

Universidade Federal de Uberlândia
Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Filosofia

**NIETZSCHE E WAGNER: O PROBLEMA DA ARTE EM TORNO DA
MÚSICA**

NATÁLIA DE ANDRADE PEREIRA

UBERLÂNDIA-MG
2015

Universidade Federal de Uberlândia
Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Filosofia

**NIETZSCHE E WAGNER: O PROBLEMA DA ARTE EM TORNO DA
MÚSICA**

NATÁLIA DE ANDRADE PEREIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Social e Política Ético/Estético.

Orientador (a): Humberto Aparecido de Oliveira Guido

UBERLÂNDIA-MG
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436n Pereira, Natália de Andrade, 1988-
2015 Nietzsche e Wagner : o problema da arte em torno da música /
Natália de Andrade Pereira. - 2015.
110 f.

Orientador: Humberto Guido.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia - Teses. 2. Arte e música - Teses. 3. Nietzsche, Friedrich
Wilhelm, 1844-1900 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Wagner,
Richard, 1813-1883 - Crítica e interpretação - Teses. I. Guido,
Humberto, 1963-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

A minha família.

AGRADECIMENTO

Agradeço aos meus sonhos mais verdadeiros que me encheram, nos momentos difíceis, de uma magia desconhecida. Agradeço aos pássaros que cantavam sua sinfonia enquanto eu digitava minhas palavras no papel. Agradeço imensamente a doença que me ensina a amar a vida e a saúde. Agradeço os amigos que enriquecem meu coração e me oferecem seu colo quando preciso. Como posso esquecer-me de agradecer Ouro Preto, que se construiu apenas para me encantar, aos seus ventos frios pela manhã e seu sol que me aquecia o coração e, ainda suas pedras lisas que me faziam deslizar em sua poesia. Aos amigos que lá conheci, os amigos da filosofia que me ofereceram momentos inesquecíveis sobre a montanha e sua pedra sapo. Agradeço à FAPEMIG por ter me oferecido a oportunidade de realizar esse trabalho com a tranquilidade que todos os sonhadores deveriam ter. As cantineiras do R.U que fizeram minha comida durante esses dois anos, colocando todo o seu amor e dedicação. Os livros e a biblioteca não podem, de forma alguma, serem esquecidos, afinal passei horas e horas desses anos sentindo o seu calor. Agradeço à toda coordenação da pós-graduação da UFU, principalmente a Andréa, que com toda sua prestatividade e paciência me ajudou. Ao meu orientador Humberto Guido, que além de um homem honrado e inteligente se mostrou um grande amigo e incentivador. Agradeço profundamente a professora Socorro, que com sua espontaneidade e alegria me conquistou. Ao meu namorado e sua família que me oferecem momentos de descanso e distração extremamente prazerosos. Ao meu pai, que mesmo distante me afaga com seus beijos embriagados. Minha mãe, luz que atinge e se faz presença em todos os meus momentos e a minha irmã que é o verdadeiro motivo de eu ainda sonhar e querer realizar. Aos meus futuros filhos, pelos quais tenho grandes planos de ensinar a eles tudo o que eu aprendi com a filosofia: *Amar a vida e tudo o que nela existir.*

“Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco as pernas!, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça!”(NIETZSCHE, 1992, p. 23).

RESUMO

Esta dissertação é o resultado da pesquisa dedicada ao confronto filosófico e estético dos perfis de Richard Wagner e Friedrich Nietzsche, cujo objetivo foi a elucidação da crítica do filósofo ao artista, a execução do trabalho investigativo demandou o manuseio das fontes bibliográficas primárias constituídas pelos principais escritos desses dois expoentes da cultura alemã do século XIX, com maior atenção para o *Beethoven e A arte e a revolução* de Wagner e *O nascimento da tragédia*, *Wagner em Bayreuth* e *O caso Wagner*. A argumentação se deteve na contextualização do ambiente artístico alemão da época em questão, para tanto foi necessária uma digressão aos fundamentos clássicos da arte extraídos do mundo grego, fonte comum de inspiração para o filósofo e para o artista; outro ponto comum entre ambos foi a filosofia de Schopenhauer, que impulsionou a filosofia de Nietzsche e a música de Wagner. Durante o período de juventude, Nietzsche identificava no pensamento de Wagner os traços do movimento artístico, em tom otimista, que tem na música a possibilidade de renovação cultural. No entanto, ainda na fase de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já inicia, de forma tímida, a elaboração de sua crítica à forma assumida pela estética wagneriana. As críticas do filósofo encontrariam a sua expressão definitiva em *O caso Wagner*. O confronto aludido acima ocorre a partir da exposição da composição wagneriana, especialmente os trabalhos operísticos inspirados na mitologia germânica, cujo ápice induziu o autor de *O anel dos nibelungos* a postular uma nova perspectiva para a revolução cultural alemã com a criação do teatro de Bayreuth. Esse momento da vida de Wagner foi interpretado por Nietzsche como o desfecho frustrante da música alemã que sucumbia à finalidade que lhe era imposta do modo espúrio. A partir desse impasse, cabe refletir sobre o papel da música no contexto social alemão, o que permite derivar do confronto Nietzsche e Wagner a demarcação dos motivos para a filosofia da arte contemporânea, vale dizer, identificar na filosofia de Nietzsche a defesa contundente da autonomia da arte em um período que dava lugar à profanação da cultura com a sua redução ao mero entretenimento. A reconstituição do ambiente cultural alemão reforça a crítica nietzschiana a respeito da incompatibilidade da arte com os fenômenos de massificação da cultura que ao invés de promovê-la, produz efetivamente a sua redução ao espetáculo alienante, tal como Nietzsche dizia ter percebido em Bayreuth.

Palavras Chaves: Nietzsche, Música, Wagner, Cultura e Revolução.

RESUMÉ

Cette thèse est le résultat de la recherche dédiée à la confrontation philosophique et esthétique des profils de Richard Wagner et Friedrich Nietzsche, dont l'objectif fut l'élucidation de la critique de l'artiste, l'exécution de travail d'enquête exigeant une manipulation des sources bibliographiques primaires constituée par principaux écrits de ceux deux exposants de la culture allemande du siècle XIX, avec une plus grande attention à Beethoven et l'art et révolution de Wagner et la Naissance de la tragédie, Wagner en Bayreuth et *Le Cas Wagner*. L'argumentation est arrêtée en la contextualisation de l'environnement artistique allemand de l'époque en question, à cette fin, il était nécessaire une digression aux principes fondamentaux classiques de l'art tirés du monde grec, source commune d'inspiration pour le philosophe et pour l'artiste; autre point commun entre les deux fut la philosophie de Schopenhauer que propulsa la philosophie de Nietzsche et la musique de Wagner. Pendant la période de jeunesse, Nietzsche identifiait dans la pensée de Wagner les traits du mouvement artistique, en ton optimiste, que il y a en la musique la possibilité de renouveau culturel. Cependant, encore au stade de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche déjà débute, de manière timide, la élaboration de sa critique, comment la prise en charge par l'esthétique wagneriana. Les critiques du philosophe aura trouvés une expression définitive dans *Le Cas Wagner*. La confrontation dont nous faisons allusion au-dessus produit lors de l'exposition de la composition wagneriana, en particulier les œuvres d'opéra inspiré par la mythologie germanique dont le regard induit l'auteur de *L'Anneau du Nibelung* à postuler une nouvelle perspective pour la révolution culturelle allemande avec la création du théâtre de Bayreuth. Ce moment de la vie de Wagner est allé interprété par Nietzsche comment le résultat frustrant de la musique allemande qui succombait à la fin qui a été imposée de mode fallacieux. De cette impasse, convient de réfléchir sur le rôle de la musique dans le contexte social allemand, le qui permet de dériver de la confrontation entre Nietzsche et Wagner sur la délimitation des motifs pour la philosophie de l'art contemporain, c'est à dire, identifier en philosophie de Nietzsche la défense cinglant de l'autonomie de l'art dans une période qui donnait lieu à profanation de la culture avec sa réduction pour le simple divertissement. La reconstitution de l'environnement culturel allemand renforce la critique nietzschian sur la incompatibilité de l'art avec les phénomènes de massification de la culture au lieu de lui promouvoir, produit effectivement pas réduction au spectacle aliénant, comment Nietzsche disait trouver en Bayreuth.

Mots-clés: Nietzsche, Wagner, Musique, Culture, Révolution.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. MÚSICA E HISTÓRIA: A CRISE E A CONSAGRAÇÃO DA MÚSICA NO OCIDENTE	15
1.1. História da arte.....	15
1.2. Os mitos, os deuses e seus mistérios e contradições.....	25
1.3. Dioniso e suas Bacantes: a tragédia de Eurípedes	31
1.4. Heráclito e o seu devir artístico	36
1.5. Schiller: obra de arte espelhada na tragédia grega.....	42
1.6. Schiller em Nietzsche: a arte e suas armadilhas.	51
2. O DRAMA WAGNERIANO E A ESPERANÇA NO RESSURGIMENTO DA CULTURA ALEMÃ	54
2.1. Wagner e seu espírito revolucionário.....	54
2.2. O ressurgimento dos mitos germânicos em Wagner.....	57
2.3. O papel da música no drama wagneriano.....	67
2.4. Beethoven e Wagner: A música como manifestação do sublime.....	71
3. NIETZSCHE E AS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE.....	77
3.1. Nietzsche e o problema da história.....	77
3.2. A superioridade da Música	81
3.3. Nietzsche e Wagner: A amizade.....	86
3.4 – Wagner e Bayreuth: a construção do teatro e o rompimento da amizade.	94
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

INTRODUÇÃO

A obra *O Nascimento da Tragédia*, publicada por Nietzsche em 1872, não obteve grande aceitação do mundo acadêmico, de imediato a recepção desfavorável não causou grande estranheza ao filósofo. Em uma carta ao amigo Rohde, datada de 23 de novembro de 1871, Nietzsche manifestava a sua preocupação com a obra: “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” (NIETZSCHE Apud MACHADO, 2005, p.17). A obra dava a conhecer a ousadia de Nietzsche, um jovem professor de Filologia Clássica da Universidade da Basileia¹. Naquela obra de juventude o autor oferecia uma nova compreensão do fenômeno artístico que impactava as certezas filológicas conservadas até então, pois Nietzsche atribuía novos significados para termos e conceitos que antes, segundo os filólogos, já estavam bem delimitados. Nietzsche realizou uma pesquisa sobre a arte por um viés diferente dos filólogos, na verdade, ele procedeu a inversão de conceitos, de modo que a filologia deixava de ser o caminho único para a análise estética, tornando-se, portanto, tributária da filosofia na leitura da obra de arte. A obra inicial de Nietzsche conseguiu superar o estilo filológico da escrita acadêmica, valendo-se de um estilo próprio e nem por isso destituído de rigor. De fato, o jovem filósofo desejava que o estudo da Filologia Clássica se libertasse de ideais científicos e se enveredasse pelo caminho alternativo da arte, auxiliada por uma nova mentalidade filosófica. Isso só seria possível se os conceitos não fossem tratados com frieza científica, mas com o calor da vida, como o próprio Nietzsche afirma: “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 15).

¹Durante muitos anos após a sua morte, Nietzsche foi visto entre os intelectuais como uma figura excêntrica e totalmente dispensável, sempre era citado entre os nazistas e todos os outros movimentos, visto por nos hoje como repudiáveis. Scarlett afirma sobre essa estranha recepção das obras de Nietzsche até mesmo em seu país: “Na Alemanha, talvez mais do que em qualquer outra parte, Nietzsche foi objeto de múltiplas leituras – e de múltiplas apropriações. É certo que seus escritos repercutiram nas mais diversas áreas: na literatura, nas artes, na psicanálise, na política, na filosofia. Certo é, também, que das mais variadas perspectivas se examinou o impacto por eles causado nos últimos cem anos e dos mais diferentes pontos de vista se escreveu a história da sua recepção” (MARTON, 2005, p. 13). No entanto, felizmente “Kaufmann deu início ao empreendimento com um livro que teve, por muitos anos após sua primeira publicação em 1950, uma influência determinante na maneira de ver Nietzsche (Kaufmann, 1974). Kaufmann apresentou um filósofo que era um pensador bem mais tradicional do que aquele que inspirara anarquistas, vegetarianos etc. Para ampla surpresa (e concordância geral apenas um pouco menos ampla), Nietzsche revelou-se um homem racional, até mesmo racionalista. Kaufmann procurou fornecer prova abrangente de seu distanciamento do nazismo, de todos os movimentos irracionistas que o reivindicaram como o seu antecessor e de todo o romantismo na arte. Nessa versão, ficou difícil ver qual tinha sido o objeto de tanto estardalhaço. Assim começou a academização de Nietzsche, um filósofo entre outros, a ser comparado e contrastado com Spinoza, Kant, Hegel e outros nomes dominantes na tradição filosófica ocidental” (TANNER, 2004, p. 12).

Da reconciliação entre os dois impulsos artísticos da natureza nasce a tragédia grega. A união dos dois instintos opostos faz com que o grego experimente a realidade dionisíaca, em que o mundo se apresenta como é realmente, sem nenhuma proteção do véu de Maia. Com isso, o grego podia enxergar o mundo como ele realmente era em sua natureza mais íntima, uma realidade tomada pelo terror, aniquilamento, falta de sentido etc. Antes de ser tomado pelo pessimismo dionisíaco, Apolo surge resgatando o grego dessa experiência com a natureza e transformando as terríveis imagens vivenciadas no colo de Dionísio em arte transfigurada.

A intenção de Nietzsche, na verdade, não é somente apresentar uma análise da tragédia grega, mas, sobretudo fazer uma crítica da arte do seu tempo e propor uma mudança, uma inversão no modo de consideração da arte. Segundo Nietzsche, o maior erro cometido pelos gregos do tempo de Sócrates e Platão, e que se seguiu até a modernidade, foi o descrédito dado à música. Após Sócrates a música foi retirada do palco e o único elemento levado em consideração foi a palavra. A música perdeu toda a sua força e superioridade em relação as outras artes, o papel da música desde então foi seguir as ordens da palavra e das imagens. Nesse sentido, a modernidade ignorou a música e a retirou do campo principal de um comportamento estético, submetendo-a aos ditames das artes plásticas. Nietzsche retorna à Grécia antiga na intenção de encontrar naquele contexto o maior exemplo de que a música deve ser tomada como uma arte superior, e ela deve ditar as regras para uma arte elevada. Apolo e Dionísio são tomados em *O nascimento da tragédia* como representantes de uma arte que tem a música como superior, e as artes plásticas como acompanhamento.

Compreender os impulsos trágicos é o primeiro passo para discutirmos a relação entre Wagner e Nietzsche. No ano de 1868, Nietzsche conheceu Wagner e iniciou uma amizade criativa e que mais tarde faria com que os dois grandes nomes da cultura alemã sofressem uma grande decepção. Porém, antes da frustração, muitos ideais uniam os dois expoentes da cultura alemã, como por exemplo: a música, a arte trágica, e o pensamento de Schopenhauer, Hölderlin e Schiller; além, é claro, do espírito revolucionário. Nietzsche, desde muito jovem tinha aulas de piano chegando a elaborar várias composições musicais. Wagner, por sua vez, espelhava sua música nos estudos sobre a arte trágica e se inspirava nas longas leituras de *O mundo como vontade e representação*. Assim, o grande amor pela cultura fez com que os dois mantivessem uma amizade embasada em prazerosas e longas discussões. Esse convívio artístico-filosófico rendeu duas grandes obras, *Beethoven*, de 1870 escrito por Wagner, e *O nascimento da tragédia*, de 1872, escrito por Nietzsche.

No período de 1849 a 1851, Wagner entrou em contato com o materialismo otimista de Ludwig Feuerbach, por meio da obra *A Morte e a Imortalidade*. Podemos observar essa influência nas seguintes obras de Wagner, também conhecidas como “escritos de Zurique”: *A Arte e a Revolução*, *A Obra de Arte do Futuro*, *Opera e Drama e Uma Comunicação a meus Amigos*. O pensamento Feuerbachiano, que acreditava na libertação do homem frente aos dogmas e crenças religiosos, fortaleceu as ideias revolucionárias de Wagner. O homem deve se manter livre da escravidão imposta pela indústria, que deseja a todo o momento limitar sua dignidade e vocação: “Mas, para que isso seja viável, assim como a própria humanidade, é preciso que o homem se liberte da condição de assalariado e parta para a condição de liberdade num mundo verdadeiramente estético” (MONIZ, 2007, p. 107). Entretanto, essa revolução social só ocorreria com a união da filosofia, da arte, da educação e da política, todas em favor de uma transformação social que desencadearia uma revolução estética. A arte moderna deveria ser modificada urgentemente, por meio da revolução, senão corria o risco de continuar sendo mais um produto para a indústria se manter. Wagner, sob as ideias de Feuerbach, pretendia trazer ao homem moderno a arte trágica e com isso libertá-lo da degradação. A beleza, nesse momento do pensamento de Wagner, é a inspiração fundamental e a verdadeira avalista da música. Tanto que ao escrever *Ópera e Drama*, de 1851, Wagner discutia o papel superior da música dentro do teatro grego e apresentava a sua visão de arte, onde música, poesia e palavra deveriam andar juntas. Entretanto, essa visão da música exposta por Wagner na obra *Ópera e Drama* é desconstruída no momento em que o compositor entra em contato com a filosofia de Shopenhauer. Naquele instante a música passou a ser entendida como a primazia da arte dramática, superando a poesia e todas as outras artes.

Em 1854, com a leitura das obras de Arthur Shopenhauer, Wagner não mudosamente suas considerações sobre a música, mas também as suas conclusões sobre o papel da revolução social para a renovação da arte moderna. É importante destacar que Wagner não abandonou totalmente o seu espírito revolucionário, porém, abandonou a crença de que a sociedade se modificaria somente através de uma revolução. É possível observar a influência de Shopenhauer no pensamento wagneriano a partir das obras: *Beethoven*, *A Arte Alemã*, *Política Alemã e a Religião*. Nessa fase, a arte passa a ser vista por Wagner como a atividade metafísica do homem, e experimentá-la, dessa maneira, seria o modo mais autêntico de regenerar a cultura moderna. Em contato com a filosofia shopenhaueriana, Wagner, construiu seu drama musical, posicionando a música como a essência dos sentimentos

humanos, o que atesta a sua superioridade frente à poesia. A música é entendida como a própria manifestação da vontade, como a arte que exprime o ser mais íntimo do mundo. A publicação de *Beethoven* é a prova de sua nova concepção em relação à música: “A música, cuja linguagem, cheia de clareza e de tonalidades surpreendentes, desperta em nós sentimentos ainda obscuros, não pode ser apreciada em si mesma senão dentro da categoria do sublime. Desde que se apodera de nós, ela provoca o êxtase supremo que vem da consciência do ilimitado” (WAGNER, 2010, p. 33).

Entretanto, não é somente a música que exerce, no drama wagneriano, um importante papel, mas os mitos são também parte importante na construção teatral. Wagner despertava o seu interesse pelos mitos germânicos apenas aos 30 anos, quando foi tomado por uma extasiante vontade de aprofundar suas leituras exploratórias desse mundo mítico até então desconhecido. Movido pela crença nos efeitos artísticos dos mitos, iniciou suas composições *O Navio Fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrino* e os *Mestres Cantores de Nuremberg*. Em 1848 compôs *O Anel do Nibelungo*, sempre remetendo aos mitos germânicos, com a intenção de fazer renascer as tradições alemãs através dos mitos. Segundo ele, o mito era uma forma de manter viva a cultura de um país e principalmente poderia ser utilizado como meio de transformação social.

O projeto de construção do teatro em Bayreuth era a tentativa de Wagner em renovar a ópera tradicional, sendo assim, ela não deveria ser executada simplesmente através da música e do teatro, mas também por meio da poesia. Com efeito, a presença cênica deveria tornar a ópera a pura manifestação de todos os sentimentos humanos e todas as formas artísticas de representá-los. Wagner notava que na realidade a cultura de seu tempo servia apenas como diversão e entretenimento das classes abastadas e era muito mais um meio dessas classes diversificarem os seus negócios. No entanto, a arte não deveria ser criada como uma forma de distração, ela deveria ser a manifestação verdadeira da vida individual e da vida enquanto fenômeno estético.

