

A MÚSICA NO SEGUNDO NIETZSCHE

Felipe Thiago dos Santos*

Resumo

Humano, Demasiado Humano (1878) representa o início da fase em que a filosofia de Nietzsche (1844 – 1900) rompe com suas antigas e principais influências: Schopenhauer e, sobretudo, Wagner. No que tange à arte, esse momento “destrutivo” da filosofia de Nietzsche passa a criticar a deificação do músico e a concepção de música como linguagem do inefável (expressão da essência do mundo) e/ou dos sentimentos, ideias essas desenvolvidas pelo Romantismo e, sobretudo, pelo compositor Richard Wagner. Além disso, Nietzsche também critica outra concepção presente na época, a saber, a que pretende mostrar que o critério da audição musical são, unicamente, as relações sonoras, concepção defendida pelo crítico musical vienense Eduard Hanslick em *Do Belo Musical* (1851). A segunda fase do pensamento Nietzscheano não concebe a arte apenas de uma maneira negativa. No *segundo* Nietzsche podemos perceber, a partir de uma historicidade musical defendida pelo filósofo que a música pode fundamentar a vida como uma experiência afirmadora. Portanto, nosso objetivo será expor, a partir das críticas de Nietzsche em sua segunda fase à concepção de música presentes em sua época, uma filosofia da música de características próprias.

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

THE MUSIC IN THE SECOND NIETZSCHE

Abstract

Human, All Too Human (1878) represents the beginning of the phase in which the Nietzsche philosophy (1844 - 1900) breaks up with their former and major influences: Schopenhauer and, mostly Wagner. Regarding to the art, this "destructive" time of Nietzsche's philosophy becomes to criticize the musician deification and also the music concept as an ineffable language (expression of the world essence) and / or feelings, ideas that were developed by Romanticism especially by the Richard Wagner composer. Moreover, Nietzsche also criticizes - with some exceptions - another concept present at the time that intends to show the music listening criteria are solely sound relations, conception defended by Viennese music critic Eduard Hanslick in *Vom musikalisch Schönen* (1851).

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNESP. Orientador: Prfo. Dr. Márcio Benchimol Barros, Bolsa: FAPESP, Contato: felipefilosofia@marilia.unesp.br

However the second phase of Nietzsche conceives art not only in a negative way. In the second Nietzsche we can see from a historical musical defended by him in which music, uprooted of misinterpretations about its effects and contents can support life while an affirming experience. Therefore, first of all our goal will be to expose, from Nietzsche criticism presents in its second phase to the design of music present in his time, a music philosophy with own characteristics. Secondly we will show that even in its second phase, this philosophy uses music to point out a singular experience, such as man affirmation against the world. For the enjoyment of our goals we will analyze both works of the second phase of Nietzsche as posthumous unpublished in addition to dialogue with Brazilian and foreign commentators.

Key-words: *Nietzsche, music, Hanslick, Wagner.*

Introdução

Em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche fornece uma justificação para o mundo do ponto de vista da arte. Ela seria o instrumento por excelência que reconduziria a humanidade para uma nova forma de interpretação da existência. O pensamento intuitivo ganha força neste escrito, o que já não ocorre com o conhecimento racional. Não todas as artes, mas a música, para o jovem Nietzsche, liga o homem à essência do universo; portanto, “ela representa para nós toda arte e todo mundo artístico”.²⁹⁶ É preciso que fique claro que o autor de *O Nascimento* concebe a arte, nesta fase, enquanto atividade que se atrela à essência, isto é, uma realização metafísica da vida, e que, além do mais, esse pensamento encontra seu alicerce nas duas principais influências de Nietzsche: Schopenhauer e Wagner.

Analisando de um ponto de vista panorâmico²⁹⁷, Schopenhauer limita, em *O Mundo como vontade e representação*, o papel da razão, restringindo-a a explicação do mundo fenomênico. Dito de outra forma: a razão é cerceada pelo princípio de razão suficiente;

²⁹⁶(KSA VII, 9[90]). As citações dos póstumos, e, quando necessário, da obra publicada, seguem a edição de Colli-Montinari: *Kritische Studienausgabe* (KSA), Berlin/New York/München: Verlag Walter de Gruyter, 1982. Todas as traduções das citações oriundas da KSA são nossas.

