave diferença entre a arte moderna e a arte trágica. O povo moderno e o povo grego, isto é, a seriedade grega com a sua arte que contrastava com a superficialidade da preocupação com os efeitos da arte moderna. Desta maneira, “ao contrário da arte moderna, a tragédia grega não era um divertimento, mas um ritual religioso, e nascia dos mitos que continham a sabedoria profunda do povo.”¹³⁵ A linguagem do mito para a arte de Wagner significava o caminho para revolucionar a arte e assim a vida do povo alemão: “em uma obra como o *Anel*, dirigida contra a cultura burguesa da época, o mito representava a linguagem criadora do povo e se constituía como meio de expressão de uma arte associada a fins revolucionários.”¹³⁶

A sociedade moderna tende a dividir e isolar os indivíduos através de seus mecanismos de burocratização da vida; da valorização excessiva do avanço industrial, tecnológico e científico no trabalho e produção humanos. Tornando preciso o adestramento total do homem para limitar suas ações e restringir suas idéias e poder de criação. O homem moderno perdeu a conexão com a raiz própria da sua existência, sente-se pairando no ar. Regulado conforme mecanismos fechados de acúmulo de poder social e organização racionalizada da vida. O

134 BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007, p. 174-175.

135 CAVALCANTI, Anna H. Arte como movimento de renovação da cultura. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, Tradução e Notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 17 - 18.

136 Idem, p. 18 - 19.

controle do comportamento humano e dos espaços públicos, fundamentados numa vida do povo destinada ao serviço e ao trabalho especializado, causa o enfraquecimento impiedoso da criação artística de mundo:

O poder é exercido através de um mecanismo que desenraiza e distancia a coletividade de suas criações de cultura, separando o povo de tudo o que este produz a partir de uma necessidade profunda: seus mitos, sua dança, sua expressão poética. Ao tornar o indivíduo distanciado de si próprio, esse mecanismo social faz surgirem novas necessidades e meios de satisfazê-las. A partir dele se forma o moderno trabalhador, dócil e útil, que necessita do remédio produzido por sua época contra o esgotamento e o vazio de sua existência: a arte moderna.¹³⁷

A força do projeto de Wagner encantava Nietzsche por sua capacidade de ampliar os horizontes e abrir os olhos dos homens modernos para sua própria condição de existência no mundo. A relação aproximativa da esperança de Nietzsche no futuro do povo alemão, com a arte trágica do povo grego quanto ao seu passado helenístico, saltava sobre o presente concreto, num proposto modelo de revolução radical da cultura moderna. Nietzsche permite que seja compreendido que “desse modo, descrever a música como um retorno à natureza significa, também, descrevê-la como uma metamorfose, um desejo de ser diferente como algo que constitui fundamentalmente a condição humana, de criar e experimentar novas dimensões de si e do outro.”¹³⁸ Segundo Nietzsche, Wagner expressa a condição de decadência humana contemporânea, em suas obras dramáticas musicais, de modo sublime, e propõem ao público sua própria redescoberta na natureza insondável da existência, através do resgate do mito na música:

A atualidade do *Anel* está em transpor, para a linguagem poética do mito e da música, a relação do homem com sua própria natureza, sua relação com o poder, com a morte e a sua necessidade de transformação. Nietzsche identifica na história de um deus – e de Siegfried – o homem do futuro, que desaprendeu a angústia que

137 Idem, p. 29.

138 Idem, p. 31.

lhe inspiram a morte e o tempo – a necessidade de ruptura e mudança experimentada pelo indivíduo moderno.¹³⁹

A vida de Wagner fora constituída por batalhas em que ele teve que persistir e insistir em afirmar sua expressão artística, porém, tivera momentos de glória e outros de decepção e solidão, fatores que foram provocando intensa admiração no jovem Nietzsche, por sua capacidade de sonhar com grandiosidade e ousadia. O cume da arte wagneriana ocorreu em Bayreuth, um grandioso teatro destinado à execução da obra de arte de Wagner, projetado e construído para servir como espelho da arte autêntica, o qual continha um profundo ideal de movimento de renovação cultural. Uma proposta de arte total, na qual o artista, o compositor e o público tinham o mesmo grau hierárquico de valor na importância para a produção e construção da obra de arte. Por influência da arte trágica grega, Wagner propôs uma reconciliação da arte com o povo, para que esta seja elevada à seriedade e à espontaneidade necessárias à criação natural e artística do mundo.