Nietzsche imaginou a inauguração do teatro não somente como uma mudança no perfil estético da cultura moderna, mas também uma mudança no próprio indivíduo, que a partir disso, poderia pensar a vida pelo viés da arte.

A mudança de uma composição histórica para uma composição mítica, fez com que Wagner compreendesse e autodenominasse sua arte não mais como ópera de livretos, mas como drama. É nesse momento de criação artística, que Nietzsche se uniu à Wagner com a finalidade de entender e apontar os erros cometidos pela cultura moderna alemã. O drama é

entendido como oposição à ópera, isso porque o drama retrata os acontecimentos mitológicos, enquanto que a ópera trabalha apenas com questões históricas. Os mitos relatam o que aconteceu, o que acontece e o que vai acontecer, enquanto que os acontecimentos históricos só trabalham com aquilo que já aconteceu. Na ópera tradicional, o poema oferece sentido à música, é o texto da canção que imprime conteúdo e dá compreensão à peça. No drama, todavia, é a música que adiciona sentido ao poema, a palavra é simplesmente a humilde companheira da música. Podemos utilizar como exemplo para ilustrar o drama, a belíssima *Nona Sinfonia* de Beethoven, na qual o compositor introduz o poema de Schiller *Ode à alegria*, de tal forma que as vozes do coral se misturam aos instrumentos, como se a palavra fosse apenas mais um instrumento musical.

Vimos que nos primeiros anos de produção filosófica, Nietzsche construiu um diálogo permanente com o pensamento de Wagner, isso porque, Wagner concebia, assim como o filósofo, a música como a primazia da arte. Segundo Nietzsche, a tragédia nasce da música, mais propriamente dito, da canção popular, é ela a responsável por gerar as imagens. Sendo assim, a música é o primeiro sentimento do artista e somente a partir dela que as imagens e as palavras podem ser criadas, na qual “Primeiro surge uma certa disposição musical de espírito, vindo a seguir a ideia poética” (NIETZSCHE, 1992, p 44). O mito está inteiramente ligado a esse jogo de artifícios artísticos, ele expressa o conhecimento dionisíaco, cuja forma de objetivação mais apropriada é a música, isso porque o mito:

Nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá suprema liberdade. Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir (NIETZSCHE, 1992, p. 125).

No entanto, essa afinidade sofre uma grande crise no final de 1872. A esse respeito, os escritos póstumos são um exemplo dos novos caminhos traçados por Nietzsche. O filósofo iniciou uma nova reflexão, em meados de 1876, quando ainda escrevia pequenas anotações para o ensaio *Wagner em Bayreuth*. Nessas novas reflexões, Nietzsche expressa sua preocupação ao ver a música a serviço do drama, tornar-se novamente mera acompanhante da palavra. Nietzsche, ainda, observa logo após a construção do teatro, que Wagner tende a atribuir uma finalidade para a arte, e esse seria o maior erro que um compositor poderia exercer sobre a cultura de seu tempo. Nietzsche passa a ver em Wagner um homem que procura produzir uma arte que desemboque em um efeito determinado, no entanto, a arte não deve carregar esse peso “socrático”. A arte não deve ser determinada a serviço de uma finalidade moral, religiosa e metafísica, e em momento algum ser entendida como “remédio”

de algum mal humano. A música nasceu dos impulsos da natureza, e por isso ela é vida, ela é a própria existência em sua manifestação mais pura. Sendo que, se a música for entendida apenas como meio e não como fim, ela perde a suas características e deixa de ser música.

Assim o que Nietzsche reprova em Wagner, ao vê-lo subordinar a música ao drama, é, em primeiro lugar, ter querido fazer acreditar que a música tem uma hegemonia sobre todas as outras artes, quando, na verdade, sua música significa alguma coisa que não é propriamente música, quando é veículo para idéias religiosas e morais. E, em segundo lugar, ter traído o princípio básico da estética nietzschiana: a música deve ser um meio de afirmar a existência, de torna-la leve, e não de negá-la (DIAS, 2005, p. 122).

Segundo Nietzsche, Wagner com a construção do teatro de Bayreuth, passou a produzir uma arte calcada na doutrina moral. A arte é empregada como um novo instrumento moral religioso para, dessa forma, renovar o espaço moderno alemão, não com uma arte grega e viva como sonhava Nietzsche, porém com uma música morta fadada a exalar novamente os delírios morais do cristianismo. Segundo Nietzsche, nesse momento a música morre pela segunda vez, assim como da primeira, pelas mãos do homem douto e teórico.

Com o propósito de explorar o confronto Nietzsche e Wagner, a dissertação oferece uma abordagem crítica dos principais escritos de ambos; nossas análises projetaram uma estrutura argumentativa que passamos a apresentar de modo sintético. No primeiro capítulo *Música e História: a crise e a consagração da música no ocidente* analisaremos o caminho pelo qual a música percorreu, desde os gregos até os românticos, procurando, por fim, compreender a forte submissão que a música sofreu e a luta que foi travada dentro do ocidente para reconsiderar o seus efeitos e sua grandeza.

O prosseguimento das análises relativas à história da arte permitiu a elaboração de uma leitura crítica da contribuição de Wagner para a cultura alemã do século XIX, é o que será apresentado no segundo capítulo, *O drama wagneriano e a esperança no ressurgimento da cultura Alemã* onde Wagner será o nome discutido, tendo em vista a sua relação com a revolução e a sua esperança de ver na música o renascimento da cultura alemã.

O terceiro capítulo, intitulado *Nietzsche e Wagner: A união e separação em torno da música* traz os resultados da nossa investigação, não apenas na reconstrução da crítica de Nietzsche a Wagner, mas também, com as proposições nietzschianas a respeito da arte e de seu lugar na sociedade. Na crítica de Nietzsche fica evidente a autonomia da arte, que não se presta à educação moral, tampouco serve para o mero entretenimento alienante; nossa análise se serviu basicamente de duas obras de Nietzsche: *O nascimento da tragédia* e *O caso*

Wagner, esses escritos tratam da música e estabelecem relações tensas com a obra musical de Wagner.

Em suma, o ponto de chegada da pesquisa e da dissertação é a crítica de Nietzsche à estética e à arte alemã, severamente conformadas à filosofia dogmática que vai de Wolff a Hegel. Na crítica de Nietzsche comparecia algo de extemporâneo, a saber, a sua percepção da cooptação da arte pelo mercado, reduzindo a criação artística ao entretenimento, à diversão fútil e alienante, algo que depois e sob a inspiração de Nietzsche ganhou a designação de indústria cultural por parte de Adorno e Horkheimer (1985), portanto, reconhecemos o mérito de Nietzsche na defesa da arte e da autonomia do artista, algo que ele viu ser frustrado no momento em que Wagner se entregou ao sucesso fácil do teatro de Bayreuth.

1. MÚSICA E HISTÓRIA: A CRISE E A CONSAGRAÇÃO DA MÚSICA NO OCIDENTE²

1.1.História da arte

Uma abordagem preliminar da história da música ocidental desvela dois aspectos importantes: o primeiro é a incontestável diferença em relação às outras expressões artísticas; a música é multifacetada e pode ser estudada por vários ângulos distintos. Com isso, cada época levou em consideração um aspecto musical, tal aspecto era escolhido de acordo com os interesses sociais do período histórico. Em segundo lugar, a consciência da influência histórica para a construção dos conceitos analíticos com os quais cada época perpetua a atividade artística. Nossa abordagem da música está associada ao aprofundamento dos problemas históricos, cabe aqui um estudo minucioso da música que conduza a investigação a um terreno instável e diverso, que faz com que percebamos que não existem limites nitidamente delimitados sobre o significado da música. Portanto, dissertar sobre a música é um tanto problemático e perigoso, mas é preciso traçar uma rota segura que torne possível a travessia da história da música, sempre ciente de que o estudo da música é também a reconstituição de um determinado período histórico com todas as suas implicações: políticas, religiosas e sociais.

Como documentar a história da música? É provável que a magnitude sonora da música nem sempre – especialmente nos começos da história – tenha demandado o cuidado do registro, e assim os sons se esvaíam, diferente de uma pintura rupestre ou de pequenos artefatos das eras mais remotas da humanidade. Enrico Fubini, na obra: *Estética da Música*, atribui à marginalidade da música frente às outras artes, tolhendo-a da sua dimensão histórica, o que equivale a tomar a arte musical como um fenômeno atemporal. Essa interpretação destaca a precariedade dos registros musicais em decorrência da ausência, até o século XX, dos recursos técnicos para a gravação e reprodução dos registros sonoros. Essa impossibilidade de preservação das composições mais antigas e mesmo de muitas outras que

² Antes de começarmos nosso percurso sobre a história da música, é oportuno o seguinte comentário: “[...] tem-se a conjugação entre dois elementos principais: o narrar do devir da história de uma arte, que tem suas bases nas mudanças sofridas no fluxo do tempo, e a existência estética que a música, enquanto arte, encerra. Quando se ignora seu caráter estético, na tentativa de construir uma história baseada em fatos concretos, corre-se o risco de que o resultado não constitua a história de uma arte. E quando, por sua vez, a percepção estética é analisada autonomamente no intuito de fazer jus à música enquanto arte, pode-se cair em uma subjetividade que não constitui uma história. Assim, estética e história (ser e devir) compenetraram-se dentro da rede de elementos que formam a musicologia. Nas palavras de Dahlhaus: ‘A exposição histórica e sistemática compenetraram-se pois o sistema da estética é a sua história’”(LISARDO, 2009, p 23-24).

não chegaram as grandes salas de concertos, acarreta um prejuízo considerável para os artistas do presente, limitando a oportunidade de se espelharem nos artistas do passado. Com isso, a música tornou-se cada vez mais uma atividade misteriosa e submissa³. Talvez seja esse o motivo para que a música sofra com uma desvantagem considerável do ponto de vista histórico quando comparada às demais manifestações artísticas, pois, no decorrer dos séculos, a música foi vista como uma arte submetida à poesia, do que se pode supor:

Uma causa deste fenômeno, talvez até demasiado enfatizado, é a vida efêmera da música, sempre ligada à execução, à interpretação e, portanto, ao instante, ainda que intenso e vital, que a faz viver provisoriamente, mas que logo depois a faz desaparecer (FUBINI, 2008, p. 38).

A poesia e as artes plásticas são manifestações que permanecem na história de forma empírica, sendo que a poesia, desde os primeiros autores épicos e dramáticos, se beneficiam da escrita e, como já foi dito, não há arte figurativa sem um objeto material que a represente. Em contrapartida, a música não necessita ser documentada e não tem um objeto que precise permanecer no tempo, por esse motivo “a música sempre ocupou um lugar próprio, um pouco isolado e distinto das outras irmãs maiores ou menores no panorama das artes” (FUBINI, 2008, p. 38). Ainda, segundo Fubini, a marginalidade da música é outro grande motivo que a torna tão incompreendida durante vários séculos. A música desde Platão até o barroco foi apresentada no teatro e no meio cultural do ocidente como uma arte servil, isto é, como arte que tem como função simplesmente o acompanhamento da palavra, simples complemento dispensável e inferior em relação às outras artes. Em Platão, e até mesmo em Aristóteles, a música, e tudo que estivesse relacionado a ela, foi considerada uma arte inferior por não estar relacionada ao processo criativo do pensamento filosófico e por se tratar basicamente de uma atividade manual.

No entanto, ao fim do século XVIII, com o advento do pensamento Iluminista, a música finalmente passa a não ser mais devedora e mera acompanhante da poesia:

Não será em vão recordar que foi preciso chegarmos ao fim do século XVIII para que se quebrasse esta imagem e que Mozart e Haydn foram dos primeiros músicos a rebelarem-se contra a humilhante condição de serviçais nos palácios da nobreza (FUBINI, 2008, p. 40).

³“Por mais que a música não tenha sido até o século XVIII transmitida de uma forma acadêmica, não podemos negar que, mesmo na contramão do pensamento erudito, conseguiu superar de forma austera o preconceito dos doutos e permaneceu presente a partir de seus próprios meios, com isso percebemos (...) que a música se desenvolveu com uma autonomia interna própria muito maior em relação às outras artes. É verdade que a literatura e, com maior razão ainda, a pintura e a arquitetura tiveram canais de transmissão mais coerentes, mais acadêmicos, mais eruditos, mais independentes, com contribuições extremamente cultas, provenientes de culturas populares ou chamadas subalternas. A música, mesmo no interior de sua tradição, de um mundo de sons seu, soube disseminar-se e transpor com uma dinâmica muito maior os valores, os estilos, os estilemas, as próprias invenções do mundo da música douta para o da música popular e vice-versa da tradição oral para a acadêmica” (FUBINI, 2008, p.43).

Mas antes de nos enveredarmos, propriamente dito, no pensamento Iluminista, é necessário primeiramente que façamos um breve esboço da história da música anterior ao século XVIII.

A antiga civilização grega produziu bases concretas para a elaboração moderna da concepção musical, por consequência, compreender como se deu a música na Grécia antiga é também, compreender a situação dessa arte no século XVIII, que é onde pretendemos chegar. A música, como já foi discutida acima, é uma arte de difícil estudo histórico, justamente por não ter documentos musicais concretos, digo, uma composição propriamente dita, mas somente alguns fragmentos inacabados. Os escritos que chegaram até nós revelam a importância da música e o seu papel fundamental na educação e construção ética do povo grego. A *Musike* tinha uma função determinada, onde seu significado abarcava, não somente o canto ou a melodia, mas também a dança, a ginástica e a poesia. Inicialmente, é na escola dos pitagóricos que podemos observar esse perfil utilitarista da música e onde ela é vista ainda não como uma arte de periferia, mas como música pensada. Outro ponto de destaque na filosofia dos pitagóricos em relação à música é o conceito de *catarse*. Este conceito relata o poder que a música tem de afetar a alma do ouvinte e de “remediá-la” no sentido de poder controlar seus vícios e educar a alma humana no caminho da virtude⁴. A música tem essa capacidade de catarse, segundo os pitagóricos, porque a sua harmonia é constituída de forma metafísica pelos números que se unem e geram a harmonia e todo o universo. O número era considerado como o princípio constitutivo do universo, o verdadeiro responsável pela criação de toda forma empírica, isso porque,

O número era representado como um conjunto de pedrinhas, ou desenhado como conjunto de pontos, portando era visto, ao mesmo tempo, como figura; e porque os pontos eram concebidos como ocupados no espaço, ou seja, como massas, o número era visto também como figura sólida (REALE, 1993, p. 84).

E também eram os responsáveis pela gênese dos sons, pois,

(...) a diversidade dos sons que produzem os martelos ao bater sobre a bigorna depende da diferença do seu peso; a diversidade dos sons de um instrumento de cordas depende da diferença do comprimento das cordas; e, em geral, eles descobriram as relações harmônicas de oitava, de quinta e de quarta e as leis matemáticas que as governam. (REALE, 1993, p.80)

⁴“A função catártica da música pode exercer-se de duas formas diversas: a música, segundo Damão de Oa, filósofo pitagórico do século V, pode não só genericamente educar a alma, como também corrigir especificamente suas más inclinações [...] Falou-se neste caso de catarse alopática; Aristóteles entende diversamente a catarse e considera que a correção do vício se pode obter através da imitação do próprio vício de que a alma se deve libertar [...] Neste caso, podemos falar de catarse homeopática” (FUBINI, 2008, p. 72-73).

A teoria dos números é complexa⁵, mas o que nos interessa aqui inicialmente é apenas compreender como ela se dá em música, sendo que, “(...) para os pitagóricos, a natureza mais profunda da harmonia e do número é revelada exactamente pela música” (FUBINI, 2008, p. 71). Neste sentido, devemos entender que a música tratada nos pitagóricos não é a música tocada através de instrumentos, mas uma música pensada e desenvolvida pela construção numérica universal.

Abre-se então no pensamento grego, a partir dos pitagóricos, a fractura que terá um peso determinante em todo desenvolvimento sucessivo do pensamento musical, entre a música puramente pensável e a música audível, privilegiando claramente a primeira (FUBINI, 2008, p. 72).

Continuando nessa incursão pela Antiguidade grega, encontramos Platão e mais à frente seu discípulo, Aristóteles, filósofos de peso que trabalharam com o problema da música e deixaram, até nossos dias, uma forte herança do seu pensamento. Platão e Aristóteles, diferentemente dos Pitagóricos, deixaram um grande número de documentos e fragmentos sobre sua filosofia, o que facilita nossa pesquisa. Entretanto, na contramão do pensamento pitagórico, Platão acreditava, assim como Aristóteles, que a música era uma arte que deveria ser desconsiderada pelos filósofos, justamente por não ter a capacidade de levá-los até ao conhecimento verdadeiro. A música estaria relacionada unicamente à produção de prazer, separada totalmente da produção de conhecimento sobre o belo em si⁶. Nesse sentido, “Ao atribuir à música apenas o efeito de produzir prazer, Platão parece demarcar-se da tradição pitagórica que considerava a música principalmente pelas suas virtudes éticas” (FUBINI,

⁵ “Pitagóricos foram os primeiros que se aplicaram à matemática, e não só fizeram progredir o seu estudo, mas também, adestrados como estavam nele, julgaram que os seus princípios eram os princípios de todas as coisas. Como, de tais princípios, os números são por natureza os primeiros, e lhes parecia ver nos números muitas semelhanças com as coisas que são e vêm a ser - mais do que no fogo, na terra e na água (sendo tal ou qual modificação dos números a justiça, outra a alma e a razão, e outra ainda a oportunidade - e, análogamente, comportando quase todas as demais coisas uma expressão numérica); como, por outro lado, viam que as modificações e as razões da escala musical podiam ser expressas em números; e como, em suma, todas as outras coisas pareciam ser modeladas em sua natureza integral pelos números, e os números se afiguravam ser as primeiras coisas na Natureza como um todo, supuseram eles que os elementos dos números fossem os elementos de todas as coisas, e que o céu inteiro fosse uma escala musical e um número. E, sempre que podiam mostrar uma correspondência das propriedades dos números e das escalas com os atributos, as partes e a disposição total dos céus, incluíram e ajustaram tais propriedades ao seu sistema, preenchendo sem hesitar as lacunas que se lhes deparavam, a fim de dar coerência à teoria. Por exemplo: como o número 10 é considerado perfeito e contendo em si a natureza de todos os números, dizem eles que os corpos que se movem através dos céus são dez; ora, os corpos visíveis são apenas nove, de maneira que, para vencer a dificuldade, inventam o décimo - a ‘Antiterra’” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, I 985b).

⁶ Em alguns momentos da filosofia de Platão, podemos notar que ele fala sobre uma música que não estaria tão longe do belo em si. Essa música não é, em momento algum, parecida com a música instrumental desenvolvida por artistas, mas uma música pensada, como relata Fubini: “Com efeito, a música não é apenas objecto dos sentidos: para Platão, pode ser também objecto da razão e, por conseguinte, enquanto ciência pode aproximar-se da filosofia a ponto de com ela se identificar, entendida como dialéctica e saber supremo (*sophia*). Obviamente, a música, que em última instância se identifica com a filosofia ao ponto de ser concebida como a filosofia no sentido mais nobre do termo, não é a mesma música que acaricia os nossos ouvidos: é uma música puramente pensada” (FUBINI, 2008, p. 75).