²⁹⁷Do que não é nosso foco e que sobre esse assunto há uma bibliografia consideravelmente extensa. Ver: HOLLINRAKE. R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1986.

dessa forma, sua atividade atinge apenas o mundo empírico. Mas o filósofo vai além, para ele: a *Vontade* seria aquela essência – coisa-em-si – a qual não alcançamos pela razão. A forma pela qual nós podemos conhecer para além do mundo dos fenômenos – ver além do “véu de Maia” – se efetiva pela contemplação estética, pois assim:

Não somos mais indivíduos que conhece em função do próprio querer incansável [...] mas somos o sujeito eterno do conhecer purificado de *Vontade*, correlato da *Ideia*. Sabemos que tais momentos, quando, libertos do ímpeto furioso da *Vontade*, nos elevamos, por assim dizer, acima da atmosfera terrestre, são os mais ditosos que se conhece.²⁹⁸

É visível o quanto tal pensamento está arraigado sobre o solo da metafísica. A música, de acordo com Schopenhauer, é uma cópia direta da *Vontade*, ou seja, é por meio do fazer musical que a *Vontade* se manifesta de modo mais efetivo. Se as outras artes fazem o mesmo processo por meio das *Ideias*, a música o faz de maneira mais aguda. E aqui se tem um pensamento que, até certo ponto, está em consonância com a geração romântica: a ideia de que a música é a linguagem do inefável, da essência do universo que não se manifesta por conceito, mas que se mostra por relações de consonância e dissonância, características próprias da música. Neste ínterim, o pensamento estético de Schopenhauer é “pensado do ponto de vista filosófico no contexto da metafísica da música absoluta”.²⁹⁹

É neste alicerce que Wagner repousa seu pensamento. Para o compatriota de Schopenhauer a música “não representa o mundo objetivo nem qualquer recorte dele, mas sim a essência metafísica que nele se expressa”.³⁰⁰ Wagner, no entanto, dá um passo adiante de Schopenhauer. Para o compositor de *Parsifal* a música é uma *Ideia do mundo* e não, como em Schopenhauer, uma representação da *Vontade*. Por isso, se o autor de *O Mundo* defende que o efeito da música sobre o ouvinte é análogo ao das outras artes; todavia,

²⁹⁸ SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. 1º Tomo. São Paulo: Editora Unesp, 2005. p. 494-495.

²⁹⁹ DAHLHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Basileia: Verlag Bärenreiter, 1994. p. 37.

³⁰⁰ BENCHIMOL, A. *A música como Aia da Vontade: Ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer*. In: *Kriterion*. N. 125. Belo Horizonte. 2012. p. 184.

apenas ocorre de forma mais completa, o compositor, por sua vez, não compara em nada a música com as outras artes, para ele:

[...] o efeito da música sobre nós produz uma tal despotencialização da visão que, com os olhos abertos, não conseguimos ver com a mesma intensidade. Fazemos essa experiência em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça musical que verdadeiramente nos comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que é em si o mais dispersivo e o mais insignificante, e que, intensivamente observado, nos desviaria inteiramente da música e nos pareceria até mesmo ridículo.³⁰¹

Voltemos a Nietzsche. O filósofo tinha profundo conhecimento das obras de seus compatriotas, ambos citados aqui. De maneira que as ideias desses faziam parte do repertório filosófico do primeiro Nietzsche. É na segunda fase que o autor de *Humano* passa, não apenas a romper com suas principais influências, mas também a reformular seu próprio pensamento. O que ele deixa claro já antes da publicação de *Humano*: “Eu quero esclarecer aos leitores das minhas obras anteriores que abandonei as opiniões metafísico-estéticas que dominam em essência”.³⁰² O que significa este “abandono”?

Nietzsche e a historicidade do discurso musical

De acordo com o autor de *Humano* a pergunta acerca das realidades suprassensíveis, típico das filosofias anteriores, já não tem legitimidade. Para argumentar em defesa dessa tese, Nietzsche pretende mostrar os fundamentos humanos, demasiadamente humanos concernentes a moral, religião, arte e cultura. Para ele a filosofia sempre tendeu ao erro de contrapor ontologicamente o mundo em aparência, de um lado e, essência, do outro. Dessa forma supunha-se “para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa, diretamente do âmago e da essência da “coisa-em-si”.³⁰³ Portanto, *Humano* está denunciando os ditames da metafísica pelo ponto de vista da imanência. A oposição essência-aparência já

³⁰¹ WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. São Paulo: Editora Zahar, 2010. p. 28.

³⁰²(KSA. IV. 23[159]).