A revolução artística de Wagner, deveria então provocar o povo e principalmente as classes mais ricas à iniciar um movimento em direção de uma revolução ampliada no âmbito macro social da Alemanha e posteriormente afetando a Europa e o mundo. Com o auto reconhecimento da própria identidade resgatada em conjunto com o resgate dos mitos na arte wagneriana, seria então, possível uma mudança radical no modo de pensar e de viver dos homens modernos. A mudança da arte afetaria diretamente seu público, que se encontraria num espaço cênico artístico diferente do que estava acostumado, agora o público é convocado à seriedade do impacto da arte wagneriana. Enquanto que a arte moderna sofre seu inevitável declínio, a arte wagneriana vem subtraindo a arte cômica de efeitos passageiros e de fuga de si mesmo, dos espaços artísticos sociais. Quanto ao público, Nietzsche alude que: “a partir desse momento, bastante inquietante para nossa cultura atual, pois cessaram os risos suscitados pelas paródias: esperamos que encontrem ainda tempo para rir e se divertir!”¹⁴⁰ No lugar da arte preparada para um efeito superficial, temos agora, a partir da esperança enraizada na arte

139 Idem, p. 32.

140 Idem, p. 41.

de Wagner, uma nova arte que não deixa de ser de um modo antiga, porém, revitalizada no presente para provocar transformações profundas.

Nietzsche ao analisar o artista Wagner lança seu olhar numa amplitude de via estética que acaba por atingir a arte total: composta de artistas, personagens e público. O público constituiu-se por um coletivo humano que pode participar intensamente, ou não, conforme sua capacidade de assimilar a incerteza: “aqui corria uma abundante fonte de sofrimento para o homem que está em devir: a incerteza”.¹⁴¹ O público moderno exigia o encadeamento para evitar o sofrimento da incerteza, porque temiam a dor. Esta que encontrava seu aniquilamento juntamente com o do indivíduo na arte dionisíaca dos gregos antigos, é tocada também pela arte wagneriana moderna. Neste sentido, compreendemos a admiração que Nietzsche nutria pelo amigo Wagner:

O inovador do simples drama, o descobridor do lugar da arte na verdadeira sociedade humana, o intérprete – poeta de concepções passadas da vida, o filósofo, o historiador, o esteta e crítico Wagner, o mestre da língua, o mitólogo e criador de mitos, o qual pela primeira vez selou com um anel a admirável, antiqüíssima e extraordinária criação e lá enterrou as runas de seu espírito – plenitude de saber teve ele que acumular e abarcar; a fim de poder tornar-se tudo isso!¹⁴²

Nietzsche concorda com Wagner quanto à inovação da arte a partir do povo, de maneira que este possa devidamente ser reabilitado como fonte viva de criação artística. Mesmo ainda que a arte moderna se encontre elitizada e por isso, siga mutilada de sua ligação mais vital, havia a esperança. A música do povo precisava ser novamente ouvida, sentida e vivida, sendo necessária para o fortalecimento das relações vitais de existência coletiva dos elementos humanos diversos que constituem um povo. No entanto, a sociedade moderna fundamenta suas relações na linguagem racionalizada, ou seja, na palavra e no argumento, que exige um esfriamento e um distanciamento de si mesmo na essência e também do outro.

141 Idem, p. 49.

142 Idem, p. 53 – 54.

Condenados ao cárcere estão à submissão da vida pela ciência e a exaltação da certeza pela linguagem: “se agora, em uma humanidade a tal ponto ferida, soasse a música de nossos mestres alemães, o que propriamente seria ouvido? Justamente a autêntica sensação, hostil a toda convenção, a todo distanciamento e incompreensão (...).”¹⁴³ Os homens modernos estavam demasiado acostumados com a linguagem de palavras, tornaram-se sem perceber escravos da própria palavra e da argumentação. A linguagem da vida é composta de elementos musicais. Assim como a linguagem da música é composta de elementos vitais. No entanto, “a relação entre música e vida não é somente a de um tipo de linguagem com outro tipo de linguagem, é também a relação do mundo completo dos sons com o conjunto do mundo visual”,¹⁴⁴ podemos considerar esta relação intrinsecamente baseada num complexo modo de analogia entre mundos. Todas as demais relações que se inserem nos mundos das linguagens podem ser compreendidas e explicadas através da linguagem mais completa, universal, qual seja a da música. Quando o mito fala através da música é dado o mais próximo da perfeição que poderíamos alcançar do conhecimento acerca do mundo vivo, neste sentido, “a mais vergonhosa lacuna de nossa educação e o verdadeiro motivo de sua incapacidade de sair da barbárie: falta-lhe a alma ágil e configuradora da música”.¹⁴⁵