2008, p 74). Platão rompe de forma definitiva com o conceito de música desenvolvido até então e constrói uma nova forma de entender a arte musical, onde através da obra *A República*, podemos observar, pela boca de Sócrates, a inferioridade da música; “Os amadores de audições e de espetáculos encantam-se com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si.” (PLATÃO. República, V, 476 b)

A corrente do platonismo e seu conceito sobre música perdurou por muitos séculos e Aristóteles, como dissemos acima, foi um dos responsáveis por difundir os ideais platônicos. No entanto, Aristóteles se propões à estudar não somente as obras de seu mestre, mas foi também um dos maiores pesquisadores sobre a música da Grécia antiga, deixando também vários tratados de suma importância para a história da filosofia. Uma das obras em que o filósofo trata de forma mais profunda o problema da música como educação é a *Política*. Nesta obra Aristóteles procura analisar o papel que a música deve exercer dentro da sociedade, onde questiona se a música deve ser classificada como arte passível da educação, do divertimento ou do entretenimento. Tratando-se de educação, Aristóteles afirma que deve ser ensinado ao jovem livres disciplinas que o torne moralmente bom devendo esse jovem escapar das disciplinas que o levem ao vício. Porém, a própria natureza exige do homem o momento de lazer e diversão, sendo que, até mesmo o homem de negócios necessita, em algum momento, de descanso, já que o entretenimento está intimamente ligado à felicidade. É justamente nesse sentido que a música entra como uma disciplina da educação, levando em consideração o sentimento de prazer que a música causa em todos os homens, livres ou servos, jovens ou velhos, pois,

A diversão visa ao relaxamento, e o relaxamento deve se forçosamente agradável, pois ele é um remédio para as penas resultantes do esforço [...] Ora: todos nos afirmamos que a música é uma das coisas mais agradáveis, seja ela apenas instrumental, seja acompanhada de canto [...] (ARISTÓTELES, V, 1339a).

É importante salientar que a diversão é só um momento de descanso e prazer do corpo e da alma, não devendo o jovem esquecer que é o esforço que ensina e simultaneamente constrói o seu caráter moral. Todavia, Aristóteles, ao fim do VIII livro da obra *Política*, conclui que a música causa, incontestavelmente, um efeito sobre a alma humana. O efeito que a música causa na alma tem relação direta com o ritmo e os instrumentos usados na canção, por isso ele afirma que cada pessoa tem diferente reação com cada tipo musical.

A música, ao contrário, contém realmente em si mesma imitações de afecções do caráter; isto é evidente, pois há diferenças na própria natureza das melodias, de tal forma que as pessoas, ouvindo-as, são afetadas de maneiras diferentes e não têm os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas, com efeito as pessoas ouvem

alguma delas num estado de espírito preponderante melancólico e grave (por exemplo, o modo musical chamado mixolídio), outras num estado de espírito mais relaxado, intermediário, com maior moderação e calma, que somente o modo dório, parece produzir, enquanto o modo frigio provoca o entusiasmo; estas situações são bem definidas pelos estudiosos deste ramo da educação, pois eles encontram as evidências para tais teorias nos próprios fatos. O mesmo ocorre em relação aos ritmos, pois alguns têm uma natureza mais repousante e outros mais emocionantes, e destes últimos alguns são mais vulgares em seus efeitos emocionais e outros são mais elevados. Destas considerações emerge as evidências de que a música tem o poder de produzir um certo efeito moral na alma, e se ela tem este poder, é obvio que os jovens devem ser encaminhados para a música e serem educados nela (ARISTÓTELES, V 1340a).

Com efeito, o ensino da música não deve prejudicar o jovem em nenhuma outra atividade e também é jus que não deve ser ensinada qualquer música, em qualquer ritmo ou instrumento, pois alguns instrumentos e alguns ritmos tornam os homens vulgares. A flauta, por exemplo, é um dos instrumentos que não devem ser ensinados, primeiramente, por causar somente certo sentimento de prazer sendo inútil como efeito moralizante, além disso, por impedir que o seu executor exerça a palavra. Mesmo aprendendo a arte musical, o jovem livre não deve em momento algum tratar a música como atividade profissional ou até mesmo participar de competições comuns na época. A música não deve ser vista como uma profissão⁷, porque sendo exercida de tal maneira só teria como objetivo a busca pelo prazer do ouvinte, sendo essa uma busca vulgar que não auxilia em nada o desenvolvimento moral da comunidade. Sendo assim, o jovem deveria aprender música somente para tornar-se um crítico da arte e mesmo assim só trabalharia com as harmonias e ritmos que trouxessem um efeito moralizante. “Aristóteles, portanto, abre espaço a sua consideração mais desvinculada de propósitos moralistas e deixa entrever uma exigência que, com um termo completamente estranho à cultura e à mentalidade gregas, poderíamos chamar, talvez impropriamente, [estética]” (FUBINI, 2008, p. 82). Aristóteles deixou grandes marcas na história do pensamento filosófico, sua contribuição estética juntamente com as considerações sobre a música são respeitadas, atualmente, por musicólogos e filósofos da arte.

É preciso avançar na história e deixar a Antiguidade grega rumo à idade média, ali podemos notar os problemas da música ainda sem solução e cada vez mais encobertos de contradições e preconceitos. A música no mundo medieval foi ora vista como causadora do pecado e instrumento maior do demônio, ora como harmonia e voz divina. No cristianismo, a

⁷ O músico é visto como homem servil e sem habilidade racional por esse motivo utiliza do corpo para despertar no outro o sentimento de prazer causado pela música. O jovem livre não deve em momento algum desejar a profissão de músico. Na verdade, esse preconceito sob o músico insiste em permanecer até mesmo após a idade média onde “Guido D’Arezzo, um dos maiores teóricos da Idade Média que viveu depois do ano mil, [...] segue a tradição já secular, segundo a qual quem executa a música é considerado muito inferior a quem especula sobre ela” (FUBINI, 2008, p. 92).

música, seria então, mais um meio de se aproximar de Deus, o canto seria como que uma nova oração, uma forma humana de agradar à Deus através da harmonia das notas e da oração cantada. A música seria uma forma prazerosa de agradar à Deus, mas por ter essa tênue ligação com o prazer físico poderia ser, ao mesmo tempo, a causadora da perdição humana. Neste contexto, de contradições e impasses, surge um dos grandes nomes da filosofia medieval, Santo Agostinho, que sintetiza de forma fantástica essa via de mão dupla na qual a música se encontrava:

Porém, quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da Vossa Igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até ao afecto de piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor, que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar (AGOSTINHO Apud FUBINI, 2008, p. 97).

O dualismo da música, no mundo medieval, pode ser justificado também pela herança do pensamento antigo grego, que vimos acima, onde a música é concebida como arte pensada pitagoricamente ou como simples instrumento do corpo e por isso desprezível ao homem. As duas correntes de maior realce no classicismo: arte pitagórica e o empirismo de Aristóteles, perduraram fortemente até o período renascentista. Isto fez com que a tradição transformasse a música, enquanto unidade, em um dualismo que opõe razão e sensação.

A partir do século XI essa concepção dualista começou a mudar e trouxe mudanças significativas para a música, embora de forma lenta para o reconhecimento de sua autonomia. A música não deve ser tributária da metafísica, é necessário que os artistas comecem a se libertar dos esquematismos lógicos que incidiam sobre a música, era preciso se libertar das teias da razão⁸. A música assume a conotação nitidamente empirista e assume o prazer como o seu fim último, isto é, com o perfil psicológico a música irá se ocupar em afetar o ouvinte de modo a lhe causar algum sentimento, seja ele doce ou apreensivo. Em Lutero, por exemplo, os sons e a harmonia tomam um espaço de maior relevância, isso porque ele enxerga a melodia como “capaz de por si só elevar a alma a Deus, não em virtude do texto litúrgico que acompanha, mas pela própria harmonia dos sons” (FUBINI, 2008, p 106). Assim sendo, com a explosão da reforma luterana, que pretendia aproximar o homem comum dos rituais

⁸ É importante destacar que essa mudança ocorre lentamente, pois estamos falando de um longo período histórico que começa no ano mil e que vai ter seu auge no iluminismo do século XVIII, o qual vamos tratar mais à frente.

litúrgicos, a música se aproxima de seu povo. Com a igreja luterana, a música torna-se autônoma e surge como um meio seguro para se alcançar o poder divino.

A admissão de que a união da palavra e da música tem a função maior de afetar o ouvinte, faz surgir no período renascentista o que chamamos de melodrama. No melodrama a harmonia deve estar de acordo com a palavra, assim, “A linguagem verbal torna-se, portanto, o modelo a que o músico se deve adaptar e submeter” (FUBINI, 2008, p. 102). No entanto, se analisarmos o terreno que se forma a corrente do melodrama, logo concluiremos que há uma enorme instabilidade já que o pensamento filosófico e artístico estava se redefinindo entre o pomposo espírito barroco e a moral racionalista. O melodrama necessitava ser desenvolvido sob um sistema racional e coerente, é justamente neste momento que nasce o impasse entre os dois sistemas musicais: Polifonia e Monodia.

A polifonia, defendida principalmente por Gioseffo Zarlino (1517-1590) e pelos primeiros músicos do melodrama, é basicamente uma construção musical contendo mais de um instrumento como principal. Ao mesmo tempo “é necessário que a cada palavra, dotada obviamente de uma determinada carga semântica, corresponda uma harmonia análoga na música”(FUBINI, 2008, p. 102). Em contrapartida, a monodia, representada pelo conde Giovanni Bardi e pelo músico Vincenzo Galilei, pensava em um melodrama que tivesse um único instrumento central. Segundo esta corrente, o exercício da monodia tinha uma capacidade maior de afetar⁹ seus ouvintes, era a forma mais verdadeira de se retornar ao estilo pitagórico-platônico.

Resumindo: “A nova concepção racionalista da música nasce, em Galilei, de considerações já não teológicas ou metafísicas, mas sim técnicas e históricas no âmbito de uma filosofia racionalista” (FUBINI, 2008, p. 103). A acusação feita por Galilei à polifonia, recaía sobre a prática supostamente irracional dessa modalidade de música, no sentido de que, para ele seria impossível harmonizar os sons tendo vários instrumentos tocando em ritmos distintos e desencontrados. Com efeito, era a harmonização dos sons à voz cantada que poderia gerar afetos nos ouvintes e por consequência permitir a produção do melodrama.

⁹ Quando falamos em afetos estamos nos referindo à teoria dos afetos, criada entre o século XVII e desenvolvida no século XVIII, que acreditava em uma fina relação entre a música e a alma humana, como que se a música fosse capaz de atingir a alma humana de acordo com suas dissonâncias ou consonâncias. “Essa teoria, na verdade, não é senão a recuperação do espírito do Humanismo e da mais antiga teoria do ethos musical, isto é, a idéia de que existe uma relação directa entre a música e a alma humana. A teoria dos afectos sobreviveu praticamente ao longo da época barroca, enriquecendo-se, no Iluminismo, com o novo conceito de gosto até ao limiar do Romantismo” (FUBINI, 2008, p. 108).

Esta disputa de sistemas perdurou por um tempo significativo e por mais que músicos da monodia defendessem as leis da arte construídas pela tradição e uma música bela e racional, era quase que impossível combater a *nova musica* que surgia. Filósofos como Descartes e Leibniz defenderam a música enquanto provocadora dos mais diversos sentimentos, mas acreditavam, ao mesmo tempo, difícil voltar às raízes gregas da monodia. A nova compreensão de música exigia um novo sistema musical que dominasse e pudesse acompanhar os novos caminhos que a música desejava perseguir.

Os músicos consideravam a teoria dos afetos como a grande oportunidade para, definitivamente, conseguirem fazer da música uma disciplina autônoma. Com a teoria dos afetos, a música deixaria de ocupar um papel de figurante na arte e passaria a ser vista pela história como uma arte que desempenha um papel racional e moral. O padre Athanasius Kircher, foi um dos importantes defensores desta teoria, segundo ele, a música afeta a alma do ouvinte, e cada indivíduo recebe um afeto diferente dependendo de sua personalidade inata.

No Iluminismo, mais especificamente, no século XVIII, a discussão sobre a teoria dos afetos toma, novamente, grandes proporções. Neste século a música ganha um destaque maior entre a elite alemã e a música instrumental passa a ser estudada como uma ciência autônoma racional, que deve estar submetida aos ditames da razão. Na metade deste século, abre-se a polêmica entre música racional e música sentimental. A teoria dos afetos estava, até então, sendo direcionada pelo sistema racional da estética do gosto, isto é, compor música era o mesmo que seguir regras rígidas da razão. Todavia, Avison se opõe a esse sistema rígido da arte musical e afirma que fazer música é se deixar guiar pelo sentimentalismo criador. Com isso, surge a questão que de certa forma ainda permanece na contemporaneidade, quem deve reger a boa música: Razão ou Sentimento?

A música, na primeira metade do século XVIII era entendida como arte irracional e amoral, portanto, como arte desnecessária e servil. Então unir poesia e música no melodrama era impensável pelos doutos, sendo que a poesia, ao contrário da música, é racional e moralizante. Mas a única maneira de tornar a música uma arte desejável era fazer com que ela fosse guiada pelas regras racionais. Se assim fosse, a música conseguiria ser vista pelos pensadores da época como uma arte racional e legítima. Porém a música, inevitavelmente, caminhava para um avanço filosófico e artístico de ser compreendida, não só como objeto racional, mas também como fruto de uma liberdade dos sentimentos humanos.

Portanto, já na primeira metade do século XVIII em Inglaterra com Shaftesbury e, mais tarde, com os empiristas, e em França sobretudo com o abade Du Bos mas também com Batteux e outros teóricos, desenvolver-se-ão as premissas de uma

estética do gosto e do sentimento enquanto órgãos de criação e de fruição artística que são, por sua vez, uma premissa para um discurso filosoficamente fundado na autonomia da arte e da música em particular. (FUBINI, 2008, p. 116)

A elite do pensamento e da prática musical estava centralizada na sociedade francesa e italiana, de onde saíram as maiores discussões sobre a música, dentre elas, o músico francês Rameau, que esperançoso pela exaltação da música une-se ao pensamento racionalista. Segundo ele “A música é uma ciência que deve ter regras estabelecidas; estas devem derivar de um princípio evidente que não se pode revelar sem a ajuda da matemática” (RAMEAU Apud FUBINI, 2008, p.117).

O pensamento iluminista percorria um caminho totalmente contrário ao conceito musical de Rameau. Segundo os especialistas do Iluminismo, a música é pura expressão dos sentimentos humanos, não devendo ser guiada por qualquer regra racional e matemática. Neste sentido, a discussão dividia-se entre os Enciclopedistas, representado por Rousseau¹⁰ e sua concepção de música como livre expressão da melodia, e pelos críticos racionalistas que, dentre eles, o mais impulsivo era o músico Rameau. Jean-Jacques Rousseau e Jean-Philippe Rameau tinham a mesma visão da música no ponto em que ela era entendida como expressão da natureza, no entanto o conceito natureza era diferente para os dois. Rousseau entendia a natureza como manifestação profunda de todos os sentimentos humanos, como, por exemplo, paixão, ódio, medo, angústia e prazer. Em contrapartida, Rameau entendia a música, e por consequência a natureza, pelo viés pitagórico de ordem e harmonia matemática.

Rousseau, que foi o autor do verbete “música” da *Enciclopedia* de Diderot de D’Lambert, afirmava que a música era uma arte que deve imitar a natureza, não imitar os sons dela extraídos, como uma simples onomatopeia, mas a música deve ser extraída dos sentimentos que os sons da natureza causam diretamente ao homem. Estas convicções nasceram, em Rousseau, do ímpeto de desafiar e contrapor o conceito de música em um dos maiores músicos da época, e por assim dizer, seria fabuloso contradizer e desafiar um dos seus mestres e inimigo. Rameau era o grande antecessor e inimigo de Rousseau, o primeiro privilegiou altamente o exercício da harmonia na música, sendo que uma melodia bem construída e que pudesse afetar o ouvinte tinha sua gênese direta nas proporções harmônicas.

¹⁰Rousseau, autor de muitas entradas sobre música da *Encyclopédie* (mais tarde reunidas no *Dictionnaire de musique*). foi o filósofo da música mais original do grupo dos Enciclopedistas e as {I suas teorias sobre a união originária da música com a linguagem tiveram imenso sucesso em França e não só; serão retomadas e desenvolvidas no Romantismo, embora com contornos diversos e à margem da velha 'polêmica entre fautores do melodrama italiano e do melodrama francês, por Herder, Harnann, Schlegel e, ainda, por Nietzsche e Wagner” (FUBINI, 2008, p. 120).

Com efeito, a natureza é a base da harmonia que por sua vez oferece bases para a melodia, assim, vemos a dependência que a melodia tem sob a harmonia. A natureza oferece as leis universais e necessárias que a harmonia musical deve seguir para causar no ouvinte os efeitos desejados.

Entre os Enciclopedistas, pela primeira vez, melhor dizendo, pela proposição e Diderot, a música é compreendida como arte superior, isto porque, segundo ele: *a música é a arte mais realista porque, precisamente em virtude da sua indeterminação conceptual, pode conseguir exprimir os aspectos mais secretos e, de outro modo, inacessíveis da realidade.* (FUBINI, 2008, p.122). Influenciando o pensamento romântico, os enciclopedistas aumentaram as discussões, no período romântico, sobre a música e apresentaram uma nova forma de entender e praticar a arte.

1.2. Os mitos, os deuses e seus mistérios e contradições.

Nesse momento da dissertação, deparamo-nos com a necessidade de retornar ao seio do nascimento da arte enquanto manifestação própria da vida e com isso surgem as seguintes questões: como em uma região relativamente pequena, montanhosa, rodeada pelo mar e formada por várias cidades que ao mesmo tempo em que eram unidas eram livres e independentes, poderia nascer a forma artística mais estudada e admirada até nossos tempos? O que o povo grego tinha de tão diferente dos outros povos para desenvolver não simplesmente uma arte, mas uma forma de vida superior?

Os mitos eram histórias contadas pela tradição e sua força é a personificação do mundo divino que submetia o grego à tradição do culto dos seus ancestrais. As narrações mitológicas se misturam ao cotidiano da vida dos homens comuns. A vida dos deuses e suas vontades eram reflexo verdadeiro da vida e das vontades dos mortais, isto é, as guerras, as paixões, os desenganos, as vinganças e as vitórias eram compartilhadas tanto pelos olímpicos quanto pelos homens. Esse fato fazia com que os mitos fossem mais que simples contos passados de geração a geração, mas acima de tudo era um modo de vida que devia ser respeitado e compreendido pelos gregos. Os mitos ofereciam ensinamentos e a vida particular de cada deus ou deusa explicava um mistério da existência.

Para demonstrar a importância dos mitos na composição artística, tomamos como referência em nossa argumentação dois mitos; Afrodite e Dionísio. Primeiramente

analisaremos o mito de Afrodite, destacando alguns pontos que serão de extrema importância para a nossa análise futura. O ponto principal que devemos nos apegar ao analisar esses dois mitos gregos é a contradição e a instabilidades personificadas aqui tanto por Afrodite quanto por Dionísio. Nossa intenção nesse momento não é fazer um estudo da narração ou nos posicionar como historiadores ou antropólogos, nossa intenção aqui, em contrapartida, é apresentar o mito como a manifestação de um pensamento particularmente livre de escopos morais cristãos. Iniciamos o mito de Afrodite, que mais a frente apontaremos mais claramente para o leitor o nosso objetivo.

O conto de Afrodite está intimamente ligado à origem do universo, seu nascimento se deu pela castração do membro viril de Urano que foi jogado ao mar pelo seu filho Cronos. Urano permanecia sobre Gaia em uma acasalação constante e Gaia não conseguia parir seus filhos e nem se libertar de Urano, dessa forma:

Terra concebe um plano particularmente engenhoso. Para executá-lo, fabrica dentro de si mesma um instrumento, um tipo de foice, a hárpe, em metal branco. Depois, coloca essa foice na mão do jovem Crono. Ele está no ventre da mãe, ali onde Urano se uniu a Terra, e fica à espreita, em emboscada. Quando Urano se deita sobre Gaia, ele agarra com a mão esquerda as partes sexuais do pai, segura-as firmemente e, com o facão que brande na mão direita, corta-as. Depois, sem se virar, para evitar a desgraça que seu gesto teria provocado, joga por cima do ombro o membro viril de Urano (VERNANT, 2000, p. 22).

O membro de Urano jogado por Crono cai no mar e a espuma do esperma se mistura com a espuma das ondas do mar, sendo que, “Dessa combinação espumosa em torno do sexo, que se desloca ao sabor das ondas, forma-se uma fantástica criatura: Afrodite, a deusa nascida do mar e da espuma”(VERNANT, 2000, p. 26). O mito conta que Afrodite, após seu nascimento, foi levada até à ilha de Chipre e com seus passos brotam rosas e dos seus longos e loiros cabelos saem perfumes que inebriam tanto deuses quanto os homens. Com seus passos nasce também Éros e Hímeros, ou seja, Amor e Desejo. Assim Afrodite torna-se a deusa responsável pela união sexual dos dois sexos opostos e concomitante a isso possibilita a evolução da humanidade.