³⁰³ NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008. p. 15.

não existe para Nietzsche, pois o sensível é a única realidade possível. Ora, a própria razão passa a ser resignificada, pois “para Nietzsche a razão não é nada mais do que o movimento de uma ‘elucidação infinita’ e não manifestação de uma verdade absoluta como na metafísica dogmática”.³⁰⁴

O alicerce argumentativo de *Humano* é a história. A concepção presente nesta obra é a de que tudo tem uma história; isto é, todas as coisas do mundo possuem um devir que remonta a um processo e desenvolvimento imanente. A abrangência desse pensamento visa combater o “defeito hereditário dos filósofos” de acreditarem em realidades fixas e imutáveis. Como “tudo veio a ser; não *existem fatos eternos*: assim como não existem verdades absolutas”,³⁰⁵ a nova perspectiva tomada por Nietzsche pretende; pois, partir de uma filosofia histórica, para mostrar a origem demasiadamente terrena das coisas humanas.

Por meio da história, não apenas a razão, a filosofia e o homem são repensados por Nietzsche em *Humano*, mas também a própria arte. Destacamos, a seguir, alguns temas referentes à arte tratados por Nietzsche nesta obra. Se, quando jovem, o filósofo pretendeu uma justificação do mundo a partir do ponto de vista da metafísica do artista, e mais ainda, da música propriamente dita, o Nietzsche do *Humano* terá como base “uma estética musical formalista, que se alimenta do fervor criativo sem perder de vista, ao mesmo tempo, a posse dos procedimentos de criação”.³⁰⁶

A propósito da arte, a tarefa de Nietzsche será análoga aos elementos de que o filósofo lança mão em sua crítica à filosofia. Mas, aqui, o foco será aquelas ideias que na arte foram determinantes para a estética do Oitocentos, a saber, as ideias de “gênio”, “inspiração

³⁰⁴ PERRAKIS. M. *Nietzsche Musikästhetik der Affekte*. München: Verlag Karl Alber, 2009. p. 14. „Für Nietzsche ist die Vernunft nichts als anderes als die Bewegung einer „unendliche Verdeutlichung und keine Manifestation einer absoluten Wahrheit wie in der dogmatischen Metaphisik“. (tradução nossa).

³⁰⁵ NIETZSCHE. F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 16.

³⁰⁶ BARROS. F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. p. 16.

divina”, “música enquanto linguagem do e para o sentimento”, entre outras. É possível ler em Wackenroder, por exemplo, a seguinte passagem de *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*:

[...] No jogo dos sons, o coração humano aprende a conhecer a si mesmo, eles são o meio pelo qual aprendemos a sentir nosso sentimento; eles dão consciência vivente aos espíritos sonhadores escondidos nos recantos da alma e enriquecem nosso interior com espíritos dos sentimentos totalmente novos e encantadores [...] nenhuma arte pinta as sensações de um modo tão artístico, corajoso e poético.³⁰⁷

Entre vários autores do Oitocentos, Wackenroder é mais um a interpretar a arte do ponto de vista de seu vínculo com a natureza, além de sua origem supostamente miraculosa. Logo, arte e natureza se relacionavam, na interpretação do Romantismo, pois as duas tinham como fundamento o “divino”. Para desmitificar a origem “oculta” da arte e, também, para mostrar que ela “não pertence à natureza, mas somente aos homens”³⁰⁸, Nietzsche começa por mostrar o processo humano que há no fazer artístico, mais especificamente, no do “gênio”.

No aforismo 162 de *Humano*, intitulado *Culto ao gênio por vaidade*, Nietzsche mostra que a ideia de gênio é originada por uma fraqueza do público ante a criação de um artista. Pela incapacidade da maioria dos homens de fazer “um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare”³⁰⁹, tais homens acabam por atribuir ao artista uma capacidade sobre-humana e à obra uma expressão excessiva de maravilha (*übermässig Wunderbar*). Assim, os artistas são postos acima dos homens para que esses não se sintam inferiores – dado que a “inspiração” divina foi concedida apenas aos poucos gênios

³⁰⁷ WACKENRODER. *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Berlin. Editora Rowohlt Taschenbuch. 1968. p. 127. „In dem Spiel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind, es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; Sie geben vielen in verbogenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern, lebendes Bewusstsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres. [...] keine Kunst schildert die Empfindungen auf eine Art so Künstliche, Kühne und dichterisch. (tradução nossa)”.