A música é necessária para o contato com a profunda e enigmática essência da natureza, através da via musical é possível enxergar além do véu, podendo criar formas de interpretar o mundo enquanto ainda sendo vivido. Como um solo fértil, a música é o meio natural e ideal de atualização do mito e assim, da revitalização e da reconciliação. No entanto, os artistas modernos centrados na imagem e na aparência encontram-se desprovidos desta fonte geradora de alegria. Conforme as análises nietzschianas acerca de que: “seus artistas plásticos foram condenados à desesperança, pelo fato de, como é o caso hoje, recusarem a música como guia de um mundo de visões novas”¹⁴⁶, isto é, os seres humanos combateram a base de sustentação da vontade de vida, confundindo autodestruição com auto preservação. Os sons da arte de Wagner vem trazendo para Nietzsche uma esperança no seu próprio povo, uma vontade de

143 Idem, p. 71.

144 Idem, ps. 71 – 72.

145 Idem, p. 74.

146 Idem, p. 75.

vida que começa por extravasá-la por excesso dessa vontade, tocar a música não gasta os sons, assim como, viver não gasta a vida.

O enigma do mundo pode ser humanizado pelo mito na via musical: “É por isso que a natureza predestinada, através da qual a música fala ao mundo da aparência, é o que existe de mais enigmático sob o sol, um abismo no qual repousam unidos força e bondade, uma ponte entre o si mesmo e o não-si mesmo.”¹⁴⁷ A difícil caminhada em direção ao abismo pode ser sublimada e elevada pela música ditirâmbica, à maneira de Ésquilo em suas tragédias antigas ou ainda, como visiona Wagner em sua obra de arte. Nietzsche percebe o fio que liga a tragédia grega antiga e a arte wagneriana, nisto lhe saltam aos olhos as semelhanças do projeto moderno dessa arte quanto à conjunção do artista multifacetado com o complexo espaço cênico destinado à execução da obra. Wagner sentava-se então, no trono que outrora fora de Ésquilo, para Nietzsche, neste momento, nada poderia abalar o destino e o futuro que se abriam para a arte wagneriana, o resgate do mito alemão na música estava a um passo de ser consumado. O próprio Wagner era visionado como o novo mito do povo alemão, um avatar renascido, um novo dramaturgo ditirâmbico, segundo Nietzsche:

Isso tudo constitui a essência do *dramaturgo ditirâmbico*, considerando esse conceito em sua plena acepção, que abarca a um só tempo o ator, o poeta e o músico: esse conceito, como tal, provém necessariamente da única manifestação completa do dramaturgo ditirâmbico antes de Wagner, Ésquilo e seus companheiros gregos.¹⁴⁸

A proposta de renovação da arte moderna, por Wagner, traz consigo uma questão relevante para a tradição do pensamento ocidental, qual seja, acerca do lugar da mitologia na construção do conhecimento humano do mundo. O duplo movimento do mito consiste em: “o que era até então invisível e interior se salva na esfera do visível e torna-se fenômeno; o que até então era apenas visível desaparece no obscuro mar dos sons: *assim a natureza, ao querer ocultar-se,*

147 Idem, p. 83.

148 Idem, p. 85.

desvela a essência de suas contradições.”¹⁴⁹ Nietzsche toca especialmente nesta questão do duplo movimento entre os opostos e no direcionamento desta questão para a investigação da arte moderna e da vida do povo moderno.

Tudo o que tinha por compromisso esclarecer, desvelar e descobrir na arte moderna servia apenas como véu cobrindo a nudez do mundo da natureza. A arte moderna era uma arte enganadora que promove o esfriamento e o distanciamento da essência transfiguradora de renovação da arte trágica. O povo jaz amordaçado na arte moderna, pois, “a arte moderna é luxo: eis o que ele compreendeu, e também que os direitos de sua existência e de sua queda são os de uma sociedade de luxo”¹⁵⁰, falta-lhe a espontaneidade da arte popular. O povo caminha junto com a arte em vida, investigar a origem da arte é levar em consideração a origem do povo: “assim sua reflexão se concentrou em torno da questão: como nasce o povo? E como ele renasce?”¹⁵¹ A gênese do povo é contada no mito através da música:

Quando procurava em torno de si o que mais profundamente o consolara e o animara em meio a sua necessidade, o que mais sensivelmente vinha ao encontro de sua necessidade, percebia com uma alegre certeza que só poderia ser o mito e a música, o mito, que ele conhecera como linguagem e fruto da necessidade do povo, e a música, esta semelhante ao mito, embora de origem ainda mais misteriosa.¹⁵²

Talvez, a música de Wagner tenha sido um mistério para Nietzsche, podemos dizer que toda existência que manifesta o mistério da natureza mostra-se autêntica. A recepção que Wagner sofrera não atendeu as expectativas do artista nem do filósofo, o público não estava pronto, tornando insustentável a renovação, sobraram apenas esperanças num grande futuro, possível, da humanidade. A percepção moderna acerca da obra de Wagner em Bayreuth fora decepcionante, pensavam os alemães que: “um teórico que pretendia, através de conceitos sofisticados, transformar a arte. Que o apredejem! - Wagner estava atordoado; sua questão não

149 Idem, p. 91.

150 Idem, p. 97.

151 Idem, p. 98.

152 Idem, p. 99.

havia sido compreendida,...”¹⁵³ não haveria como realizar a renovação. Toda a arte wagneriana ficou a mercê de um esquecimento e indiferença do público, que não consistia no povo de Bayreuth, mas na mesma elite que sustentava economicamente a arte moderna.

Wagner por fim rendeu-se à pressão da condição de submeter-se a essa elite dominante que financiava a arte focada na sensação e nos efeitos para o deleite imediato de um público ávido pela fuga de si mesmo e do mundo. Porém, a questão nietzschiana ainda não havia sido resolvida, estava agora mais complexa do que antes e a convivência com Wagner serviu de estimulante para a seguinte pergunta: “mas como viviam o mito e a música em nossa sociedade moderna na medida em que não foram por ela destruídos?”¹⁵⁴, a negação da arte trágica não eliminou o mito ou a música. O mito e a música sempre estiveram juntos da humanidade, devido a sua necessidade de inventar o mundo e se inventar nele, suportando-o pelo transbordamento de sua vontade de vida. Wagner pode ser que tenha sido uma invenção nietzschiana de um mundo melhor para todos os homens.

153 Idem, p. 100.

154 Idem, p. 99.

CONCLUSÃO

O sentido da música em Nietzsche é uma das questões fundamentais para compreender o complexo pensamento que nasce enraizado na afirmação da vida, temperado pela dedicação investigativa acerca do mistério da existência humana no mundo. A filologia moldou e forneceu o suporte necessário ao filósofo, que despertou para a essência musical da existência na amplitude do seu olhar multidimensional. A filosofia trouxe a abertura para as inovações na compreensão acerca do processo de conhecimento do mundo e do homem. A música expressa a fonte do movimento da vida, numa reconciliação com a natureza primordial: a existência individual e o conhecimento científico com o fundo intocável da existência do mundo. Para conviver com o insondável mistério da vida e da morte transfiguramos nossa limitada existência em arte, a partir dos princípios gregos da arte: Apolo e Dionísio.

Apolo é o deus da estética, da arte, da beleza onírica, da eterna juventude aparente, do brilho do sol, da luz que ilumina, da sabedoria e consciência, da calma e da medida; enfim, todos os limites que fornecem segurança. Identificado também, com o princípio da individuação, que é masculino, o controle consciente dos impulsos e o rígido andar no solo firme, a compreensão da palavra na argumentação e a perfeição do fazer artístico. Apolo conjugado com Dionísio no jogo artístico é a estética mais acabada, englobando o profundo além da aparência, além da luz, é a luta entre eles, entre o claro e o escuro que eleva a existência.