Afrodite era iluminada, maravilhosa e elegante como nenhuma outra deusa, sua elegância e sua postura chamavam a atenção de todos. No entanto, a partir de sua beleza e sedução nasceram grandes tragédias, pois Afrodite casou-se com Hefesto, porém era infiel ao marido e continuou seduzindo outros deuses, como por exemplo, Ares, deus da guerra, Dionísio e Posêidon,

No entanto, não foi só no Olimpo que os caprichos de Afrodite provocaram confusão e escândalo. Ela se apaixonou perdidamente por um mortal, o sírio Adonis. O rapaz foi morto por um javali que Ares, louco de ciúmes, atçou contra ele. Afrodite, então fez nascer anêmonas do sangue de Adôn. Depois caiu de amores

por um outro mortal, o belo troiano Anquises. Deu-lhe um filho, Enéias, que depois da Guerra de Tróia foi se instalar na Itália, onde seus descendentes fundaram Roma(GANDON, 2000, p. 31).

Afrodite, mais conhecida como a deusa da beleza e do amor, guarda em seu nascimento e em seu comportamento o que podemos chamar de contradição, isto é, mesmo sendo tomada como a deusa do amor é gerada a partir da guerra entre Gaia, Urano e Cronos. Ainda segue a lenda que a guerra de tróia ocorrida entre Menelau e Páris pelo amor da bela Helena, teve seu início a partir das vaidades de Afrodite. Segundo o mito, a Discórdia lançou a interrogação de quem era a mais bela das três deusas: Hera, Atena ou Afrodite. Por fim Zeus para resolver tal impasse, oferece à Páris o poder de decidir quem era a mais linda de todas e não querendo perder tal disputa Afrodite oferece ao jovem troiano que, se a escolhesse ela lhe daria o amor da mais linda de todas as mulheres. Páris aceita o suborno e escolhe Afrodite como a mais linda das deusas e com isso ganha como o prometido o amor de Helena fugindo com ela, porém mal sabiam que tal amor e traição desencadearia uma das maiores guerras já descritas pelo mito grego e a morte de Páris e a perda da cidade de Tróia.

Aqui, o mito apresenta o pensamento grego como aquele dotado da forma artística mais livre, onde nem sempre o amor deve ser visto como puro e doador. A própria deusa tinha seus desejos de vingança e de fúria, suas vaidades e suas paixões traiçoeiras.

Segundo Afrodite, o amor não é apenas encanto e prazer. Também fazem parte do amor a crueldade, ciúme e a vingança. Além de seduzir homens e deuses, ela inspirou muitas paixões funestas e utilizou o sentimento amoroso até a loucura para se vingar daqueles que não a homenageavam devidamente(GANDON, 2000, p. 31).

Neste momento devemos considerar os mitos como a manifestação da liberdade de expressão corporal do grego, queremos dizer com isso que, o grego prezava a superioridade do corpo, da força física, da beleza tanto dos deuses como dos homens e dos objetos. Cada objeto, cada detalhe, uma sandália que seja nunca era apenas um objeto qualquer, mas sempre a expressão da beleza, da bela aparência, da exuberância e da vida. A contradição, presente nos sentimentos humanos, estava presente nas lutas amorosas da deusa e na sua procura incessante pela sedução. Os deuses desejavam seduzir, e faziam isso para sentir o gosto do poder, e assim seduziam homens, mulheres e principalmente, a vida. Na mitologia grega é possível perceber a superioridade natural desse povo que desenvolveu a trama de deuses sem limites sentimentais, e mesmo assim não ousaram enquadrá-los em perfis bem delimitados de amor ou ódio, de bom ou mal, os seus deuses sabiam ser tanto amáveis quanto vingativos. Com isso, o mais fascinante é entender que as vinganças de Afrodite e as más escolhas de

Páris não eram entendidas para o grego como a destruição e algo a ser evitado, mas sim visto artisticamente como um movimento natural da existência denominado tragédia. Para compreendemos ainda mais esse processo de vida dos gregos chamado mito, passaremos para o mito de Dionísio.

Dionísio é filho de Zeus e Sêmele, uma mortal. Hera esposa de Zeus, tomada pelo ciúme ao saber que seu marido estava tomado de paixão por uma mortal, se faz passar por uma simples mulher de confiança de Sêmele e a incentivou a pedir que Zeus mostrasse sua verdadeira forma. Levada pelos conselhos de Hera, Sêmele faz o pedido que Zeus não consegue negar, mesmo sabendo que se mostrando em todo seu esplendor causaria uma tragédia à mulher que carregava seu filho no ventre. Sêmele morre ao ver Zeus e este para não perder o filho, retirou-o do ventre da mulher e posicionou Dionísio em sua coxa na qual terminou de ser gerado. Mas as investidas de Hera em derrotar o filho de Zeus prosseguiram. Logo após seu nascimento Zeus entrega seu filho ao rei de Orcômeno, chamado Atamas e a sua esposa Ino, porém o esconderijo não durou por muito tempo e Hera tornou o rei e sua esposa loucos. Zeus conseguiu mais uma vez fugir e enviou Dioniso para longe da Grécia, onde alguns historiadores identificam como Ásia ou Nisa e para Hera não reconhecer novamente, transformou-o em bode e colocou sobre a proteção das ninfas. Dioniso viveu até o seu crescimento sem a vingança de Hera, mas a esperteza e o ciúme da deusa fez com que ela o encontrasse novamente e o enfeitiçasse com a loucura, e tomado por essa vingança o deus perambulou pelo Egito, da Síria da Ásia e da Frigia. Depois de andar por vários lugares desconhecidos até então por ele, foi acolhido pela deusa Cibele que o purificou da loucura e iniciou Dionísio ao seu culto. Depois de ser retirado da loucura de Hera, Dionísio andou por muitas terras antes de voltar para a Grécia e reclamar o seu poder no Olimpo como deus filho legítimo de Zeus.

Com a explanação acima, podemos notar que a vida de Dioniso se fez de tragédia e de comédia, fugas e festas, isto é, o deus estrangeiro é a personificação da alegria, da dança, do prazer, do riso, da beberagem e ao mesmo tempo da arrebatadora e dolorosa fuga do homem enquanto indivíduo para transformar-se em um ser da natureza. Assim, enquanto deus estrangeiro, Dioniso é arrebatador e místico, o verdadeiro responsável pela possessão de seus seguidores. Com ele, o indivíduo é levado ao transe que se caracteriza aqui com um perfil patológico e perigoso, isto é, o filho de Zeus transporta os seus seguidores para a essência do mundo enquanto espera individual e o transporta para o cerne da natureza selvagem.

Essa completa alteridade consiste em que a experiência religiosa dionisíaca, em vez de integrar as pessoas ao mundo, no seu devido lugar, visa projetá-las para fora dele,

no êxtase, a uni-las ao deus na possessão. Ao dar lugar a crise contagiosa de caráter mais o menos patológico, as práticas de transe do Dioniso trácio teriam portanto, originalmente, constituído aos olhos dos gregos condutas anormais, *anômicas*, perigosas [...] (VERNANT, 1999, p. 338).

O deus estrangeiro oferece para seu seguidor a possibilidade da experiência com o absoluto, experiência esta que podemos assemelhar com um jogo místico e religioso onde homem sente como se fosse o próprio deus. Não há aqui em nenhum momento uma ascese que eleva o indivíduo até o Além-mundo, Dioniso não é o deus que transporta o seu seguidor para fora do mundo, mas pelo contrário, retira-o de sua individualidade e o transporta para dentro do mundo. Assim, tanto no mito quanto na representação artística grega não há;

[...] nenhuma tendência ascética, nenhuma negação dos valores positivos da vida terrestre, a mínima veleidade de renúncia, nenhuma preocupação com a alma, com a sua separação do corpo, nenhuma perspectiva escatológica. Nem no ritual, nem nas imagens, nem nas bacantes, percebe-se a sombra de uma preocupação de salvação ou de imortalidade. Aqui tudo se representa na existência presente (VERNANT, 1999, p. 340).

A união que o transe dionisíaco oferece faz com que o indivíduo se sinta o mesmo com o deus e o mesmo com a natureza em toda sua totalidade. Esse jogo dionisíaco que transporta o homem para uma espécie de misticismo religioso é o mesmo jogo que deve estar presente também na representação artística¹¹.

[...] não é mais o indivíduo humano excepcional que sobe até os deuses, são os deuses que, ao seu bel-prazer, descem à terra para possuir um mortal, cavalgá-lo, fazê-lo dançar. O possuído não deixa este mundo, é neste mundo que ele se torna outro pela força que o habita (VERNANT, 1999, p. 341).

Dionísio é o personagem mitológico tomado por sua ambiguidade até mesmo em sua figura, onde é homem, mas se apresenta como figura feminina nas roupas que veste e no cabelo. Esta figura que se apresenta vem como mais uma maneira do deus em confundir e chocar seus espectadores, mostrar que a realidade da existência assim como sua aparição é revestida do absurdo e do estranho. Desse modo, Dioniso permitia ser visto, ser tocado, ser compreendido, em nenhum momento se escondia, podemos observar a sua doação física até mesmo quando pensamos em sua aparição no palco trágico. Através da máscara que faz presente um deus ausente, Dioniso se mostra com o seu verdadeiro perfil, o deus brincalhão, que gosta de jogar com a realidade e com a fantasia.

¹¹É mister termos muito cuidado quando passamos a estudar a figura de Dionísio dentro da tragédia, isso porque, assim como Detienne em *Dioniso ao céu aberto*, devemos compreender que existem duas figuras de Dionísio: uma é o primeiro Dionísio, o deus estrangeiro e desmedido, responsável pelos rituais de berberagem narcótica e patológica, deus vindo da Ásia. Em um segundo momento, temos o Dionísio artístico, um deus já moderado pelo controle e racionalidade apolínea, eus que possibilita a criação artística.

No momento em que a composição trágica mescla realidade e fantasia, não se pode ver também separação entre nobres e plebeus, mulheres, homens, crianças ou velhos, todos no culto à Dionísio se tornam um só, não somente com seu próximo, mas principalmente com a natureza e com o próprio deus:

O homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

No culto, Dionísio está presente e nunca nega sua aparência a seus adoradores, esse é o presente do deus, é a sua peculiaridade, o deus que não se esconde, pelo contrário, o deus que se faz presente e dança com suas bacantes. Então, em resumo, podemos afirmar que Dioniso é o deus que brinca com as aparências, é o deus que brinca com a própria existência e a peça trágica em sua característica mais íntima leva esse perfil dionisíaco.

O que se desenvolve não só no mito, mas também na tragédia grega, é o jogo da existência que brinca com os seus contrários, transformando os indivíduos em peças de tabuleiro que ora são tomados pelo prazer e ora são arrastados ao sofrimento dos acontecimentos. Dioniso está presente na peça, tanto como o deus mascarado que se mostra através do ator, como o deus responsável por desenhar a teia dos conflitos heróicos. Nesse sentido, a tragédia é poesia que manifesta da forma mais pura o jogo real da existência humana, isto é, a tragédia grega representa em forma de arte o jogo dionisíaco, no qual o deus é o responsável pelo desenrolar nos acontecimentos que, por fim, mostra a realidade humana. Dionísio e a sua arte “mascarada” vem para mostrar que “Os homens devem, pelo contrário, aceitar sua condição mortal, saber que não são nada diante das forças que transbordam de toda parte e que têm o poder de esmagá-los”(VERNANT, 1999, p. 359).

Dionísio, assim como Afrodite, mostra a dualidade da figura mitológica, os deuses demonstram a dança dos contrários estabelecida pela vida, sendo que a vida é ao mesmo tempo dor e prazer. A arte, nesse sentido, deve representar em forma de poesia e sons a manifestação da vida enquanto processo contraditório que não eleva o espectador a um além mundo, mas, em contrapartida, leva o seu espectador ao contato direto com os adversos da existência.

A tentativa de compreender de modo mais profundo o problema da tragédia na cultura grega, exige que no próximo tópico façamos uma breve explanação sobre a tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes. Nossa intenção é evidenciar qual era o perfil verdadeiro das peças trágicas, e a pergunta central a ser respondida no decorrer deste capítulo é; qual é a essência

verdadeira da tragédia? E como essência entendemos aqui como sinônimo de centro, de objetivo, e do coração da tragédia. Entendendo isso, ficará mais fácil refletir sobre as questões que virão no nosso próximo capítulo, o qual discutiremos sobre a música em Wagner e Nietzsche.

1.3. Dionísio e suas Bacantes: a tragédia de Eurípedes

Tebas é o cenário no qual se desenrola a tragédia euripídiana, mais propriamente dito, o palácio de Cadmo. Porém, são nos bosques da cidade que poderemos observar a força do filho de Zeus e seu domínio tanto sob as bacantes como sob a própria natureza. Dioniso volta a sua cidade natal, cidade de sua mãe Sêmele, justamente para se apresentar como filho de Zeus e ser adorado e glorificado como deus digno de todo respeito. No entanto, logo se depara com a arrogância humana de Penteu, filho de Agave irmã legítima de Sêmele, neto de Cadmo e rei da cidade de Tebas. Penteu, com toda sua tirania não aceita as festividades de Dioniso em sua cidade, pois toma Dioniso como um farsante que passa por filho de Zeus e corrompe as mulheres por onde passa com sua orgia descabida.

Penteu acreditava, assim como sua mãe, que Sêmele teria mentido a paternidade de seu filho, jurando ser filho de Zeus, que como castigo da imensa blasfêmia, teria matado a jovem mãe. Essa injúria sobre o seu nascimento e a desconfiança que geravam sobre sua mãe, causavam em Dioniso o desejo de vingança. Repleto desse desejo de vingança e com a intenção de mostrar para toda a Grécia o seu poder como deus filho de Zeus, Dioniso introduz o seu culto em Tebas, o qual logo Penteu deseja impedir com ordens aos seus mensageiros que caçassem Dioniso e suas bacantes e prendessem todos.

Os mensageiros, a mando do rei, foram observar o culto das bacantes para prendê-las, no entanto houve grande espanto, pois todo aquele culto se apresentava de forma estranha e distante do cotidiano dos servos do palácio. Eles se depararam com o retrato de uma cena nunca antes vista por eles, cena que ao mesmo tempo que assustava, causava grande prazer pela sua beleza. As mênades estavam tomadas pelo êxtase do deus se revestiam da coroa de hera e tomavam o tirso na mão, isso para tornar-se semelhante ao deus que serviam. Justamente essa é a imagem que Eurípedes desenha das bacantes em servidão ao deus. Todas deitadas, sonolentas na grama verde, adormecidas, tranquilas e imoveis, todas misturadas, virgens, jovens e velhas, todas juntas deitadas em meio aos lobos e cobras, onde as cobras lambiam seus rostos suados de adorar ao deus do vinho.

No entanto, esse relaxamento é após um longo período substituído pelo frenesi do entusiasmo, e as seguidoras descansadas e satisfeitas do alimento que a terra lhe ofereceu, partem novamente para o movimento da dança. Soltam os longos e coloridos cabelos e saem correndo, pulando e voando sobre as montanhas Citeron, como se em seus pés tivessem brotado asas que permitiam que elas voassem livremente e levemente redescobrimo sua própria morada. Nos seus pés havia leveza para a dança, mas em suas mãos havia a brutalidade de animal feroz pronto para a caça, o que fazia delas grandes caçadoras, sendo suficiente apenas uma delas para levantar um animal de grande porte. A pele das mênades brilhava e tinha uma cor distinta das outras peles, anelando seus corpos, as serpentes se enrolavam confortavelmente e essas fantásticas mulheres tomavam nos braços os filhotes desses animais – os lobos – e os amamentava como se fossem seus próprios filhos. O deus fazia brotar da terra o leite e o mel, como que por mágica, um presente do deus às suas seguidoras, isso porque Dioniso era justo e sabia agradar seus adoradores.

No momento em que Dioniso introduz o movimento na cena, podemos sentir a insensatez das mênades dominadas pelo ritmo musical, como que se a música dionisíaca ordenasse os diversos movimentos a serem executados. A batida rítmica e ordenada dos instrumentos de percussão instigava profundamente a bela ação das seguidoras. Com a delícia da música e dos seus instrumentos, tanto da flauta como da percussão, causa nas mênades o desejo de liberdade, emocional, corporal e moral. Com os pés descalços elas se lançam no culto ao deus que sabe tanto ser doce quanto vingativo e o coro clama pela liberdade do deus; “Vamos enfim juntar nossos pés nus aos cortejos noturnos de Dioniso, lançando para trás nossas cabeças no ar umedecido pelo orvalho, como corças saltando satisfeitas nos verdes prados depois de escaparem das redes escondidas na vereda” (EURIPEDES, 1993, p. 250). Neste período, cantado pelo coro das mênades, podemos sentir o êxtase da liberdade dionisíaca, o sentimento de liberdade é demonstrado tanto pela característica dos pés descalços, quanto pela força da expressão “*saltando satisfeitas*”. Aqui se apresenta outra dualidade na peça quando atentamos que o mesmo Dioniso que proporciona a satisfação e a liberdade às suas seguidoras é também o deus que sente prazer na vingança de seu inimigo. Essa dualidade dionisíaca é reafirmada na música orgiástica, onde o doce som da flauta se contrapõe, e ao mesmo tempo, é complementado com a forte batida dos tambores. A dualidade do deus está presente, então, tanto na música, quanto no decorrer das aparições do coro, que introduz o Dioniso vingativo e terrível:

Venha a justiça fulgurante armada com sua espada e corte mortalmente o pescoço do criminoso ímpio e insensível que nasceu de Equión, um vomito da terra generosa!

Mostra-te a nós sob forma de um touro ou de um dragão de múltiplas cabeças, ou de um leão fogoso e belo, Baco! Vai e com um sorriso aprisiona com tua rede que provoca a morte o ímpio caçador destas Bacantes e deixa seu cadáver entre as Mênades que o levarão em seu cortejo estrídulo! (EURIPEDES, 1993, p. 257-258).

O coro das mênades, que é protagonista na peça e ocupa lugar central, apresenta-se em vários momentos e desenvolve para o espectador as partes importantes do desenrolar da trama¹². Particularmente neste trecho, o coro exalta a vingança que deve abater o jovem rei que desacreditava no poder do deus e tentava impedir a celebração do seu culto em Tebas. A cidade materna de Dionísio não se entregava as desmesuras do culto, graças a racionalidade de Penteu. Então a vingança de Dionísio era esperada, pois o deus se revoltava contra aqueles que não acreditavam em seu poder como deus filho de Zeus. Além disso, Tebas tinha o espaço físico perfeito para o culto à Dionísio, com grandes bosques, montanhas e rios de águas transparentes. Mesmo contra a vontade do neto de Cadmo, Dionísio manda suas seguidoras para as altas montanhas da cidade. Penteu é logo avisado das orgias cometidas pelas mulheres. O mensageiro em seu retorno ao palácio descreve assustado e em detalhes o que acabara de ver:

Meus olhos viram num instante três cortejos, três coros de mulheres; o primeiro deles tinha à frente Autônoe; já o segundo, Agave, tua mãe; finalmente o terceiro era levado por Ino. Naquela hora todas dormiam com os corpos relaxados; algumas delas reclinavam-se nos ramos de viçosos pinheiros e se aproveitavam da sombra que essas árvores ofereciam; outras deitavam-se sobre folhas caídas de frondosos carvalhos, mantendo a cabeça em atitude casta, e postas em repouso no solo coberto de folhas, ao acaso e não como as descreves em tuas conversas, completamente embriagadas pelo vinho e pelo som das flautas doces, procurando discretamente a bela Cipris na floresta (EURIPEDES, 1993, p. 240).