³⁰⁸ (KSA. IV. 23[150])

³⁰⁹ NIETZSCHE. F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 115.

escolhidos. Dessa forma, “o gênio não fere”³¹⁰. No entanto, esse culto em demasia ao gênio não beneficia apenas ao povo, mas valoriza o processo criativo do gênio, assim como o faz acreditar em seus dons inatos. Para Nietzsche o próprio artista criador se esquece do processo pelo qual ele mesmo se dispôs a passar para criar sua obra. A longo prazo os efeitos são:

[...] o sentimento de irresponsabilidade, de direitos excepcionais, a crença de estar nos agraciando com seu trato, uma raiva insana frente à tentativa de compará-los a outros [...] Como deixa de criticar a si mesmo, caem, uma após outra as rêmiges de sua plumagem: tal superstição mina as raízes de sua força e talvez o torne mesmo um hipócrita.³¹¹

O gênio, como nós vimos na citação, se torna mortal, assim, nem é um receptáculo de uma inspiração extraterrena nem “é mais um artista solitário e incompreendido, extemporâneo e divino”³¹², tal como se “a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental da filosofia, caísse do céu como um raio de graça”³¹³. Mas, então, o que é o artista? No entender de Nietzsche “a atividade do inventor mecânico, do sábio em astronomia ou história, do mestre na tática militar”³¹⁴ tem a mesma natureza e forma da atividade do artista. A comunhão desses ofícios para com a arte está no processo laborioso a qual elas recorrem. Para Nietzsche a arte é fruto de um processo árduo e contínuo, demasiadamente humano e histórico. É por isso que não se separa o ofício do músico, por exemplo, como

³¹⁰ Ibid.

³¹¹NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 117. Esta citação é extremamente curiosa, pois é muito provável que Nietzsche esteja se referindo ao compositor Richard Wagner, que, como vimos, era uma de suas principais influências. Wagner era muito conhecido por sua personalidade forte, não apenas do ponto de vista psicológico. Enquanto intelectual Wagner queria “alcançar ainda mais longe. Ele não queria apenas reformar e reordenar a música e a ópera, mas também a completa contemplação artística, por fim até mesmo a conexão dos homens em seu meio ambiente espiritual, social e político”. (NESTLER, G. *Wagner*. Editora Klamen. 1990. p. 484). Nietzsche está mostrando o quanto Wagner ficou cego com relação ao seu papel dentro da sociedade. (Segue a citação de Nestler no original: „Wagner wollte jedoch weit mehr erreichen. Er wollte nicht nur den Klang und die Oper, sondern auch die gesamte Kunstanschauung, schliesslich sogar das Verhältnis des Menschen zu seiner geistigen sozialen und politischen Umwelt reformieren und neu ordnen“. (Tradução nossa).

³¹² BURNETT, H. *O silêncio das musas: a música em Humano, demasiado, humano*. In: *Estudos Nietzsche*. Curitiba: V. 1, N. 2. 2010. p. 321.

³¹³NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 111.

³¹⁴ Ibid, p. 118.

ofício do mecânico, pois o músico, e, de modo geral, todos os artistas, “são grandes trabalhadores, incansáveis não só em inventar mas também em aprimorar, transformar, ordenar e até mesmo reprovar todo material armazenado na produção de uma obra”.³¹⁵

Assim, a “receita” de Nietzsche seria que o homem aceitasse para si a “seriedade do ofício”, isto é, torna-se necessário aceitar que, para a criação de uma grande obra de arte, pressupõem-se a utilização e aprovação de métodos, modelos e professores. A arte não seria o oposto da ciência, neste sentido, pois ela também constrói “pedra sobre pedra” até chegar num resultado. Esse pensamento está bem metaforizado na seguinte passagem do aforismo 231 de *Humano*:

[...] para recorrer a outra imagem: alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça para achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, do quais se louva a originalidade.³¹⁶

Não apenas a concepção de gênio foi repensada no *segundo* Nietzsche, mas também a música. Existe em *Humano* uma revisão do posicionamento de Nietzsche quanto à forma que ele interpretava a música nos tempos d’*O Nascimento*. A música, evidentemente, já não tem, em *Humano*, o papel principal nas considerações do filósofo. Todavia, isso não significa que a música não tenha importância no *segundo* Nietzsche, pelo contrário, existe aqui uma nova interpretação da música que se nos afigura talvez mais significativa, do ponto de vista filosófico musical, do que àquela d’*O Nascimento*. Primeiramente, pois essa nova interpretação foi admitida e discutida dentro da filosofia da música posterior e, por outro lado, ela se introduziu dentro de um debate vigente no século XIX. É nesse debate que iremos nos debruçar.