A história das relações do conhecimento filosófico com a música, envolve o nascimento da filosofia na Grécia antiga com o advento do socratismo, a razão entra numa batalha pela hierarquia dos saberes subjungando a arte musical dionisíaca. No entanto, Nietzsche atenta para os últimos dias da vida de Sócrates, nos quais já não encontramos aquela luta tão acirrada da razão e da palavra contra os afetos e a arte. Ao se aproximar do limite da morte, a vida muda de sentido, a afirmação da vida torna-se a única saída para o abismo aterrador da não vida. Quanto a Sócrates, Nietzsche percebe que:

Ele se tranquiliza, até os seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita plenamente que uma divindade venha

lembrá-lo daquela “música popular, ordinária”. Por fim, na prisão, para aliviar de todo a sua consciência, dispõe-se a praticar também aquela música por ele tão menosprezada. E nesse estado de espírito compõem um proêmio a Apolo e põe em versos algumas fábulas esópicas.¹⁵⁵

Sócrates dedicou sua morte à razão, para sustentar Apolo, Nietzsche promoveu sua “morte” ainda jovem para renascer Dionísio, isto é, renunciou à sua face acadêmica – filológica, indo de contraponto aos grandes mestres filólogos, os quais participaram da sua formação. Nietzsche se propõem a dar voz ao Dionísio, quão audacioso se faz este intento, já que a palavra sendo usada como meio de explicar o sentido da música dionisíaca, passa por um processo complexo que envolve uma base pré lingüística. Até que ponto a nobreza de Sócrates em aceitar sua morte, não seria inferior à nobreza de Nietzsche que também provoca a sua aniquilação enquanto indivíduo, confiante na potência da música em afirmar a vida e suas exuberantes alegrias? Sócrates acaba envolvido justamente por aquilo que ele mais combateu: “veremos transmutar-se em resignação trágica e em necessidade de arte a avidez de insaciável conhecimento otimista que se apresenta em Sócrates sob forma prototípica”¹⁵⁶

As esperanças de Nietzsche, quanto ao renascimento da tragédia na sua contemporaneidade, vão de encontro com o fracasso e a indiferença, apesar de que com as gerações posteriores de filósofos e intelectuais, as concepções nietzschianas puderam ser tomadas como sérias e necessárias no edifício do conhecimento humano. Porém, o próprio autor se justifica: não podemos decidir se aquilo que denominamos verdade é verdadeiramente verdade ou se apenas nos parece assim.¹⁵⁷ Para Nietzsche a verdade é multifacetada e isso inclui que o autor também possa ter se iludido com Wagner, devido ao grau de amizade e admiração que nutria por ele.

155 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, § 14, p. 91.

156 Idem, § 15, p. 96.

157 NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Educação**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004, p. 156.

O futuro contrariou as esperanças nietzschianas, quanto ao renascimento da tragédia. A música de Wagner não fora capaz da renovação da vida e da cultura alemãs modernas, necessária à efetivação do renascimento do mito através da música. Poderia o jovem Nietzsche ter percebido que tentara tocar a música dionisíaca para surdos, porque insistia em traduzir para a palavra apolínea, a música dionisíaca? Neste sentido, terá que necessariamente expressar e complementar o que as palavras tentaram dizer acerca dos sons, e assim, tentar comunicar por argumentos aquilo que seus contemporâneos não foram capazes de ouvir. A música e a criação nietzschianas foram o contra balanço da sua escrita sóbria e dedicada a ser compreendida, que encontramos nas suas conferências de juventude e sua primeira grande obra: *O nascimento da tragédia*. Essa sobriedade vai sendo abandonada nos textos e obras posteriores.

A palavra gesta em seu ventre a música trágica, que ao nascer a suplantará, isto é, as sucessivas divisões do mundo que a razão produz acabam por minar seu próprio fundamento, já enfraquecido torna preciso que a partir de si mesmo renasça a tragédia. A visão de Nietzsche funda seu pensamento musical na peculiaridade do tempo, pois, tem no horizonte o passado, o presente e o futuro, não de modo estático e acabado, mas em movimento sonoro de transformações, abrindo-se para as novas configurações do mesmo fenômeno. A afirmação de sua própria vida entra em questão, pois o que ele combate em seu tempo é aquilo que o impede de ser grande, e isto para ele significa apenas ser livre e inteiramente ele mesmo.¹⁵⁸

No drama musical, a consonância e a dissonância se harmonizavam num jogo artístico em que o tempo vital não corresponde necessariamente ao tempo cronológico. Toda previsão quanto ao renascimento do mito a partir da essência da música, tendo em vista a personalidade de Wagner, gerou uma forte decepção em Nietzsche, por estar demasiado envolvido com a vida wagneriana. Todavia, não poderia de modo algum assegurar com precisão com quem ou quando o mito trágico renasceria, levar consigo Dionísio não é tarefa fácil e talvez explique seu afastamento da arte de Wagner. A música dionisíaca renova a vontade de vida, reconcilia o mundo no Uno primordial, rompe barreiras comunicacionais e torna a vida social fortalecida.