Uma vez informado e prevenido a respeito do cortejo e dos delírios das mênades, mesmo assim Penteu deseja ir constatar com os próprios olhos as loucuras das mulheres dominadas pelo êxtase do vinho. É justamente nesse momento da representação que se dá o início da vitória de Dionísio sobre seu inimigo. O coro canta essa vitória com extremo júbilo e festa: a música e a dança se misturam freneticamente, avisando que Dionísio leva Penteu para o seu trágico destino “Ide, cadelas céleres da raiva, ide para onde as filhas de Cadmo reúnem seus cortejos na montanha! Enfurecei-a contra este homem dissimulado em roupas de

¹²O coro, como dissemos acima, ocupa lugar central na peça, diferentemente de outras peças de Eurípedes, as quais o coro não se posicionava como superior, pois o papel do coro não era tão presente e revelador dos fatos como é o coro na peça *As Bacantes*. Na obra *Amousiké: Das origens ao drama de Eurípedes*, muito oportuna para entendermos melhor a construção das peças desse tragediógrafo, encontramos este comentário a respeito do coro de tragédia: “a especificidade dos (palavra em grego) de Eurípedes manifesta-se sobretudo nos recursos que usou nos Coros. De acordo com a autora [Maria de Fátima Silva]: ‘Eurípedes deixou-se muitas vezes dominar pela tradição, para conferir ao Coro, mesmo em peças tardias como as *Bacantes*, uma força e um empenho na acção que poderiam ombrear com os modelos de Ésquilo, não deixa, contudo de observar-se, no tratamento do elemento coral, uma limitação progressiva na relevância e oportunidade das suas intervenções’” (MANUEL, 2001, p. 425).

mulher”(EURIPEDES, 1993, p. 256). Acreditando poder escapar ao olhar das mênades, Penteu entra em cena vestido de mulher, esse expediente dá a conhecer a presença do jogo na dualidade sexual. Penteu é avistado pelas Bacantes e caçado como um animalzinho e dilacerado ironicamente pela sua mãe Agave.

As mulheres tomadas pela magia dionisíaca enxergam Penteu não como o homem que é, mas como uma caça oferecida à elas pelo deus, e caça-lo é dar honras e retribuir à fartura do deus da natureza. O grito de Dioniso incitando as mulheres à caça dá início ao massacre e a dilaceração de Penteu; “Entrego-vos, filhas queridas, este homem que riu de vós, de mim e de meus sacros ritos. Agora é vossa vez! Agi! Vingai-vos dele!” (EURIPEDES, 1993, p. 260). Ao comando do deus, as mulheres tomadas pelo ódio pulavam e voavam à procura de Penteu que logo foi encontrado por Agave, sua mãe, que tomando à frente das mênades, inicia o massacre sanguinário ao inimigo de Dioniso. Estas são as palavras da mãe de Penteu:

pulou sobre seu filho; este, arrancando a mitra a custo de sua cabeça e ansioso por ser reconhecido logo pela mãe e salvo assim da morte a que ela a condenara, disse-lhe enquanto lhe acariciava o rosto: ‘Sou eu, querida mãe! Sou seu filho Penteu, que deste à luz no palácio do antigo Equíon! Ah! Mãe! Apieda-te de mim! Não sacrifiques teu filho para castigar as suas faltas! (EURIPEDES, 1993, p. 261-262).

O sofrido lamento de Penteu não despertou a mãe da possessão de Dioniso e esta, com as forças suscitadas pelo deus, esquartejou horrivelmente o próprio filho, levando sua cabeça até o palácio de Cadmo, onde a cabeça do jovem servia como um prêmio da vitoriosa caça.

Assim termina a peça de Eurípedes, demonstrando que a vida é tomada de horror e das mais terríveis ironias, por exemplo, a mãe incitada pela vingança do deus, acaba sacrificando o próprio filho. Finalmente, Dioniso e suas seguidoras podem dançar livremente pelas terras sagradas de Tebas, sem correr o risco da perseguição do jovem rei tirano. A dança frenética e solta do coro dionisíaco indica a liberdade dos passos e do corpo humano frente as interdições impostas pela sociedade organizada de Tebas, que temia e proibia a todo custo o desvelamento do culto ao deus bárbaro. E assim, Dioniso anuncia a conversão de Tebas, isto é, a transformação da cidade que estava calcada sob o poder da medida apolínea, mas que agora toma o tirso na mão e se coroa com a hera, festejando e adorando a natureza avassaladora. A coroa de hera indica a submissão da cidade frente ao poder revelado do filho de Sêmele. Foi retirado de cena a devoção e o respeito pelo jovem tirado para em seu lugar subir ao trono o poder maior.

Quando Penteu se depara com Dioniso, logo no início da peça, o soberano de Tebas já expressava sua descrença na divindade, prendendo o deus em seu palácio. Até então, Dioniso se mostra passivo e tranquilo, afirmando a todo o momento que não ficará acorrentado por muito tempo, e assim, Dioniso se liberta, incendeia a prisão e reaparece iniciando sua vingança. Dioniso aparece para Penteu e neste momento do confronto, observamos o jogo artístico de Eurípedes, no qual o poeta coloca frente a frente dois opostos; de um lado Penteu, homem, tirano, grego, masculino e racional e do outro lado Dioniso, deus, mulher e homem, bárbaro e emocional. Esse jogo de antíteses não foi feito ao acaso pelo tragediógrafo, ele queria mostrar a tensão do conflito que nasce no momento do encontro entre os dois opostos, e desse encontro resultará a supremacia total do deus e o aniquilamento de seu rival. No mundo racional e moderado de Penteu não era permitida a liberdade corporal e a felicidade do vinho dionisíaco. Toda essa expressão e adoração às forças da natureza sob o domínio da beberagem narcótica e do som dos tambores é estranho ao cotidiano grego. Dessa forma, Penteu representa na peça não apenas o oposto de Dioniso, mas também a defesa da moderação apolínea da Grécia.

Retomando o desfecho da tragédia, o despedaçamento de Penteu pelas mãos de sua própria mãe vem demonstrar o despedaçamento do homem enquanto indivíduo, isto é, a personificação de Penteu despedaçado exemplifica a aniquilação do homem enquanto indivíduo para o surgimento de um homem não mais individualizado, mas agora em harmonia com a natureza:

O momento do aniquilamento do indivíduo em favor do surgimento do homem enquanto esfera una com a natureza foi a interpretação que Nietzsche fez da tragédia grega, ele foi também o porta voz da filosofia dionisíaca, que cria um novo tipo de homem, o homem que se despedaça enquanto indivíduo apolíneo e se faz uno enquanto seguidor de Dioniso¹³. Com Dioniso o homem não está mais mergulhado em si mesmo, no entanto, ele dá início ao conhecimento do todo, isto é, o homem perde de si mesmo em favor do uno.

¹³ Nesse momento é válido lembrar que o problema da individualidade (princípio de individuação) e do sujeito vai permear toda a história do pensamento filosófico de Nietzsche. A quebra do sujeito entra como uma forte crítica ao pensamento moral e dualista que separa corpo e alma, pensamento este descendente da filosofia socrático-platônico. No entanto, é mister destacar aqui que nossa pesquisa não vai além no desenvolvimento desses termos. O que pretendo destacar aqui é que Dioniso dá expressão ao novo pensamento, liberto do dualismo e que enxerga o homem como um só com a natureza e com os outros homens, como se o universo fosse um todo. Para quem se interesse pelo tema indico as obras futuras de Nietzsche, como *Além do bem e do mal*, *Ecce Homo*, *Genealogia da Moral* e *Assim Falou Zarastustra*.

1.4. Heráclito e o seu devir artístico¹⁴

Nesse tópico analisaremos a íntima relação entre as ideias artísticas de Nietzsche e a teoria do vir-a-ser de Heráclito, com o objetivo de discutir a justa guerra dos opostos, que o filósofo alemão dizia ser a melhor fundamentação para a compreensão da construção artística. Essa luta entre os opostos é ordenada pela lei do eterno devir, e negá-la é por consequência, negar a própria existência, já que “é esta tensão que efetiva tanto a geração e a mudança, quanto o perecimento de todas as coisas” (LUCCHESI, Cadernos Nietzsche, Ed 1, p. 55). É justamente esse jogo dos contrários, essa guerra constante dos opostos, que apresenta a justiça eterna dos fenômenos da natureza. É a consciência de que a vida é composta simplesmente por opostos, que faz com que Nietzsche veja o fluir de Heráclito como o mais puro reflexo do impulso dionisíaco. Afirmar aqui essa correlação entre Dioniso e Heráclito é antes de tudo, entender que o;

Dionisíaco é o mundo. Totalidade permanentemente geradora e destruidora de si mesma, ele é pleno vir-a-ser: a cada mudança se segue uma outra, a cada estado atingido, um outro. Totalidade interconectada de *quanta* dinâmicos ou, se se quiser de campos de força instáveis em permanente tensão, ele é processo. ‘Discípulo do filósofo Dioniso’, assim se diz Nietzsche. Ele reivindica a necessidade e destruição, mudança, vir-a-ser; reclama o processo permanente de aniquilamento e criação. Que afirmar este mundo tal como ele é, ‘esse meu mundo *dionisíaco* do eternamente-destruir-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia, esse meu ‘para além de bem e mal’ (MARTON, Cadernos Nietzsche, edição 25, p. 73).

Nietzsche não se denominava somente como o discípulo de Dionísio, mas também posicionava seu pensamento próximo das teorias do filósofo grego, chegando até mesmo, considerar-se um *filósofo trágico* por excelência. Já que enxergava a vida, assim como o filósofo do devir, como um movimento ininterrupto dos contrários.

¹⁴Heráclito nasceu em Éfeso entre VI e V. “Diógenes Laércio (loc.cit.) ainda nos informa que Heráclito era “de caráter altivo e soberbo como nenhum outro”. Não quis participar da vida pública: “Solicitado pelos concidadãos [é sempre Diógenes Laércio quem escreve] a dar leis à cidade, recusou porque esta já estava degenerada por uma má constituição”. Viveu uma vida solitária, mal suportando a companhia dos homens. Não teve mestres diretos e se gloriou de ter descoberto por si a sua sapiência” (REALE, 1993, p. 63). Roberto Machado em sua obra *Zaratustra Tragédia Nietzscheana*, faz de forma esplendida a relação entre a solidão contemplada por Zaratustra e a solidão de Heráclito e afirma que há no personagem do filósofo alemão indícios da mesma solidão de Heráclito, quando aquele “enfrentando sua solidão mais solitária, ele se prepara para afirmar o eterno retorno de todas as coisas, ou para assumir uma sabedoria trágica” (MACHADO, 2001, p. 118). Assim como a solidão redimiu e tornou sábio Heráclito, as solitárias e duras caminhadas de Zaratustra, o fez também o super-homem. No tópico *Assim Falou Zaratustra Um livro para todos e para ninguém*, na obra *Ecce Homo*, Nietzsche afirma, deixando mais claro ainda a nossa percepção que “Ele [Zaratustra] contradiz com cada palavra, esse mais afirmativo dos espíritos; nele todos os opostos se fundem numa nova unidade. As mais baixas e as mais elevadas forças da natureza humana, o mais doce, mais leve e mais terrível flui de uma nascente com certeza perene” (NIETZSCHE, 2008, p. 59).

Nietzsche, afinal, torna-se o porta voz da filosofia dionisíaca que cria um novo tipo de homem, o homem que se despedaça enquanto indivíduo apolíneo e se faz uno enquanto seguidor de Dionísio¹⁵. Com Dionísio o homem não está mais mergulhado em si mesmo, no entanto, ele dá início ao conhecimento do todo, isto é, o homem perde-se em favor do uno. Esse é o poder artístico que a natureza encerra. Mas antes mesmo de compreendermos o poder que se encontra na unidade, é necessário, primeiramente, apresentarmos o Apolo e seu princípio de individuação.

O Nascimento da Tragédia permite afirmar que Nietzsche concebia o nascimento da arte somente pelo viés dualístico de Apolo e Dionísio, isto é, a arte só é possível quando unimos os contrários representados aqui pelos dois impulsos naturais. A tragédia nasce da reconciliação dessas duas formas artísticas, criação e destruição, as mesmas formas opostas de Heráclito de Efeso. Já no primeiro momento da obra, há a anunciação de que as duas pulsões naturais e artísticas aparecem na Grécia trágica, como duplicidades e dualidades. Apolo e Dionísio não podem ser explicados separadamente, já que a sua oposição é o que revela o surgimento de um pensamento heraclitiano e trágico.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas a inteligência lógica mas a certeza imediata da intuição [Anschauung] de que o contínuo movimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

No entanto, o primeiro obstáculo que é posto, segundo Nietzsche, para a efetivação do mundo enquanto noção de contrários se faz presente no problema do princípio de individuação. É necessário, primeiramente, o aniquilamento do homem enquanto indivíduo para o surgimento do homem enquanto esfera una com a natureza. Somente quando o homem experimentar a esfera de indivíduo e também se posicionar como presente no mundo do eterno fluir, que podemos, por fim, pensar em arte trágica. Isso porque, na arte trágica haverá a apresentação da vida enquanto movimento radical do fluir que abarca a noção de nascimento e morte, de individualismo e unidade.

O devir precisava ficar escondido naquela atmosfera grega do mundo mítico, para que o homem não viesse a enlouquecer vendo aquilo que há no fundo de sua existência, a

¹⁵ Nesse momento é válido lembrar que o problema da individualidade e do sujeito vai permear toda a história do pensamento filosófico de Nietzsche. A quebra do sujeito entra como uma forte crítica ao pensamento moral e dualista que separa corpo e alma, pensamento este descendente da filosofia socrático-platônico. No entanto, é mister destacar aqui que nossa pesquisa não vai além no desenvolvimento desses termos. O que pretendo destacar aqui é que o Dioniso é a demonstração já bem demarcada de um pensamento não dualista, que enxerga o homem como um só com a natureza e com os outros homens, como se o universo fosse um todo. Para quem se interesse pelo tema indico as obras futuras de Nietzsche, como *Além do bem e do mal*, *Ecce Homo*, *Genealogia da Moral e Assim Falou Zarastustra*.

eterna dupla contradição; criação e destruição. A figura de Apolo, então, aparece em Nietzsche, como a responsável por ocultar essa realidade, com o objetivo final de proteger o indivíduo do caos. É importante compreender, nesse momento, que o mundo grego era representado pela resplandecente e solar figura de Apolo, o deus da medida era o responsável por manter o equilíbrio e afastar o seu povo de toda ameaça. Apolo é caracterizado pela máxima individualidade, o que Nietzsche denomina em sua obra de *principium individuationis*, movimento responsável por individualizar. O movimento de individuação obriga o homem a construir seus próprios limites, fazendo dessa forma, que este homem se diferencie dos outros, pois se torna independente e autodeterminado.

O princípio de individuação, como idêntico ao próprio instinto apolíneo, participa de um processo de criação que traz como marca dos indivíduos dois ensinamentos: o “*conhece-te a ti mesmo*” e o “*nada em demasia*”. Assim, o indivíduo, com a moderação, consegue atravessar a vida com a medida e a harmonia, não se perdendo em meio ao caos e a diversidade do mundo. O princípio de individuação desperta no homem a busca pelos seus próprios limites e pela procura de sua definição como um ser independente. O grande objetivo do deus apolíneo como dotado do véu de proteção e como o endeusamento do *principium individuationis*, é defender o grego da terrível visão do mundo enquanto realidade caótica, se apresentando juntamente com o véu de Maia. Segundo o comentador Marcio Benchimol, a partir de suas leituras de Nietzsche, o verdadeiro responsável por esconder aquilo que está no fundo de todas as coisas é;

O véu de Maia, que oculta a unidade de todos os seres, é a ilusão comum e corrente de que cada ente determinado é portador de uma identidade própria que, atravessando incólume e inalterada o fluxo do devir, o distingue, *segundo sua essência*, de todos os outros. Enquanto subsiste a ilusão de que a essência de cada ser individual seja constituída exatamente por aquilo que o delimita e distingue em face dos demais, o mundo só pode ser concebido como uma coleção de individualidades irreduzíveis, e jamais como unidade (BENCHIMOL, 2002, p. 42).

Portanto, o homem só vislumbrará o universo como unidade quando conseguir rasgar o véu de Maia¹⁶ e se desfazer da individualidade. Se o véu não for rasgado, o homem continuará se vendo como um indivíduo, como que uma esfera individualizada protegida de todo o resto que lhe cerca.

¹⁶O véu de Maia é um termo que Nietzsche pega emprestado do pensamento filosófico de Schopenhauer, que vem a ser aquilo que esconde a realidade dos fenômenos, uma artimanha da razão para, como que, tapar os olhos do homem para que este não veja a cruel realidade. O véu é por assim dizer então, aquilo que esconde a unidade de todos os seres, fazendo com que os homens pensam que são constituídos através de uma individualidade irreduzível, sendo assim, rasgar esse véu é possibilitar que esse mesmo homem, que acredita estar protegido por uma individualidade, veja o universo e sua existência como uma terrível unidade. A nota de rodapé de Jair Barboza esclarece que “Segundo o Upanixade, Maia é uma potência enganadora, à disposição dos demônios, empregada para nos impedir a visão da autêntica realidade das coisas” (BARBOZA, 1997, p. 37).

Essa teoria dos opostos, presente na tragédia, se assemelha ao pensamento heraclítico¹⁷ do vir-a-ser, em que nada pode ser considerado como permanente, pelo contrário, o mundo, incluindo o homem, é um total vir-a-ser, um movimento eterno de criação e destruição.

Heráclito com o olhar grego do homem trágico conseguiu rasgar o véu e experimentou o mundo como uma luta constante dos contrários, e gritava imerso no devir: *Não consigo ver nada que permaneça*. Não há nada individual ou que permaneça o mesmo, o mundo é uno e até essa unidade é multiplicidade. A permanência é ilusória, se me é apresentado algo que permanece o mesmo, esse algo só tem a intenção de me ludibriar de me fazer de tolo, só consigo ver mudanças, só consigo ver movimento, esse era o verdadeiro pensamento de Heráclito. Até mesmo aquilo que se apresenta como uno e sólido é múltiplo e móvel e podemos ouvir que

ele [Heráclito]¹⁸ grita pela segunda vez: “O uno é o múltiplo”. As inúmeras qualidades de que podemos aperceber-nos não são essências eternas, nem fantasmas dos nossos sentidos (Anaxágoras admitira a primeira [destas possibilidades], Parmênides a segunda), não são um ser rígido e arbitrário, nem a aparência fugidia que atravessa os cérebros humanos [...] O mundo é o *jogo* de Zeus ou, em termos físicos, do fogo consigo mesmo, o uno só neste sentido é simultaneamente o múltiplo (NIETZSCHE, 2009, p. 44).

O universo e a existência humana, para o contemporâneo de Parmênides, são criados sobre o jogo infinito dos opostos, em que eles lutam não pela vitória, pois não existe vitória na luta dos opostos, mas pela superioridade momentânea. O oposto está encarnado ao seu avesso, como que uma moeda que é una, porém, composta de dois lados opostos e separá-los seria impossível, “[...] na realidade, em cada instante, a luz e a sombra, o doce e o amargo estão juntos e ligados um ao outro como dois lutadores, dos quais ora a um, ora a outro cabe a supremacia”(NIETZSCHE, 2009, p. 40). Dentro desse jogo impera a justiça, o jogo por si só é justo, é correto e inocente como uma criança, essa é a verdade, não existe permanência, tudo é

¹⁷Dentre essa relação amistosa há vários pontos importantes, mas que infelizmente não podemos nos apegar nessa pesquisa, mas para aqueles que se interessarem pelo tema, a obra de Nietzsche que melhor expressa é *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*. Entretanto ainda nos compete anunciar aqui, para melhor entender, que a admiração devotada à Heráclito, tem em Nietzsche um motivo claro. Nietzsche vê na teoria heraclítica de que tudo é o eterno vir a ser do mesmo, um grande contraponto ao dualismo platônico e a prova de que o pensamento filosófico pode sim ser ao mesmo tempo artístico. “Este é, segundo pensamos, o motivo da grande admiração devotada por Nietzsche a Heráclito, a qual, como se sabe, permanece inalterada até *O Crepúsculo dos Ídolos*. Schopenhauer, apesar de abundantemente citado, parafraseado e enaltecido, é, já na primeira fase da produção de Nietzsche, aceito apenas com reservas. Kant, primeiramente objeto de elogios comedidos, passa à condição de cristão insidioso; e é bem conhecida a ambivalência de Nietzsche para com os românticos. Mas não é possível encontrar qualquer censura nietzscheana dirigida a Heráclito de Efeso. E se, conforme já dissemos, a filosofia trágica fornece o modelo para a tese do Uno-primordial, Heráclito aparece como o filósofo trágico por excelência, como o primeiro realizador daquela expressão programática nietzscheana[...]” (BENCHIMOL, 2002, p 49).