As considerações feitas por Nietzsche são partes integrantes de uma querela presente no século XIX, no campo da música, que envolvia o crítico musical vienense Eduard Hanslick e o compositor Richard Wagner. Em suma, tratava-se de responder a questão sobre a

³¹⁵ DIAS. R. M. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994. p. 59.

³¹⁶ NIETZSCHE. F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 147.

autonomia do discurso musical; isto é, se a música é uma linguagem que expressa e representa sentimentos, ou se ela é, ao contrário, a materialização de estruturas estritamente musicais.

De um lado havia o cortejo romântico, encabeçado pelas ideias de Richard Wagner, defensores da música enquanto uma linguagem imediata, pois “...a linguagem dos sons é comum a toda humanidade [...] e a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala diretamente aos corações”.³¹⁷ Portanto, dentro dessa concepção da estética do sentimento, a música é uma linguagem que toma por parâmetro e meta seus efeitos sobre o ouvinte. O próprio Wagner deixa claro, em *Beethoven* sua divergência com seu opositor Eduard Hanslick:

[...] a arte musical sofreu uma evolução que a expôs a um tão grande mal-entendido quanto a seu verdadeiro caráter que dela se exigiu um efeito semelhante aos das obras de artes plásticas, ou seja, o de suscitar o prazer nas belas formas.³¹⁸

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

Em contraposição a Wagner, o crítico Eduard Hanslick escreve, em *Do Belo Musical*, que o único objetivo da música é a expressão de suas relações sonoras, por isso, de acordo com ele, a música é entendida como “formas sonoras em movimento”.³¹⁹ Para Hanslick, “os efeitos emocionais não tem conexão necessária com as características musicais de uma

³¹⁷ WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. São Paulo: Editora Zahar, 2010. p. p.

³¹⁸ Ibid. p. 32

³¹⁹ HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora Unicamp, 1989. p. 62.

peça, esses efeitos dependem de outros fatores, como premissas fisiológicas e patológicas”.³²⁰

Ainda em oposição à estética do efeito defendida por Wagner, “Hanslick procura estabelecer uma autonomia da obra de arte não em seu *efeito* sobre o sujeito, mas, pelo contrário, uma autonomia baseada no próprio *objeto* de arte”.³²¹ Para Hanslick, o critério da audição e da própria crítica da arte tem de ser o objeto mesmo da fruição artística e não seu receptor.

Mas há um elemento que parece unir as considerações de Hanslick com as de Wagner: o papel da história. Na obra de Hanslick, a historicidade da audição musical e da composição não são temas ausentes. Contudo, para o crítico vienense, esse é um problema de segunda ordem. No que tange à recepção do material musical pelo ouvinte,

Hanslick afirma que há “certas leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas”.³²² Assim, o ato de compor uma peça musical, para o autor, não tem relação com a representação de um sentimento ou de uma imagem tampouco depende de fatos externos ao próprio fazer musical.

[...] A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso. [...] O caráter de toda peça musical tem, por certo, “uma ligação” com o do seu autor, mas essa ligação não existe para o esteta; a ideia da relação necessária de todos os fenômenos, em sua concreta demonstração, pode ser exagerada até a caricatura.³²³

³²⁰ GRENZDÖRFFER. K. *Eduard Hanslicks Musikästhetik*. In: *Sound Studies*. Seminararbeit. Universität der Künste. Berlim. 2008. p. 38. „Die emotionale Wirkung steht nicht in notwendigem Zusammenhang zu den musikalischen Eigenschaft des Stücks, denn sie sind abhängig von anderen Faktoren, wie physiologischen und pathologischen Voraussetzungen“ (tradução nossa).

³²¹ VIDEIRA. M. *Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimento na música*. In: *Músicahodie*. N. 2. Vol. 5. São Paulo. 2005. p. 46.

³²² HANSLICK. E. *Do Belo Musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora Unicamp, 1989.p. 66.

³²³ *Ibid*, p. 81-82.