158 Idem, p. 162.

Schopenhauer deixara suas marcas no pensamento nietzschiano, levando este a superá-lo em sua concepção de pessimismo. Nietzsche atribui um duplo sentido para o pessimismo, um pelo viés schopenhaueriano, de renúncia e negação da vontade, e outro sentido propriamente nietzschiano, o de afirmação da vida, ou seja, de negação da negação da vontade. A música dionisíaca se relaciona com o pessimismo de elevação da vida em contrapartida ao otimismo ingênuo próprio da razão. O sentido da música reside nesta elevação da vida para além da atividade racional:

Para tanto ocorre o aprofundamento de uma posição atuante na estética oitocentista alemã segundo a qual a música, devido à natureza mesma dos sons, estaria apta a dirigir-se imediatamente aos sentimentos do homem, exprimindo uma inteligibilidade sob os acontecimentos que, de outra forma, nos permaneceria obscura e inefável. Essa orientação se caracteriza, em especial, por certa confiança numa intuição estética *sui generis*, que permite ao homem voar para além de conhecimentos submetidos ao trabalho da razão e empreender a identificação simpática com aquilo que, em rigor, designaria o mundo por detrás de sua descontinuidade. Afastado que está das representações conceituais do saber meramente acumulado, o entendimento assim obtido seria assaz revelador, porquanto permite pressupor um isomorfismo entre música e mundo.¹⁵⁹

O sentido da música é o significado da vida. Alegria remediando o sofrimento de todos e cada um, ser que anseia, isto é, todo ser que essencialmente existe sustentado pela vontade de viver dignamente: “somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo”¹⁶⁰. A afirmação da vida pela música implica a elevação da vontade de vida, e assim, uma concisa canalização e fortalecimento da existência humana no mundo. A concepção nietzschiana de arte trágica, envolve uma rigorosa crítica à arte moderna, por argumentar que a arte é o espelho da vida, constituem-se a partir do mesmo jogo artístico entre as oposições geradoras e criadoras de mundos. Neste sentido, a arte musical,

159 BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007, p. 15.

160 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. § 16 p. 101.

enquanto a arte mais elevada é o modo mais próximo de uma cura terapêutica dos mistérios da existência:

Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo deste lado de cá – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica - e a metafísica, em primeiro lugar!¹⁶¹

161 Idem, p. 23

BIBLIOGRAFIA

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Giorgio Colli e Mazzino Montinari (Org.). Berlim: De Gruyter, 1980. 15 v.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. Tradução, Notas e Posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, Tradução e Notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, Revisão de Tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (*Tópicos*).

_____. **Homero e a filologia clássica**. Tradução, Apresentação e Notas de Juan Bonaccini. Natal: Princípios, vol. 13, nº. 19-20, 2006, p. 169 - 199.

_____. **Escritos sobre Educação**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

_____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Tradução de Fernando Ribeiro de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **Sobre verdade e mentira no sentido extra moral**. Tradução de Fernando Ribeiro de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Apresentação, Tradução e Notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. **Humano Demasiado Humano: um livro para espíritos livres.** Tradução, Notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O livro do filósofo.** Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007. (*Coleção Grandes Obras do Pensamento universal – vol. 76*).

_____. Música e Palavra. (Fragmento póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871). Tradução e Notas de Oswaldo Giacóia Júnior. In: **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, n. 37, 2007, p. 167 - 181.

_____. **Obras Incompletas.** Seleção de textos de Gérard Lebrun; Tradução e Notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, Vol. I, 1991. (*Os pensadores*).

_____. **Obras Incompletas.** Seleção de textos de Gérard Lebrun; Tradução e Notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, Vol. II, 1991. (*Os pensadores*).

Outras obras

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1979. (*Os pensadores*).

BARROS, Fernando de M. **O pensamento musical de Nietzsche.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2007.

_____. **A maldição transvalorada:** o problema da civilização em 'O Anticristo' de Nietzsche. São Paulo: Discurso editorial/Editora Unijuí, 2002.

CAVALCANTI, Anna H. **Símbolo e Alegoria. A Gênese da concepção de linguagem em Nietzsche.** São Paulo: Annablume, 2005.

DIAS, Rosa M. **Nietzsche e a Música.** São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

ÉSQUILO. **Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides.** Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.