¹⁸ Adicional nosso.

movimento e corrupção. A criança brinca a todo o momento, sem cessar, inocentemente, não procura um fim moral ou ético para efetivar sua ação, o movimento dos contrários é realizado harmoniosamente e de forma justa por essa criança brincalhona que é o universo.

O filósofo de Éfeso carregava a teoria que abalaria toda estrutura do pensamento racional, prova disso é a presença da teoria em toda história da filosofia. Marton, uma das grandes e reconhecidas leitoras de Nietzsche da América Latina, observa traços fortes do devir na doutrina do eterno retorno, desenvolvido nas obras de maturidade do alemão. O eterno retorno, ideia cosmológica, identifica o universo como um processo eterno de movimento, onde tudo o que foi tornará a ser infinitas vezes e sem nenhuma finalidade. Sendo assim, Nietzsche,

Concebendo o mundo enquanto criação e destruição permanentes, entenderia que ele sucumbe periodicamente para ressurgir sempre o mesmo – e, desse modo, a conflagração geral colocaria em pauta a repetição. É o quanto basta para o filósofo afirmar em sua autobiografia: ‘a doutrina do ‘eterno retorno’, isto é, da translação incondicionada e infinitamente repetida de todas as coisas – essa doutrina de Zarathustra poderia, afinal, já ter sido ensinada também por Heráclito’ (MARTON, 2001, p. 134).

Outro traço marcante na personalidade e no pensamento de Heráclito que o diferenciava dos seus antecessores, não era somente a *martelada* no *Ser*¹⁹, mas também o seu desinteresse em ser considerado como o portador da verdade incorruptível. Ele era superior à todos os outros homens e fazia filosofia porque sabia pensar e observar à sua volta como um verdadeiro filósofo. Sua filosofia era construída sob a concretude do mundo, diferentemente de Tales de Mileto²⁰, em que conta a lenda que de tanto olhar para o céu caiu no buraco.

¹⁹ Scarlett Marton, em sua obra *Extravagâncias ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*, trabalha a relação entre Heráclito e Nietzsche e ainda a influência do filósofo grego para a construção do pensamento não só de Nietzsche, mas também em Hegel. Em relação a desconstrução do *ser* feita por Heráclito, tomamos a citação a seguir como uma nota explicativa. “No entender de Nietzsche, Heráclito recusa a dualidade de mundos, que Anaximandro foi levado a admitir; rejeita a separação entre ‘um reino das qualidades determinadas’ e outro da ‘indeterminação indefinível’. Mas ainda: nega, em geral, o ser, julgando-o uma ficção vazia, e questiona o testemunho dos sentidos, não por revelarem a diversidade e a mudança, como quis Parmênides, mas por não as revelarem o bastante – e apresentarem os objetos como se fossem dotados de unidade e duração” (MARTON, 2001, p. 131). Com efeito, o que une literalmente o pensamento dos dois filósofos é justamente a negação do *ser* em troca da afirmação do vir-a-ser, ou seja, a recusa na crença em algo que permaneça o mesmo.

²⁰ Tales nasceu em Mileto, por volta do final do século VII e sua morte no século VI, porém é muito difícil localizar de forma exata seu nascimento e morte. Tales não escreve nada, o que chegou até nós foi escrito por Aristóteles e desses escritos sabemos que o físico foi o primeiro a estabelecer uma causa primeira, ou o mesmo que princípio único. “Tales, o fundador deste tipo de filosofia, diz que o princípio é a água (por este motivo afirmou que a Terra repousa sobre a água), sendo talvez levado a formar essa opinião por ter observado que o alimento de todas as coisas é úmido e que o próprio calor é gerado e alimentado pela umidade: ora, aquilo de que se originam todas as coisas é o princípio delas. Daí lhe veio esta opinião, e também de que as sementes de todas as coisas são naturalmente úmidas e de ter origem na água a natureza das coisas úmidas” (ARISTÓTELES, *Metafísica*, I 983a). Para os leitores que se interessarem pela vida e obra de Tales e dos outros filósofos naturalista, indico Aristóteles com a obra *Metafísica*.

O jogo dos opostos de Heráclito, segundo Nietzsche é bem mais do que uma compreensão mais apurada do movimento real do universo é, sobretudo, a base da construção artística. Segundo Nietzsche, o homem só poderá fazer verdadeiramente arte quando conseguir brincar com os opostos heraclitianos, essa é a verdadeira base de toda arte grega. E se for para criar arte ela deve imitar essa corrupção terrível da vida e não se fantasiar com o intocável e inexistente que para nós não tem função alguma a não ser confundir. Quando entendemos que a existência é tomada de dualidades, mas não dualidades platônicas e metafísicas, mas de dualidades empíricas, e que por fim a vida é o jogo constante de criação e destruição, luz e escuridão, alegria e tristeza, vida e morte, podemos, espertamente, transformar esses opostos em arte de afirmação. Nessa compreensão da vida que estava pautada a tragédia grega.

A luta dos opostos pode ser experimentada pelo corpo humano, esse receptáculo frágil das imensas forças dos sentidos e das fantasias; no corpo e com o corpo sentimos o brincar de nossas células, onde umas morrem e outras nascem, uma unha se quebra e a outra cresce. Até mesmo quando viramos “pó” essa terrível luta não se finda, nosso corpo será corrompido pelos grandiosos germes e parte de nossas lutas continuarão no corpo de tais insetos, agora faremos parte da terra molhada, da grama e do inseto faminto.

A tragédia grega, então, é a manifestação artística da existência, é por fim, transformar os terrores e os medos da vida em arte passível de ser desejada e representada. Portanto, como já foi tratado aqui, fazer arte, não é simplesmente representar a existência, mas, sobretudo é uma tarefa que independe do homem, pois é a própria existência arrebatando o homem à ser artista. Deste mesmo modo, a arte faz a vida desfilarem em passos de dança na frente dos olhos arregalados dos espectadores que esperam apreensivos pelo espetáculo natural da sua própria existência. Deixando-se seduzir pela aventura aterrorizante da vida, sem nenhum propósito maior, a não ser o propósito de expor em gestos e música aquilo que a natureza exige que se exponha. Com efeito, Nietzsche concebe a tragédia não simplesmente como um gênero artístico, mas como forma superior do homem expressar o mundo com toda a sua potência²¹.

²¹ O comentador francês e doutor em estética, Bertrand Dejudin, em seus estudos sobre a ética e estética dentro da modernidade, afirma em sua obra aqui estudada *L'art et la vie*, que em *ONascimento da Tragédia* já podemos observar, em Nietzsche, que a tragédia grega é a afirmação da vida e já o primeiro movimento a favor da vontade de potência, termo desenvolvido nas últimas obras do filósofo. Essa teoria, semelhante a utilizada pela também comentadora Anna Hartmann Cavalcanti vem mostrar um Nietzsche com o pensamento unificado. Segundo essa teoria, não podemos dividir Nietzsche em três fases distintas que não teriam nenhuma relação filosófica de pensamento, pois segundo os comentadores aqui citados, o pensamento trágico de Nietzsche já é a primeira transvaloração de valores. Como podemos observar a seguir: “On est toutefois en droit de penser que cette

O pensamento do filósofo grego, segundo Nietzsche, deve ser assumido como a base para se construir uma arte invejada e verdadeira, sem nenhum tipo de véu de Maia Schopenhauriano, ou sem dualismo platônicos. A vida é arte e deve ser representada assim como ela é, em opostos, isto é, encenando os conflitos reais da natureza, em que o devir da está presente na arte grega quando notamos o jogo entre Apolo e Dioniso.

Assim como a natureza e os homens não podem ser explicados fora de um eterno jogo do vir-a-ser, a arte, também, não pode ser considerada fora desse movimento eterno da luta dos contrários, que no pensamento do seguidor de Dioniso, são personificadas, como vimos acima, pelas figuras de Apolo e Dioniso. Todo o artista fértil deve alcançar e demonstrar, com sua arte, a força artística presente na natureza, isto é, aquele artista que não representar em sua obra a potência da natureza, segundo Nietzsche, não pode ser considerado um artista dionisíaco.

Com efeito, temos ainda em *O Nascimento da Tragédia* alguns nomes de artistas contemporâneos, citados pelo autor da obra, como nomes a se exaltar por provarem que é possível se fazer obra de arte verdadeira. Schiller é o nome em que Nietzsche elogia, como o idealizador de uma arte superior em sua contemporaneidade. No tópico que se segue, pretendemos discutir esses elogios dirigidos pelo filósofo ao grande nome da arte aqui citado, e esclarecer o que diferencia uma arte fértil de uma não arte.

1.5. Schiller: obra de arte espelhada na tragédia grega.

O Nascimento da Tragédia é uma obra que cheira esperança alemã. Com esse cheiro que Nietzsche exala ao escrever sua primeira obra filosófica, ele pretende resgatar os ideais gregos de arte e fazer um renascimento da tragédia dentro da cultura moderna alemã, “como que tirar água sem descanso do leito do rio grego para a salvação da cultura alemã” (NIETZSCHE, 1992, p. 121).

Nietzsche não caminha sozinho com essa esperança, ele é fortemente influenciado por um pensador que exerce grande influência até nossos tempos dentro da literatura e filosofia mundial. Schiller aspirava na cultura grega toda forma de elevação e educação que

première inversion des valeurs est déjà déterminante dans la Naissance de la tragédie” (DEJARDIN, 1998, p. 12). “Deve pensar que esta primeira inversão de valores já está determinada em *O nascimento da tragédia*” (DEJARDIN, 1998, p. 12). Se a tragédia é potência de vida, isto é, ela não procura ser boa, ser verdadeira ou ser justa, a tragédia é a efetividade dos instintos humanos, termos melhor desenvolvidos pelo filósofos em sua obra: Além do bem e do mal, genealogia da moral e Assim falou Zarastustra.

um homem deve carregar consigo. Acreditava fielmente que dentro da arte helênica havia a chave que abriria a porta para a ressurreição, da até então, moribunda poesia e, sobretudo, da música. O grande nome estudou e foi ao fundo da arte verdadeira, mas segundo Nietzsche, “Schiller e Goethe não conseguiram arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica” (NIETZSCHE, 1992, p. 122). Podemos fazer neste exato momento da pesquisa, a seguinte pergunta: qual foi o erro ou a fraqueza que impediu que Schiller abra a porta da montanha mágica da tragédia?

Esse tema complexo deve ser confrontado, sem ele não conseguiremos dar nem um passo sequer na compreensão do desenvolvimento do pensamento musical em Nietzsche. Entender as críticas e os elogios que o filósofo alemão faz ao pensador, facilitará nossa leitura das críticas de Nietzsche direcionadas à Wagner, que é, por fim, nosso plano maior e mais profundo.

Deixemos essa pequena introdução e partiremos finalmente e sem mais rodeios para compreender Schiller sob o viés da arte grega e moderna. Começaremos, então, entendendo Schiller e os seus ideais de autonomia estética, os quais eram pautados na esperança da independência da arte enquanto uma atividade estética, ou melhor, uma disciplina a ser estudada separadamente de outros pensamentos, como por exemplo, da religião. Dessa maneira, ele acreditava que a construção de uma estética, ou o mesmo, que a construção de uma ciência da arte, salvá-la-ia de seus parasitas e assim, a arte poderia ser estudada, analisada e praticada com um cunho filosófico e respeitável.

Considera-se, nesse momento da vida de Schiller, uma grande influência dos escritos de Kant relativos ao belo, além do impacto dos acontecimentos históricos que sacudiam a Alemanha no século XVII. Schiller entregou-se à leitura da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, e tomado pela crítica dos ideais da revolução francesa de liberdade e da Aufklärung escreve várias cartas ao príncipe dinamarquês Friedrich Christian, e a partir disso desenvolve uma extensa crítica a arte vigente. O alemão acreditava que somente com uma revolução radical da cultura estética do homem que se poderia pensar seriamente em liberdade política e de pensamento racional. Só através da arte que o homem alcança a sua liberdade sem apelar para o terror exercido na revolução francesa e no iluminismo alemão²².

²²Inicialmente Schiller era um dos idealizadores do Iluminismo, mas com o decorrer do movimento percebeu a violência que o movimento tinha se tornado, na verdade a procura pelo homem livre enquanto ser pensante se tonou uma procura baseada em luta violenta e desnecessária. Prova disso foi o desencadear da Revolução Francesa, no ano de 1789, que nasceu com os ideais Iluministas de Rousseau: Liberté, Egalité, Fraternité, traduzidos por: Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Eis aqui o ponto, Magnânimo Príncipe, onde a arte e o gosto tocam os homens com sua mão formadora e demonstram sua influência enobrecedora. As artes do belo e do sublime vivificam, exercitam e refinam a faculdade de sentir, elas elevam o espírito dos prazeres grosseiros da matéria à pura complacência nas meras formas e o habitam a introduzir a auto-atividade também em suas fruições. O verdadeiro refinamento dos sentimentos consiste porém sempre em que nisto é proporcionado um quinhão à natureza superior do homem e à parte divina de sua essência, sua razão e sua liberdade (SCHILLER, apud BARBOSA, 2004, p. 29-30).

A arte tem, portanto, a função de tornar dóceis os sentimentos humanos, e de educá-los para a construção de uma sociedade política bem estruturada e livre. A experiência do belo causa uma sensação de relaxamento no espectador, que por fim tem o controle de seus sentimentos brutais e depreciativos. Tornando-se benéfica, a arte é capaz de conter sentimentos negativos, como a brutalidade, e o ódio e suscitar, por fim, o exercício da razão. Já que “À barbárie e à lassidão Schiller contrapunha ‘a cultura do gosto como o meio mais eficaz de combater esse duplo mal’”(BARBOSA, 2004, p. 36). Nesse contexto, a cultura estética viria pareada com os acontecimentos políticos da sociedade, isto é, a educação estética e o afinamento do gosto desenvolvem no indivíduo um enobrecimento ético e moral, como que se arte tivesse a função de educar o homem para conviver uns com os outros de forma harmônica e prazerosa.

A unidade do gosto, como unidade do belo e do sublime, está assim radicada na natureza mista do homem, de cujo equilíbrio depende a possibilidade da satisfação integral de suas necessidades. Cabe à cultura do gosto harmonizar as tensões de uma natureza instável e vulnerável. Mas como justificar a tese de que o belo ‘refina o rude filho da natureza e ajuda a educar o homem meramente sensual, tornando-o um homem racional,’ e de que o sublime ‘melhora as vantagens da bela educação, confere elasticidade ao refinado homem da arte e combina as virtudes da selvageria com as vantagens do refinamento’? (BARBOSA, 2004, p. 39).

Essas são as respostas que o pensador teve que admitir ao propor a arte como uma forma superior de educação. Muitos foram os obstáculos de tais ideias, mas a pergunta central, que questiona qual relação existe, necessariamente, entre ética e arte, é a pergunta chave para compreender toda a esperança de Schiller. A proposta do poeta é unir dever moral e estética, nesse sentido o homem de Schiller deve ser tanto o homem guiado pela natureza e seus sentimentos, como que o homem guiado pelas leis morais e éticas. A sociedade, juntamente com a política, não deve, como vinha fazendo, considerar e aflorar somente uma dimensão humana, antes disso deve considerar as duas dimensões latentes e criativas que são dever moral e sensibilidade. O que ocorre com a negação de um dos dois lados do indivíduo é uma não efetivação da plenitude desse mesmo homem social. O homem é tanto quanto esfera sensível, quanto esfera formal, estas duas forças opostas e aparentemente independentes, estão presentes na constituição humana. O impulso sensível, como o próprio nome já diz, trata-se da força que nos posiciona no tempo e nos une a nossa natureza sensível, isto é, responsável pela

abertura do indivíduo frente ao empírico e a natureza. O impulso formal, em contrapartida, é a afirmação racional e imutável, que posiciona o homem em uma esfera atemporal e que pretende a todo o momento a busca de algo verdadeiro e seguro. Por mais que pareçam opostas e incompatíveis, os dois impulsos, segundo Schiller, devem se unir e serem, ambos, afirmados e exercidos, e é o dever da cultura esse papel.

A máxima ampliação do ser, portanto, é realizada quando o impulso formal domina e faz agir em nós o sujeito puro; as limitações desaparecem e o homem se transforma de unidade quantitativa, a que se vira restrito pelos sentidos carentes, em unidade ideal, que compreende todo o reino das aparências. Não mais estamos no tempo durante esta operação, mas é o tempo que está em nós com toda a sua sequência infinita. Não somos indivíduos, mas espécie; o juízo de todos os espíritos é pronunciado através do nosso, a escolha de todos os corações está representada em nossa ação (SCHILLER, carta XII, 1991).

Na estética o impulso sensível e o impulso formal se unem a partir de um terceiro impulso, o lúdico. Esse último joga com as duas forças neutralizando suas potências e assim mediando a “guerra” entre os distintos. Esse terceiro impulso não é natural como os dois anteriores à ele, pelo contrário, o impulso lúdico é filho da beleza e da arte, sendo assim não é inato, mas sua utilidade é indispensável para a criação de um indivíduo completo e harmônico. Esse jogo lúdico é indispensável para a criação de um homem completo com suas vertentes e, por consequência, da estética que tem como base a educação moral da sociedade. Completando o problema sobre o jogo entre impulso sensível e formal, vemos que; “O impulso lúdico, entretanto, em que os dois se conjugam, irá regradar o espírito física e moralmente a um só tempo; pela superação da contingência ele irá superar, portanto, qualquer necessidade, libertando o homem tanto moral como fisicamente” (SCHILLER, carta XIV, 1991).

Essa teoria de Schiller se aplica da seguinte maneira na sociedade: a razão define as leis universais a serem seguidas, mas são os sentimentos que efetivam essas leis no convívio social. Sendo assim, o homem estético idealizado por Schiller é aquele que desenvolve suas potencialidades e não nega nenhuma delas, e a função da política e da sociedade é auxiliar o homem por esse caminho. A educação guiará o indivíduo ao objetivo estético, deixando de ser simplesmente um homem influenciado somente pela natureza ou pela razão, porém, um ser estético e livre. Com isso, podemos pensar na seguinte premissa: o belo é a causa do bem.

A contemplação estética é o que permite a relação do homem com o objeto de arte, construindo assim, o belo e a esperada liberdade, ela ainda exige do homem a totalidade de seus impulsos. Esses dois impulsos distintos, como vimos acima, só são possíveis juntos se houver contemplação estética, já que no momento exato da admiração do objeto quem

comanda o prazer não é a sensibilidade, mas a própria razão. Com a contemplação se efetiva o equilíbrio necessário entre as sensações e a razão, pois, é nesse momento que se realiza a íntima relação entre homem e obra de arte, em que este passivamente experimenta a arte e ativamente lança um julgamento racional sobre a mesma. “Mais um nível adiante e eu ajo porque agi, ou seja, eu quero porque conheci. Elevo conceitos e ideias a máximas práticas. Aqui, no terceiro nível, deixo a sensibilidade totalmente atrás de mim, e me elevei à liberdade dos espíritos puros” (SCHILLER apud BARBOSA, 2004, p. 43).

A experiência humana com a natureza é passiva, mas ao mesmo tempo o prazer vem administrado pela razão, o que transforma aquela contemplação passiva em uma contemplação ativa da razão. Isso porque é a razão, unida à sensação que dá sentido moral ao estado de contemplação e não simplesmente o objeto material, isso porque, no instante da contemplação o objeto é só e somente o meio e não o fim da ação. Aqui temos a razão e a sensibilidade trabalhando juntas para causar no indivíduo passivo da arte o sentimento estético. Dentro desse problema o belo é a prova de que o homem pode jogar com os dois contrários, em que o belo nasce a partir do momento em que o artista utiliza da natureza e do impulso formal. Para Schiller o belo é, por fim, a consumação do homem em todas as suas potências já que a beleza completa de forma prazerosa a natureza humana. Então, o belo é a prova de que a ética pode se unir à sensibilidade, já que o belo nasce de seu matrimônio.