Hanslick, portanto, fundamenta que a história não tem prerrogativa na análise do esteta, justamente, pelo fato da obra e do material sonoro serem analisados independentemente. Assim, o autor faz uma separação entre “compreensão histórica e o juízo estético”³²⁴ entendendo que essas formas de compreensão musical são intimamente distintas, cabendo ao historiador da arte – e não ao filósofo - fazer o paralelo entre uma arte e seu tempo.

Parece-nos que tanto Hanslick quanto Wagner cometem, para Nietzsche, um erro categórico: o de reduzir a importância da histórica na análise da música. Nietzsche chama, em *Humano*, a audição, do ponto de vista daquela defendida por Wagner, de audição simbólica³²⁵, pois nessa escuta somos conduzidos por sentimentos e representações. Segundo Nietzsche, esses sentimentos ou representações gerados não têm um fundo miraculoso, mas, ao contrário, na base deste tipo de audição se encontraria “uma ousada generalização de hábitos e atividades bem localizáveis”³²⁶, ou seja, de fundo histórico. Assim, ao longo de um processo, o intelecto colocou “sentido” aos intervalos, às consonâncias e dissonâncias, de modo que, por exemplo, a melodia composta em escala menor nos suscite um sentimento de tristeza. Por isso “em si, nenhuma música é profunda tão pouco significativa”, mas “graças ao extraordinário exercício posto pelo intelecto”³²⁷ o homem acredita que a música fala diretamente aos corações.

Já em oposição a Hanslick, Nietzsche reconhece que o processo e desenvolvimento da música são determinantes na análise que fazemos dela. Se, para o crítico vienense, a audição se dá de forma unicamente autônoma, o filósofo argumenta a favor de uma fruição musical que se efetiva por meio de uma educação auditiva. Em relação à discordância de Nietzsche a Wagner, o filósofo aponta para um fundo histórico no processo de audição simbólica da música. As origens do sentimento da música, Nietzsche reconhece na religião.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ NIETZSCHE. F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 132.

³²⁶ BARROS. F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. p. 37.

³²⁷ NIETZSCHE. F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 133.

No aforismo *Origem religiosa da música*³²⁸ o filósofo mostra que a música dotada de uma carga sentimental não é uma prerrogativa do Romantismo. Para Nietzsche, do Renascimento ao Barroco, isto é, de Palestrina a Bach, a música religiosa se valeu cada vez mais dos “artifícios da harmonia e do contraponto”, portanto, foi aos poucos conciliando aspectos formais e estruturais com uma carga de sentimento, próprio de sua relação – principalmente nas composições de Bach – onde adquire uma função litúrgica. Com Bach, o contraponto chega a um grau de refinamento sem precedentes, portanto, agregaram-se cada vez mais os elementos estritamente musicais; contudo foi trazendo elementos da Ópera, “na qual o leigo manifestava seu protesto contra uma música que se tornara fria, excessivamente douta...” que a música religiosa introduziu sentimentos de profundidade e espiritualidade.

Diante das posições de Hanslick e Wagner acerca do sentimento na música, parece-nos que em Nietzsche encontramos uma terceira via de interpretação. Pois o filósofo constata que se a música ficasse afastada da religião, ela “teria permanecido douta ou operística...”³²⁹. A interpretação nietzscheana parece defender uma audição em que o ouvinte é guiado pela organização e relação das notas, pelo ornamento e todos os elementos formais da música; isto é, pelo estado “cru” da música, mas, ao mesmo tempo, que o grau de profundidade sentimental que a música adquiriu também não deve ser deixado de lado na fruição musical. Com a explicação da origem religiosa da música moderna, Nietzsche aponta para a própria história como responsável por nossa forma de audição. Se, por um lado, escutar a música apenas como “formas sonoras em movimento”, é, para Nietzsche, apenas um modo reduzidamente douto de audição, pois assim estaríamos nos portando unicamente como cientistas da técnica musical, por outro, ouvir uma obra musical tomando por critério a capacidade de tal obra estimular a sensibilidade é o mesmo que deixar de contemplar o próprio objeto musical, que são suas relações sonoras.

³²⁸ Ibid. p. 135.

³²⁹ Ibid. p. 136.

Veremos que o elogio à música e à arte não se reduz nesta interpretação histórica. Já estamos aptos a mostrar outra parte afirmativa do *segundo* Nietzsche, pois já identificamos os *sujeitos* em *Humano*, alvos das críticas de Nietzsche: Schopenhauer, Wagner, Hanslick, o Romantismo e, sobretudo, o próprio Nietzsche da primeira fase. Por isso, parece-nos que a apologia do autor à ciência se assemelha mais a um antídoto contra as redes do dogmatismo, às quais o próprio Nietzsche se achava preso, do que uma recusa cabal da arte. O movimento contrário a esse imbróglio começa em *Humano*, mas se desenvolve e se torna mais claro em *Aurora* e *A Gaia Ciência*.