EURÍPIDES. **Medeia.** Texto integral. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: M. Claret, 2004.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud e Marx. In: **Nietzsche.** Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche.** São Paulo: Publifolha, 2000. (*Folha explica*)

HABERMAS, Jürgen. La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche. In: **Nietzsche y otros ensayos.** Traducción del C. G. Trevijano; S. Cerca. Madri: Tecnos, 1982.

_____, Entrada en la postmodernidad: Nietzsche como plataforma giratoria. In: **El discurso filosófico de la modernidad.** Buenos Aires: Taurus, 1989.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical.** Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

HALÉVY, Daniel. **Nietzsche: uma biografia.** Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche.** Tradução de Juan Luis Vermal. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

JANZ, Curt P. **Friedrich Nietzsche: los diez años de Basilea 1869/1879.** Madri: Alianza Editorial, 1987.

JASPERS, Karl. **Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens.** *Translated for C. F. Wallraff and F. J. Schmitz, Tucson: University of Arizona Press, 1965.* [Nietzsche: An Introduction to his Philosophical Activity]

JULIÃO, José Nicolau. **Três interpretações de Nietzsche:** Heidegger, Deleuze e Habermas. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática.** Tradução de Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Crítica da razão pura.** Tradução de Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

MACHADO, Roberto. Nietzsche e a verdade. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia.** Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorf; Introdução e Organização de Roberto Machado; Tradução e Notas de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MARTON, Scarlet. **Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche.** São Paulo: Discurso Editorial – Editora Unijuí, 2000.

_____. **Nietzsche.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Nietzsche – Das forças cósmicas aos valores humanos.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

MANN, Thomas. **Schopenhauer, Nietzsche, Freud.** Madrid: Alianza Editorial, 2000.

MONIZ, Luiz C. **Mito e Música em Wagner e Nietzsche.** São Paulo: Madras, 2007.

NAFFAH NETO, A. **Nietzsche: a Vida como Valor Maior.** São Paulo: FTD, 1996.

PIANA, G. **A Filosofia da Música.** Tradução de Antonio Angonese: Bauru, SP: EDUSC, 2001.

PLATÃO. **A República.** Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

REDYSON, Deyve. **Dossiê Schopenhauer**. São Paulo: Universo dos Livros: 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: Biografia de uma Tragédia**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Tradução de Heraldo Barbuy. São Paulo, Edições e Publicações Brasil, 1958 (*As grandes obras da filosofia*).

SIMMEL, George. **Schopenhauer and Nietzsche**. *Translated by Helmut Loiskandl, Denna Weinstein and Michael Weinstein: University of Illinois Press, 1991.*

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SUAREZ, Rosana. **Nietzsche Comediante: a filosofia na ótica irreverente de Nietzsche**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

TOCHTROP, L. **Dicionário Alemão Português**. São Paulo: Globo, 2006.

VATTIMO, Gianni. **Introdução à Nietzsche**. Tradução de Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____. **Diálogo com Nietzsche**. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. L& PM: Porto Alegre 1987.

_____. **Tristão e Isolda**. Aubier Flammarion: Paris, 1974 (edição bilíngüe).

Artigos e Revistas

BARROS, Fernando de M. O coro trágico: organon vivo ou sensorium ideal? **Encontros Nietzsche**. Vânia Dutra de Azeredo. (Org.). Ijuí: Editora Unijuí, 2003, p. 147-172.

_____. “*Os filósofos propriamente ditos, porém, são comandantes e legisladores*”: política, cultura e transvaloração dos valores em Nietzsche. **ETHICA**, Vol. 11: Rio de Janeiro, 2004, p. 259 – 282.

_____. *A letra viva* de Nietzsche: uma abordagem afetiva da reflexão filosófica. **Cadernos Nietzsche**, Nº 8. São Paulo: GEN, 2000, p. 89 – 104.

CAVALCANTI, Anna H. Música linguagem e criação em Nietzsche. **Discurso, Revista do departamento de Filosofia da USP**, Nº 37. São Paulo, 2007, p. 183 – 199.

DIAS, Rosa M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. **Cadernos Nietzsche**, Nº 3. São Paulo: GEN, 1997, p. 07 – 21.

LIMA, M. J. S. Em torno do gosto musical. **Cadernos Nietzsche**, Nº 24. São Paulo: GEN, 2008.

MACHADO, Roberto. Nietzsche e o renascimento do trágico. **Kriterion**, Nº 112. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 174 – 182.