Para que isso seja possível, é necessário primeiramente que a estética seja efetivada como uma ciência racional e o gosto também esteja enquadrado nas regras racionais do belo. Então, para isso, Schiller teria que dar um passo a frente nas conclusões filosóficas de Kant sobre o belo, já que o último afirma que não é possível submeter o belo sob os ditames das regras racionais do pensamento.

Schiller escreve ao príncipe Augustenburg com a intenção de refletir e solucionar os problemas deixados pela crítica kantiana na obra *Crítica do Juízo Estético*, pois é indiscutível que a crítica abalou as estruturas do pensamento sobre o problema do belo e do gosto e preparou os novos caminhos para se pensar filosoficamente sobre a teoria da arte. Sendo que a intenção final de Schiller era desenvolver os fundamentos deixados por Kant, isso porque, acreditava que ali estava a fonte viva para se encontrar o meio seguro de transformar a arte finalmente em uma ciência filosófica. Com efeito, Schiller afirma em uma de suas cartas;

eu chamais teria tido a coragem de tentar solucionar o problema deixado pela estética kantiana, se a própria filosofia de Kant não me proporcionasse os meios para isso. Essa filosofia fecunda, que com tanta frequência tem de repetir que ela apenas demole e nada constrói, fornece as pedras fundamentais sólidas para erigir também um sistema da estética, e o fato de que não lhe tenha proporcionado também esse

mérito eu só posso explicar como uma ideia premeditada de seu autor. Longe de considerar-me aquele a quem isso esteja reservado, quero apenas experimentar até onde me leva a trilha descoberta. Se não me levar diretamente à meta, ainda assim não está de todo perdida a viagem pela qual se busca a verdade (SCHILLER, Apud SUZUKI, 1990, p.12).

Na obra *Kallias ou Sobre a Beleza*, logo na introdução, com um estilo fantástico, constatamos o destaque para a íntima relação que Schiller estabeleceu com a obra de Kant, previamente esclarecida principalmente pelas cartas direcionadas ao amigo Christian Gottfried Körner.

A correspondência mantida por Friedrich Schiller com seu amigo Christian Gottfried Körner em janeiro e fevereiro de 1793 é certamente ‘o primeiro testemunho de um confronto independente de Schiller com a Crítica da faculdade do juízo de Kant’, pois o que salta aos olhos desde o início é seu esforço de repensar - com Kant e contra Kant – os fundamentos da estética como uma disciplina filosófica autônoma (BARBOSA, 2002, p. 09).

De fato, Schiller demonstra que seu pensamento está além do modelo apriori de Kant e podemos perceber isso quando o vemos retirar o gosto, submetido por Kant as atividades da mente humana, e posicioná-lo, por fim, em uma estética dos sentidos e dos objetos, isto é, a arte deixa de ser entendida como mera expressão apriori, para tornar-se representação dos impulsos.

Ao fim, merece ser destacado que o ideal estético elaborado por Schiller representa também uma crítica ao rigorismo moral de Kant: o homem verdadeiramente culto nunca suprime – como sugere o imperativo categórico de Kant – a sua natureza sensível, mesmo nas manifestações mais elevadas da sua natureza espiritual. O triunfo moral não deve ser conquistado pela supressão dos impulsos. Os próprios impulsos já devem ser nobres e a severa razão moral deve, de outro lado, manifestar-se de forma sensível e delicada. Esse ideal, expresso no termo ‘bela alma’, encontra-se formulado não só nas cartas, mas sobretudo no ensaio ‘Sobre a Graça e Dignidade’ (ROSENFELD, 1991, p.22).

Aqui se nota a maravilhosa união entre o homem moral e o homem físico, não existe aqui dicotomia, a união desses, até então, compreendidos como dois polos distintos e contrários, é concebida por Schiller como a personificação do homem estético, esse sim é o homem completo que contém em si a moral e a sensibilidade e por consequência a liberdade.

Contra Kant, Schiller eleva a estética à esfera da razão mediante a introdução de um uso regulativo para a razão prática. Em outras palavras, a consideração estética dos fenômenos é precisamente o que o uso regulativo da razão prática torna possível. Não creio que Schiller tenha confundido os limites entre as esferas moral e estética, nem submetido esta àquela, e sim mostrado de modo convincente, segundo os meios de que dispunha, que as esferas da ação e da contemplação são, por assim dizer, os dois modos da liberdade (BARBOSA, 2002, p.21).

Na criação estética do belo o artista é totalmente livre, pois nesse exato momento ele torna-se obra de arte que exterioriza a si mesmo. A liberdade do objeto, também se faz

necessária no momento da criação, visto que, o objeto deve se por disponível e não só isso, deve convidar o espectador para que este, por fim, determine-o. Porém, determine-o como *técnica*, isso porque “A liberdade só pode, pois ser sensivelmente apresentada com o auxílio da técnica...” (BARBOSA, 2002, p.23). É a técnica que desperta o entendimento para encontrar a determinação no até então indeterminado, e por consequência, encontra-se a liberdade. Sendo assim, a liberdade é o que funda artisticamente a beleza, mas primeiramente é a técnica que desvela a liberdade, desde já, somente com a técnica podemos experimentar a beleza. Contudo, é valido elucidar que “A técnica contribui para a beleza apenas na medida em que serve para suscitar a representação da liberdade” (SCHILLER Apud BARBOSA, 2002, p. 24).

Schiller estava ciente das dificuldades que encontraria, é o que diz Barbosa: “mas um código de leis é o que faltou até agora, e proporcionar-lhe este é um dos mais difíceis problemas que a razão filosofante pode se propor” (BARBOSA, 2004, p. 31-32). Por mais complexo que seja a beleza deve sim ser retirada de julgamentos universais da razão, e deve ser assim, unida à razão, com o fim último de efetivar o gosto com leis eternas.

A resposta para o grande impasse de Schiller está presente no *estilo*, visto que, “O estilo é uma completa elevação sobre o contingente rumo ao universal e necessário” (SCHILLER, Apud BARBOSA, 2002, p.26). Isso significa que, o bom artista, ou o artista verdadeiro é aquele que, segundo Schiller, expressa em sua obra de arte não a sua subjetividade e nem mesmo a matéria, mas expressa dignamente o objeto que propôs. No momento em que a natureza²³ do objeto é exposta, nesse momento podemos experimentar o belo.

Se a busca de um critério objetivo do belo implica a determinação de um fundamento *in re*; se essa determinação pode ser concebida como uma dedução da obra de arte, como uma resposta à pergunta sobre o direito com que um objeto artístico ergue para si uma pretensão de validade estética tal que deva esperar o assentimento de todos, então essa pretensão de validade estética universal e necessária não é outra coisa senão uma pretensão à rigorosa objetividade do estilo (BARBOSA, 2002, p. 26).

²³O conceito natureza em Schiller é complexo e por isso acreditamos ser necessário esclarecê-lo. Natureza quando vem acompanhada da técnica é a arte nela mesma, ou o objeto nele mesmo, talvez fique mais evidente com a seguinte nota: “A natureza da coisa: a coisa segue sua natureza, se determina através de sua natureza: assim oponho aqui a natureza a tudo aquilo que é diferente do objeto, ao que no mesmo é observado como meramente casual e pode ser desconsiderado sem suprimir ao mesmo tempo sua essência.’ Em sua acepção estética, a natureza da coisa é a sua individualidade, ‘a pessoa da coisa’. Em outras palavras, ela é o princípio de individuação estético, o ‘princípio interno da existência numa coisa, considerado ao mesmo tempo como fundamento de sua forma; a necessidade interna da forma”(SCHILLER, Apud BARBOSA, 2002, p. 23).

A moral, assim entende o poeta, só poderá ser ensinada através da arte, se esta última for autônoma, ou seja, a arte só terá seu objetivo moral se for considerada como ciência e se o seu artista assim enxerga-la e construí-la sobre esse viés. Nesse sentido, o belo na arte, causa indiretamente no espectador o sentimento moral, indiretamente porque a arte causa primeiramente e principalmente o sentimento de liberdade, e este por fim, direciona o homem às leis morais. Isso indica o que afirmamos mais acima, que ética e arte estão intrinsecamente ligados no projeto estético de Schiller, em que o artista, que dança entre expressão estética e entre a virtude, é considerado gênio porque transfigura em sua obra o sentimento de prazer e dever. É justamente essa a função final e mais importante da arte no cenário social e político moderno alemão.

Fica claro nas cartas de Schiller que sua pretensão em refletir sobre o problema da arte à luz da filosofia kantiana, era estabelecer, finalmente, uma estética na modernidade alemã que modificasse toda a estrutura social e política de seu país. O filósofo ao fazer toda essa reflexão, acaba não fugindo da influência classicista que tendia a voltar nos gregos antigos para o espelhamento da cultura. Schiller ovacionava os gregos pelo fato de que estes ergueram uma sociedade calcada em uma política alimentada pela arte e pela liberdade, além é claro do exercício invejável do pensamento filosófico.

A teoria estética de Schiller deve muito às obras de Platão, especialmente: *A República*, *Fedro* e *O Banquete*; a teoria da mimese de Aristóteles, que o médico constrói parte de seu pensamento artístico e político, é outra referência valiosa. Tomado pela tristeza de ver seu tempo recusando a arte, Schiller se volta à Platão para demonstrar que naquele tempo a arte e a política estavam intimamente ligados, sendo que a arte era mais uma disciplina a ser estudada e praticada pelos jovens. Tanto em Platão como no alemão, o *Belo* vem como a porta iluminada de entrada para tudo aquilo que é *Bom*, assim sendo, a arte é vista como ferramenta para se atingir o fim último que é a moralidade.

Toda ação, com efeito, é assim que se apresenta: em si mesma, enquanto simplesmente praticada, nem é bela nem feia. Por exemplo, o que agora nós fazemos, beber, cantar, conversar, nada disso em si é belo, mas é na ação, na maneira como é feito, que resulta tal; o que é bela e corretamente feito fica belo, o que não o é fica feio (PLATÃO, 1999, p. 107-108).

Nas obras de Platão, citadas anteriormente, podemos vincular o belo à visão, o que significa que, segundo os dois pensadores, a visão é sem dúvidas, dos nossos sentidos, a mais indispensável para a contemplação do belo. Sendo assim, o belo é simultaneamente o bom, ou seja, o belo artístico é o que direciona o homem pelo caminho da moral e da virtude. O belo

só pode ser experimentado primeiramente através da visão, concluindo que, o bom só pode ser encontrado de início pela nossa visão. Platão deixa essa ideia, compartilhada por Schiller, bem clara em uma de suas obras, *Fedro*²⁴;

Como havíamos dizendo, é porque a beleza se apresentava, resplandecia entre todas aquelas visões; mas, aqui captamos a beleza através dos mais claros de nossos sentidos, porque é a que mais claramente brilha. É a vista, em afeto, para nós, a mais fina das sensações que, por meio do corpo, nos atinge; mas com ela não se vê a mente- porque nos proporcionaria terríveis amores, se em sua imagem houvesse a mesma claridade que ela tem [...] (PLATÃO, 1997, p. 354)²⁵.

Em 1784, Schiller escreveu a obra, *O teatro como instituição moral*, em que deixa claro suas leituras em torno Dos ideais aristotélicos. Nesse livro, Schiller afirma que o palco em que se apresenta a arte e a representação artística é também o palco em que a educação civil pode ser moldada de acordo com os ditames da moral. Através da imitação, efetivada no palco, o espectador irá ser guiado, pela beleza, até a estrada da moral e da virtude, isso porque a tragédia imita as ações humanas, ou o mesmo que dizer que a tragédia imita a própria vida.

A tragédia era uma arte assistida e respeitada por todos, nela representavam a vida e todos os seus infortúnios que eram levemente traduzidos em expressão corporal e palavras. O que era apresentado naquele palco não era o homem como figura particular, mas a sua vida dentro das experiências e males do destino. Com a tragédia o espectador podia vislumbrar o desenrolar trágico da vida de um herói, onde este se deparava com a infelicidade. De repente a vida do herói toma um rumo completamente diferente e para tentar consertar o seu destino precisa tomar certas atitudes morais ou negar essas atitudes. Então por consequência a vida do herói era encaminhada ou pela felicidade ou pela infelicidade, dependia se suas ações foram boas ou ruins. Porém, como se tratava de uma tragédia, o final era sempre horrível e o castigo do herói terrível, as ações sempre caminhavam para o imoral, o que por consequência desencadeava em castigo. No entanto é justamente nesse fim terrível, que segundo Aristóteles e Schiller, poderíamos encontrar o teor moralizante na tragédia. O fim terrível, típico das tragédias gregas, era o que exigia do personagem o arrependimento de suas ações, causando por fim no espectador o processo de purificação, isto porque, vendo em sua frente o castigo e

²⁴ Como pudemos ver, é forte a influência de Platão na construção estética de Schiller. Todavia não foi somente Platão, dos filósofos clássicos, que exerceu esse peso conceitual no poeta, Aristóteles com seu ideal de tragédia também ofereceu novos olhares sobre a arte e a educação versados no palco trágico.

²⁵ “Como ibamos diciendo, y por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, em llegando aqui, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, em efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero com ella no se ve la mente – porque nos procuraria terribles amores, si em su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene [...]” (PLATÃO, 1997, p. 354).

o sofrimento do herói, o espectador irá desenvolver o temor e a compaixão. Quando nos deparamos com os descaminhos e desamores dos atores, logo somos tomados pelo sentimento de compaixão e piedade frente aquela cena de injustiça, assim sendo, nos compadecemos da dor do outro.

Portanto, a tragédia se mostra como a forma mais disciplinar da arte, capaz de esculpir e moralizar os homens, juntando, emoção, entendimento e diversão. Através dos sentimentos, da leveza e da presença do belo e do bom, a tragédia despertaria no homem o impulso a aceitação das leis morais. Na Introdução da *Teoria da Tragédia*, Anatol Rosenfeld afirma esplendidamente que “a tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao expectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne de sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas” (ROSENFELD, 1991, p.10). Sendo assim, a arte deveria proporcionar a sociedade o despertar das ações morais e o entretenimento, sem os dois objetivos a arte não teria a sua função principal de liberdade e moral.

1.6. Schiller em Nietzsche: a arte e suas armadilhas.

A admiração de Nietzsche pelos escritos de Schiller fica clara por toda a obra de *O nascimento da tragédia*. Mas é principalmente no tópico 5 da obra que Nietzsche especifica o porque o poeta é distinto do seus contemporâneos, isso podemos observar a partir da seguinte citação:

Acerca do processo de seu poetar, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical (‘O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética’) (NIEZTSCHKE, 1992, p. 43-44).

Schiller, segundo Nietzsche, era especificamente um poeta lírico, ou seja, um artista que manifesta em sua obra a dor, a contradição e os desejos do uno primordial, recusando sua subjetividade em favor da melodia que a natureza exala. O artista lírico e o artista dionisíaco são o mesmo e um só, pois toma como lei geral e primazia da sua arte, a experiência com a melodia presente no coração do mundo. O artista dionisíaco, tornou-se a própria obra de arte, ele é o mesmo que o Uno primordial, não há mais distinção entre homem, arte e natureza, a “trindade” foi instalada na filosofia artística.

Ele (poeta lírico)²⁶ se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como uma *imagensimiliformedosonho*, sob a influência apolínea do sonho. (NIETZSCHE, 1992, p. 44)

No tocante a Schiller, acerca do processo de construção artística, podemos notar que Nietzsche o adota como exemplo para especificar um poeta que, de forma grandiosa, conseguiu unir Apolo e Dionísio em sua arte, mostrando ao mesmo tempo que, a música deve ser o primeiro sentimento registrado e seguido. Mostrar a união de Apolo e Dioniso na arte é o que importa para Nietzsche nesse momento de sua obra, mostrar não somente que sua união é possível para a edificação de uma arte superior, mas principalmente mostrar que a música é superior à palavra. Segundo o filósofo, primeiro o artista deve se entregar as emoções da melodia dionisíaca e depois de ser arrebatado pela música representante do Uno-primordial, somente assim depois construo as imagens e a poesia.

Arquíloco, como o próprio Nietzsche o descreve “o primeiro poeta lírico”, assim como Schiller construiu suas poesias não sob as palavras, mas as suas palavras foram guiadas pela melodia. A música desenha as imagens é ela que cria todas as outras formas artísticas, como se ela fosse a mãe sábia da criação, em que sem ela não haveria nenhuma estrofe digna de leitura. Algo fala pela boca de Arquíloco, não são os sentimentos dele que são jogados ao público, na verdade,

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo (NIETZSCHE, 1992, p. 44).

Schiller, assim como Nietzsche, considerava a arte grega como espelho fiel de uma arte verdadeira e acreditava, fielmente, que essa seria capaz, como nenhuma outra, de salvar o homem das garras da arte enquanto ferramenta de diversão da burguesia²⁷. Sendo assim, a cultura alemã, para sua própria salvação, deveria “tirar água sem descanso do leito do rio grego” (NIETZSCHE, 1992, p. 121). Schiller lutou incansavelmente para retirar da cultura

²⁶ Informativo nosso.

²⁷ “Nitidamente, na teoria de Lyotard, a estética do sublime mantém-se como desafio para os rumos da arte contemporânea e escapa, em sua definição autêntica, da possível dissolução imposta pelas demandas mercadológicas daquilo que Adorno chama de indústria cultural. Trata-se de duas avaliações sobre as condições da criação artística na cultura atual. Por isso, tanto a reflexão sobre o pós-moderno quanto o problema da possibilidade da arte na indústria cultural são expressões de uma preocupação central na Estética contemporânea, com base na crise do belo artístico evidenciado já nas primeiras décadas do século XIX, por Hegel” (SCHILLER, 2011, p. 117-118). Com a citação acima, tive a pretensão de deixar claro que a arte enfrentava desde antes de Schiller uma crise em seu centro, o belo. A pergunta dessa crise era: a arte serve para outra coisa a não ser para divertimento cultural? E a resposta que Schiller, Adorno e Nietzsche ofereciam era que a arte é sim superior à toda cultura de massa que visa não mais que o lucro e a distração burguesa.

helênica toda a terra fértil e reimplanta-la na Alemanha de seu tempo, mas, infelizmente, sua dedicação não fez ressurgir o espírito trágico.

Se heróis como Schillere Goethe não conseguiram arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica, se, com todo o empenho decidido, não chegaram mais longe do que aquela mirada nostalgia que, da Táurida bárbara, a Ifigênia goethiana manda, por sobre o mar, para a sua pátria (NIETZSCHE, 1992, p. 122).

Schiller, como que por um encantamento, só conseguiu fitar, com os olhos cheios de esperança, o homem helênico, no entanto foi somente o que ele conseguiu²⁸. A forma com que o nosso filósofo encerra a empreitada de Schiller, parece-nos um tanto quanto frustrante, como que um velho homem que após tanto nadar morreu na praia. Talvez, leitor, seja essa mesmo a triste impressão que Nietzsche quis passar a nós contemporâneos. Entretanto, não morre a esperança de Nietzsche, pois ele acusa no parágrafo seguinte “que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música”(NIETZSCHE, 1992, p. 122).

A cultura alemã estava tomada pela falta de terra fértil, talvez esse tenha sido o pecado de Schiller, tentar plantar em terra seca. Mas em meio a tanta desesperança, Nietzsche se põe a sonhar; “crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés”(NIETZSCHE, 1992, p. 123). A esperança do filósofo estava depositada na música nova que soava na Alemanha, na música forte da qual renascia mitos germânicos até então esquecidos. A esperança de Nietzsche ao escrever *O nascimento a tragédia* tinha nome, esse nome era Richard Wagner.