Nos escritos posteriores a *Humano*, Nietzsche parece abdicar, em parte, do seu pacto com a ciência. A atividade artística se fundamenta, nestes escritos, em relação à vida, isto é, possibilita uma forma específica do homem se guiar pela existência – concepção que será trabalhada ainda mais em sua terceira fase. Já em *Humano*, no aforismo 222, intitulado *O que resta da arte* Nietzsche, ao se perguntar sobre o que resta da arte, afirma:

Antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘Seja como for, é boa a vida’. Esta lição da arte, de ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza, sem excessivo envolvimento [...] vem agora novamente à luz com necessidade todo-poderosa de conhecimento.³³⁰

A arte é, para Nietzsche, uma forma específica de experiência. Diferentemente do que faz o cientista, o artista nos faz olhar para a existência de uma maneira distanciada, sem a seriedade da ciência. Portanto o fazer artístico é o modelo antimetafísico, pelo qual a vida é interpretada e o conhecimento resignificado. Se o processo artístico é encarado como o construir e destruir, sempre num movimento constante e sem determinação, a vida também o é, pois, como afirma Nietzsche em *Aurora*: “Quando se exalta o avanço, exalta-se apenas o movimento [...] eu louvo o *passo avante* e aqueles que prosseguem, isto é, que

³³⁰ NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000. p. 140-141.

sempre deixam a si mesmos para trás...”³³¹. Como numa música, em que cada nota se fixa e, logo, se dissolve, dando lugar a uma correlativa, a vida também passar por esse processo em que tudo se constrói para logo se destruir, sem determinar uma fixação.

Assim, a arte não é mais interpretada por Nietzsche da mesma forma que a tradição a tratou. Não se trata mais em falar de arte como uma exclusividade dos objetos artísticos, mas de um modo afirmativo de existência, isto é, musical por excelência. No aforismo 54, *A consciência da aparência, d'A Gaia ciência*, Nietzsche se coloca na posição do “homem do conhecimento”, que acorda de um sonho. Mas essa passagem do “homem do conhecimento” para um estado de vigília não ocorre para que o homem se livre do estado de sonho, de engano e ilusão, ao contrário, o homem acorda para se tornar consciente da necessidade do sonho, pois ele tem de “...prosseguir sonhando para não cair por terra”³³². Assim, a aparência, para Nietzsche, não é mais o oposto da essência, mas “aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência”³³³.

Nesta perspectiva, o que seria audição musical? Primeiro Nietzsche fornece uma visão hanslickiana. Em *É preciso aprender a amar*, aforismo 334 d'A *Gaia ciência*, o filósofo afirma que o processo da audição é um caminho pelo qual nos habituamos às figuras do discurso musical, “delimitando, isolando, marcando como uma vida para si...”³³⁴. Vemos aqui uma concepção formalista do discurso musical. Mas entendemos que Nietzsche vai além. A experiência musical tem de estar para além da audição que se volta para o jogo de notas e acordes de uma música, isto é, perceber a música apenas como um discurso formal de relações seria algo análogo a um cientificismo musical. Além disso, ouvir a música como se ela nos transmitisse sensações e representações, ou seja, como se fosse uma linguagem

³³¹ NIETZSCHE, F. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004. p. 277.

³³² NIETZSCHE, F. *A Gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001. p. 92.

³³³ Ibid.

³³⁴ (KSA, FW. 334)

para nosso interior – posição semelhante àquela de Wagner citada anteriormente - é, no entender de Nietzsche, fazer uma descaracterização da beleza da aparência. Essa audição vinculada aos efeitos nos tira da mencionada consciência da ilusão; logo, da aparência. Na explicação de Maria João Branco:

Para Nietzsche, a experiência de ouvir música pode promover o exercício do pensamento e da liberdade justamente quando exige, no momento de sua escuta, uma suspensão das categorias já existentes e uma atenção que não é uma imposição de sentidos ou significados já conhecidos, mas aquilo que Nietzsche define como um exercício de aprendizagem e auto-aprendizagem.³³⁵

As condições que envolvem a escuta musical, já nas caracterizações feitas por Nietzsche em sua segunda fase nos remetem ao *O Caso Wagner*. Em *Aurora* podemos ler: “A – [...] Não falo verdadeiramente de música “boa” e “ruim” [...] Chamo de *música inocente* aquela que apenas em si pensa e acredita, e consigo esquece o mundo”³³⁶. Posteriormente Nietzsche afirma:

Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço sua causa. Parece-me presenciar sua gênese – estremeço ante os perigos que acompanham alguma audácia, arrebata-me os acasos felizes de que Bizet é inocente.³³⁷

Ou seja, o que Nietzsche reconhecera mais tarde na música de Bizet é uma concepção de música que já encontra seu fundamento em *Humano* e, posteriormente, em *Humano II*, *Aurora* e *A Gaia Ciência*. A experiência artística paira por sobre a moral sem mesmo levá-la a sério, por isso, mesmo que o objetivo de *Aurora*, por exemplo, seja a moralidade – conforme seu subtítulo: *Reflexões sobre os preconceitos morais* – Nietzsche nunca perde de vista a base artística de seu argumento. Pensamos, assim, que o *segundo* Nietzsche faz uma defesa da ciência – coisa que será repensada em sua terceira fase – mas não perde de vista o esteio da arte enquanto condição de interpretação da vida. Nisto ele não apenas se afasta do seu pacto com a ciência, evidente em *Humano*, mas compõe um pensamento original, e,

³³⁵ BRANCO. M. J. *A música, nossa perscrutadora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche. In: Cadernos Nietzsche*. São Paulo: N. 31, 2012. p. 229.

³³⁶ NIETZSCHE. F. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004. p. 173.

³³⁷ NIETZSCHE. F. *O Caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999. p. 12.

nesse contexto, a arte tem um papel fundamental, pois quem “o possibilita (Nietzsche) esse ficar ‘acima’ da moral é também a arte ou, mais propriamente falando, a *küntlerische Ferne*, a ‘distancia artística’”.³³⁸

Referências bibliográficas

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

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

_____, *Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____, *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

_____, *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.

_____, *Der Fall Wagner*. Berlim: Verlag Reclam, 1986.

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

³³⁸ CHAVEZ. E. O trágico, o cômico e a “distância” artística: Arte e conhecimento n’A Gaia ciência, de Nietzsche. In: *Kriterion*. N. 112. Belo Horizonte. 2005. p. 281.

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

_____, *O Anticristo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

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

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

_____, *Drama e Ópera*. Trad. Theodomiro Tostes. São Paulo: Editora L&PM, 1988.

Obras de comentadores:

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

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

BENTLEY. E. *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BOLTEN-KÖLBL. R. *Das Pathos des Dionisischen Zum Verhältnis von Philosophie und Musik bei Nietzsche*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität der Bonn. Bonn. 2001.

BRANCO. M. J. *A música, nossa perscrutora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche*. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: N. 31, 2012.

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

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

DIAS. R. M. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

_____. *A Música em humano, demasiado humano. In: O que nos faz pensar*. São Paulo. 2000.

FRIES. O. *Richard wagner und die deutsch romantik*. Zurique: Atlantis-Verlag, 1952.

GRENZDÖRFFER. K. *Eduard Hanslicks Musikästhetik. In: Sound Studies*. Seminararbeit. Universität der Künst. Berlim. 2008.

HARTMANN. A. C. *Nietzsche e a leitura de ‘O belo musical’*. In: *Cadernos Nietzsche*.

HOLLINRAKE. R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1986.

JANZ. C. P. *Die “Tödliche Beleidigung”*: Ein Beitrag zur wagner-Entfremdung Nietzsches. In: *Nitzsche-Studien: Internatiolaes Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. Berlim: Verlag Walter de Gruyter, 1975.

LAUTER-MÜLLER . W. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wanger*. São Paulo: In: *Cadernos Nietzsche*. Volume 6. 1999.

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

VIDEIRA. M. *Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimento na música. In: Músicahodie*. N. 2. Vol. 5. São Paulo. 2005.

VOGT. J. “*Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum*“ – Über einen Satz Nietzsches. In: *musikpädagogischer Absicht*. Berlim. 2005.

Outras obras;

CARPEAUX. O. M. *O Livro de Ouro da História da Música: da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2001.

DAHLHAUS. C, DEATHRIDGE. J. *Wagner*. São Paulo: Editora L&PM, 1988.

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

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

_____. *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

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

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