²⁸ Nietzsche ao relacionar Schiller e Goethe ao mito de Ifigênia, “refere-se ao mito da maldição dos atridas, os descendentes de atreu e de Tântalo, cujo início foi narrado no primeiro capítulo. Ao pedir para a deusa Ártemis a vitória contra os troianos, Agamêmnon, que era o comandante da frota grega, ouviu dela que, para isso, ele deveria sacrificar sua primogênita, ou seja, Ifigênia. Obcecado com a ideia de vencer a guerra contra Tróia, o chefe aqueu não pestanejou. Mesmo sob a fúria e indignação de sua esposa Clitemnestra, Agamêmnon mandou que a filha fosse colocada na ara. Quando o carrasco descia com o machado em direção ao pescoço da menina, ouviu-se um estrondo, seguido de um forte clarão. Quando todos recobram a razão, viram que no altar jazia uma corsa: Ifigênia havia desaparecido. Na verdade, Ártemis a substituiu pelo animal, levando-a para a Táurida, na Ásia Menor, onde se tornou sua sacerdotisa. Ifigênia, assim como Homero, vislumbrava as costas da Grécia continental com o coração cheio de pathos”(MONIZ, 2007, p. 153).

2. O DRAMA WAGNERIANO E A ESPERANÇA NO RESSURGIMENTO DA CULTURA ALEMÃ

2.1. Wagner e seu espírito revolucionário

Wagner é um grande personagem da cultura alemã, sendo aclamado por uns e criticado por outros, mas sua figura forte e inteligente não passa por despercebido. Seu espírito polêmico fez com que envolta de sua personalidade houvessem discussões cada vez mais controversas sobre quem era verdadeiramente Richard Wagner. Sua inclusão com a política tendo um perfil nacional-socialista, sem dúvida alguma, marcou a carreira e a vida do compositor de forma negativa pelos seus descendentes²⁹. Mas aqui não nos interessa, somente, esse caráter político e ativista de Wagner, e sim a sua produção artística, que por si só já oferece um longo estudo.

O que nos interessa verdadeiramente sobre essa fase de revolução do autor é compreender que já nesse momento, ele espelha sua arte nos gregos, ou seja, ainda sob a influência de uma arte versada à revolução, Wagner tomava os gregos como exemplo de superioridade. A admiração do compositor pelas artes gregas o acompanhou por toda sua trajetória artística, até mesmo quando era criança, influenciado pelo padrasto, Ludwig Geyer, demonstrava seu amor pelo teatro³⁰. Não só o seu entusiasmo pelos gregos, mas também a sua insatisfação com a arte vigente, permaneceu por toda a sua criação, e isso vamos ter cuidado em apontar durante nosso estudo sobre o revolucionário.

²⁹ A relação de Wagner com a política tem início em fevereiro de 1848. Wagner, tomado pelos ideais revolucionados estourados na França e Itália, sonhava com uma Alemanha forte e renovada culturalmente, sonhava com a elevação dos alemães na arte mundial e para isso acreditava que uma revolução era necessária. O pensamento Feuerbachiano, que acreditava na libertação do homem frente aos dogmas e crenças religiosos, fortaleceu as idéias revolucionárias de Wagner. O homem deve se manter livre da escravidão imposta pela indústria, que deseja a todo o momento limitar sua dignidade e vocação “Mas, para que isso seja viável, assim como a própria humanidade, é preciso que o homem se liberte da condição de assalariado e parta para a condição de liberdade num mundo verdadeiramente estético” (MONIZ, 2007, p. 107). Entretanto, essa revolução social, só ocorreria, com a união da filosofia, arte, educação e política, todas em favor de uma transformação social que desencadearia em uma revolução estética. A arte moderna deveria ser modificada urgentemente, por meio da revolução, senão corria o risco de continuar sendo mais um meio da indústria se manter. Wagner, sob as idéias de Feuerbach, pretendia trazer ao homem moderno a arte trágica e com isso libertá-la da banalização. A beleza, nesse momento do pensamento de Wagner, é a inspiração fundamental e a verdadeira avalista da música. Tanto que ao escrever *Ópera e Drama*, de 1851, Wagner discute o papel superior da música dentro do teatro grego e apresenta a sua visão de arte, onde música, poesia e palavra deveriam andar juntas. Entretanto, essa visão da música realizada por Wagner na obra *Ópera e Drama*, é desconstruída no momento em que o compositor entra em contato com a filosofia de Shopenhauer. Nesse instante a música passa a ser entendida como a primazia da arte dramática, superando a poesia e todas as outras artes.

³⁰ Wagner nasceu em Leipzig no dia 22 de maio de 1813, criado em um ambiente totalmente artístico, pois seu padastro, Geyer, era um grande amante das artes, já que tomava como profissão a encenação. Sem sombras de dúvidas que seu ambiente familiar ajudou na erudição e no conhecido bom gosto do nosso mestre.

O espírito revolucionário Wagner jamais desapareceu por completo, pois era a base de suas obras e o seu intuito artístico era na realidade a mudança social da Alemanha. Wagner era um apaixonado pelo seu país, prova disso que foi exilado por culpa de sua postura esquerdista, mas nunca esqueceu sua nação e acabando seu exílio voltou para casa. Acreditava fielmente que a revolução era a chave que reconstruiria a nação que estava tomada pela decadência, fazendo nascer, enfim, em seu lugar, uma Alemanha forte e fértil. Sobre isso ele escreve em 14 de abril de 1849 para sua esposa:

Somos revolucionários apenas para poder *construir* sobre novo solo; não é a *destruição* que nos atrai, mas a reconstrução. Porisso não somos as pessoas que o destino necessita – elas surgirão no fermento mais profundo do povo; nós e nosso coração nada podem ter em comum com elas. Veja, *por esse motivo eu me separo da revolução* (WAGNER, apud GRASSI, 1972, p. 5).

Wagner depositava sua esperança em uma revolução que viesse libertar o homem do seu trabalho degradante e o transferisse para a esfera da cultura e da liberdade. Em *A arte e a revolução*, o autor analisa que seu país estava imerso em um processo industrial e capitalista que cria e molda o homem para a produção lucrativa do comércio. Esse comércio esse o foco das indústrias, que a cada dia se enchiam do desejo de acumulação de bens. O homem, por sua vez, era uma simples peça, uma ferramenta que trabalharia para a geração do capitalismo. A atividade industrial, cansativa e enfadonha, ocupava todo o tempo dos operários, que viam aquele ambiente como uma jaula desagradável e indesejável, mas que infelizmente deveria ser enfrentada, já que era o meio de se adquirir o dinheiro e sustento de sua família. O trabalho é visto pelo funcionário como uma miserável obrigação que só oferece insatisfação pessoal e cansaço. O que dominava Wagner era um pensamento socialista, que sonhava com uma sociedade igualitária, onde todos poderiam usufruir da cultura sem se preocupar em ganhar a vida.

Queremos libertar-nos do jugo escravizante e desonroso do salariedade generalizado e da alma pecuniária que o faz viver, para nos elevarmos ao plano de uma humanidade livremente criadora e dotada de uma alma universal radiante. Queremos deixar o esforçado fardo do trabalho quotidiano na indústria para nos tornarmos todos homens fortes e belos, senhores de um mundo transformado ele também em fonte inesgotável do mais elevado gozo artístico (WAGNER, 1990, p. 85-86).

Mas, qual o vínculo do avanço do capitalismo com a renovação da cultura? Pois bem, a pergunta que Wagner se arrisca a fazer é sobre a possibilidade do desenvolvimento da cultura artística em meio a uma cultura operária e massacrante. Se entendermos que é o trabalho que nos situa no mundo e nos oferece a liberdade, então porque o trabalhador não sente prazer em suas funções? O que é apontado nesse momento é o desejo de unir trabalho e prazer, já que os dois não devem se dissociar. A liberdade é possível no momento em que o homem se vê como o seu próprio fim, como seu maior objetivo e o maior erro do funcionário

é achar que o fim é o dinheiro e o meio o seu trabalho. Assim, não é o trabalho o fim último, não é algo fora de si o verdadeiro fim último e sim a sua própria existência.

No ensaio 'A arte e a Revolução' Wagner salienta o fato de que os homens, que até então se consideravam instrumentos para um fim fora de si, através da revolução, tornaram-se conscientes de *si mesmos como sendo a finalidade de sua própria existência*, e isto só poderia ser atingido encontrando uma forma mais perfeita de comunhão com os outros homens (GRASSI, 1972, p. 09).

Para escapar dessa superfície que arrasta o homem para fora de si mesmo, é necessário que este reconheça que a natureza deve ser o seu motivo maior, já que ela é o espelho fiel do próprio homem e a responsável por unir todos em uma única esfera. A liberdade não é possível enquanto o homem substituir a natureza por outros motivos como o caso aqui, o trabalho.

O homem é o espelho fiel da natureza e assim deve ser. Dessa forma não se subordina a um poder exterior imaginário e arbitrário, mas sim, à simples *realidade*: distanciando-se desta, alienando-se de seu próprio ser, suas obras deixam de ser o espelho da natureza, da realidade, e decaem em *moda e luxo* (GRASSI, 1972, p. 10).

Segundo o músico, a criação de uma obra de arte excelente é a ligação verdadeira entre o homem e a natureza, ou seja, para se ter obra de arte é necessário primeiramente que o artista se desfaça de suas amarras com aquilo que é arbitrário e externo. Depois que o homem se ver distante do espírito operário ele deve obter a consciência de sua existência enquanto homem dentro de uma sociedade e fruto de um processo da natureza. Entende-se, por fim, que a arte que se baseia em frivolidades, naquilo que não é real, não é arte e sim expressão de luxo e decadência. Essa é a importância da revolução para a renovação da cultura. Sem revolução o homem não se desprenderá de vez das correntes do pragmatismo, pois amarrado à ele não será possível uma arte livre e real.

Wagner clama por uma arte verdadeira, que descreva os íntimos sentimentos da natureza, uma arte forte a tal ponto que una homem e natureza, essa seria a arte ideal e aclamada, assim como a arte grega. Uma arte tal que faça toda a sociedade esquecer do seu triste período moderno e racional que engole o ser e o transforma em mera máquina, afinal, máquina não produz arte, porque máquina não oferece alma, amor, coração. É justamente isso que o autor queria na arte, *amor*, uma arte que expressasse o mais íntimo do sentimento humano da forma mais clara e verdadeira. Era a realidade da existência humana que deveria ser exposta pela arte e não o luxo exuberante da burguesia europeia.

É importante, por fim, essa pequena introdução descrevendo o porquê do perfil revolucionário de Wagner, para que observamos que esse intento está intimamente ligado a esperança na renovação da arte na Alemanha. Já que o objetivo da revolução é destruir o

pensamento racionalista e capitalista em favor da manifestação verdadeira dos sentimentos humanos advindos de sua relação com a natureza.

2.2. O ressurgimento dos mitos germânicos em Wagner.

Wagner era mais que um compositor, ele era um artista completo, em suas óperas era o regente, libretista e o ensaísta, cuidava de cada detalhe pessoalmente, apresentando-se versátil e ativo. Pessoalmente, cuidava dos preparativos de suas peças, dos mais simples, como por exemplo, a escolha do solista, até à escrita de seus próprios libretos. Além disso, foi o músico que mais escreveu, vale ressaltar que muitas dessas obras, como vimos acima, não tinha somente teor musical, mas também político e histórico.

É interessante, antes de mais nada, descer até a raiz de suas composições: os mitos. Como já foi dito, Wagner admirava de tal forma a cultura grega, ao ponto de seguir seus mais profundos ensinamentos. Wagner não pretendia em momento algum imitar ou realizar a tarefa de replantar a mesma tragédia grega, porém em solo alemão e moderno. Por definitivo, essa não era a intenção de Wagner, se essa fosse ele não seria tão audacioso ou inteligente como é. A imitação ou a replantação são tarefas por assim dizer, fáceis, ao contrário da tarefa a qual Wagner se propôs. A visão genial de Wagner enxergava nas artes gregas o motivo para a sua crítica densa ao estilo operístico que vigorava na Europa entre os séculos XVI e XVII. Sendo assim, para não correr o sério risco de realizar apenas uma fraca caricatura da tragédia, Wagner estudou profundamente as bases que edificaram a arte antiga, pois conhecendo essas bases ele poderia de forma genial propor uma nova obra de arte. Uma obra do futuro inspirada na mais alta forma de cultura até então experimentada e assim modificaria, por consequência, o comportamento humano, já que para ele a decadência da cultura estava estritamente relacionada a decadência humana.

Na procura pela base da riqueza cultural da Grécia, Wagner deparou-se com os mitos gregos, os quais refletiam a cultura do povo e exaltavam-na. Em contato com a leitura dos antigos, o compositor observava a força que o mito exerceu no seu tempo e o poder mágico dele de auxiliar a criação artística da música. Dessa forma, Wagner fez com que suas composições seguissem o mesmo exemplo de exaltação cultural e o modo mais completo de resgatá-la seria reviver os mitos germânicos até então esquecidos. Nesse sentido, o músico declara o seguinte sobre suas leituras:

Irresistivelmente atraído pelo Norte, onde se situavam os mananciais do que desejava, me esforcei, na medida de minhas possibilidades, ignorante como era das

línguas escandinavas, por familiarizar-me com a Edda e com as partes em prosa dos poemas heroicos. A leitura da *Wälsungasaga* teve uma influencia importante sobre o modo com que minha imaginação tratava temas que começara a conhecer pelas investigações de Mone. A consciência que desde muito tempo atrás tinha sobre a original beleza desse velho mundo legendário ganhou rapidamente uma transparência suficiente para informar minhas concepções futuras (WAGNER, *apud* MONIZ, 2007, p. 61).

Como percebemos, desde jovem, o músico sentia-se atraído pelos mitos, primeiramente pelos mitos europeus da Idade Média e, logo depois, com seus trinta anos, acreditava que a esperança da arte estaria presente nos mitos germânicos e é por isso que suas composições são construídas sob essas histórias extremamente nacionalistas. Desse modo, observamos claramente a influência de vários mitos trágicos na produção artística de Wagner, como vemos a seguir:

A Odisseia o inspirou a criar o Navio Fantasma e Tannhäuser, o mito de Sêmele, a mãe de Dionísio, foi crucial na composição de Lohengrin; e As Rãs, de Aristófanes, acabou por dar ocasião a Os Mestres Cantores de Nuremberg; demonstrando que Wagner já conhecia bem a mitologia greco-romana (MONIZ, 2007, p. 60).

Logo após esse aprofundamento nos mitos gregos, Wagner mergulhou na leitura dos mitos germânicos dos irmãos Grimm, tornando-se um grande pesquisador, principalmente, dos mitos nórdicos da Escandinávia. A partir de então, escreveu uma de suas obras mais aclamadas: *O Anel dos Nibelungos*. Óperaem que podemos sentir o forte cheiro dos mitos germânicos, versado por um perfil nacionalista romântico. *O Anel dos Nibelungos* foi escrita entre 1813 a 1883, sendo composta por quatro atos, a saber, *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried e Crepúsculo dos Deuses*. A ópera é uma adaptação do mito nórdico “Saga dos Nibelungos”, presente no norte da Alemanha num período ainda pré-cristão. Entenderemos melhor o mito através da descrição a seguir.

A primeira cena nomeada de *O ouro do Reno* é composta por catorze personagens:

- Woglinde, donzela do Reno
- Wellgunde, donzela do Reno
- Flosshilde, donzela do Reno
- Alberich, rei dos nibelungos
- Fricka, mulher de Wotan\Odin
- Wotan\Odin, deus supremo
- Freia, irmã de Fricka, deusa da juventude e beleza
- Fasolt, gigante
- Fafner, gigante
- Froh, irmão de Freia
- Donner, deus do trovão, irmão de Freia
- Loge, deus do fogo
- Mime, irmão de Alberich
- Erda, deusa terra

Esse primeiro momento da peça é encenada em quatro cenas sem intervalo entre elas, embora se trate de uma peça longa com cerca de dezoito horas de duração.

A primeira cena acontece no rio, onde estão nadando e brincando tranquilamente três irmãs donzelas, mas, em seguida, Alberich, um anão, surge, e a música torna-se mais forte e tensa. Atraído pela beleza das donzelas, ele começa a persegui-las, pedindo o amor das moças, elas, porém, troçam do feio anão. É nesse momento que o velho fita o ouro que brilhava como uma forte luz amarela, e as donzelas gritam que era o ouro do Reno e que aquele que fizer dele um anel e renunciar para sempre ao amor será o dono do mundo. Surgem então os instrumentos de sopro que anunciam a renúncia ao amor. Alberich, hipnotizado pelo desejo de ter poder, rouba o ouro de suas guardiãs, que, desesperadas, correm atrás do pequeno astuto.

A segunda cena tem início no castelo de Walhalla, morada dos deuses, onde Wotan, Loge, Donner e Fricka discutem com os gigantes sobre a barganha que fizeram negociando Freia. Entretanto os irmãos não queriam que os gigantes levassem sua irmã, porque, partindo do reino, a deusa da beleza e da juventude levaria, por consequência, a juventude de todos os deuses³¹. Mas a deusa tinha sido prometida por Wotan aos gigantes em troca da construção do Walhalla, o castelo. A única forma de convencer os gigantes a abandonar a deusa seria oferecendo a eles o anel que tinha sido roubado pelo rei nibelungo e que conteria todo o ouro e poder da Terra. Somente esse anel seria capaz de fazer um homem esquecer o amor de uma mulher. Assim, a cena tem seu fim com Wotan e Loge descendo até as profundezas da terra à procura de Alberich.

Na terceira cena, os deuses encontraram-se com Alberich o qual, carregando em sua mão um metal todo trabalhado, explica aos deuses que aquele era o metal que possibilitaria ao seu possuidor tornar-se invisível ou assumir outras formas, qualquer uma. Alberich, para provar o poder do anel aos visitantes, colocou sobre sua cabeça o *Tarnhelm*, o pequeno metal enfeitado, transformando-se em uma enorme serpente. Os deuses ficaram assustados com o poder que detinha o pequeno anão, então, para roubar definitivamente o seu metal, pediram para que ele se transformasse em um sapo. O inocente anão atendeu ao pedido e foi nesse

³¹Mais uma vez o binômio saber-poder manifesta-se no drama. Diferentemente dos deuses greco-romanos, as divindades germano-escandinavas não são imortais. Para manterem-se eternamente jovens, precisam consumir as maçãs mágicas. Na *Edda em Prosa*, a guardiã desses frutos não é Freia, mas Idun, esposa de Bragi, o deus da poesia. “Ela guarda as maçãs que os deuses devem comer quando começam a envelhecer, para que rejuvenesçam e, desse modo, prosseguir até o Ragnarök.” Wagner adaptou o mito à sua obra colocando Freia como a responsável pelos frutos. Aliás, essa é uma característica marcante do dramaturgo que, “como sempre, tratou dessas tradições de maneira muito sua, selecionando, concatenando, completando” (MONIZ, 2007, p. 78-79).

instante que Wotan roubou sua peça mágica, depois de amarrar Alberich. O anão, após ser desamarrado pelos deuses exclamou sua maldição:

Já estou livre? (rindo furiosamente) Realmente livre? Pois então, deixe-me que te dê a primeira saudação de minha liberdade. Por uma maldição chegou a ser meu, pois que agora o anel seja sempre maldito. Seu ouro outorgou-me um poder ilimitado, que agora sua magia traga a morte àquele que o leva. Nenhum homem será feliz com ele, nenhum homem verá o sorriso de seu esplendor. Qualquer um que o possua sentirá agoniado por problemas, e qualquer um que agora o tenha será acossado pela inveja. Todo o mundo ansiará por possuí-lo, mas ninguém tirará proveito dele. Sem benefício algum, seu dono deverá estar alerta, pois o anel o levará até os seus assassinos. Convencido de que vai morrer, o covarde se verá possuído pelo medo. Enquanto viver, suspirará pela morte, e o senhor do anel se converterá em seu escravo, até que minhas mãos voltem a ter o que me foi roubado. Esta é a suprema bênção que o nibelungo outorga a seu anel. Agora pode ficar com ele... (rindo) Guarda-o bem! Não escaparás de minha maldição (WAGNER *apud* MONIZ. 2007, p. 95-96).

Embora o metal estivesse já tomado pela praga, Wotan não se importou com a maldição jogada pelo anão e não imaginou que aquela imprecisão seria seu crepúsculo.

No terceiro ato, acontece a entrega do ouro, isto é, do anel e do *Tarnhelm* aos gigantes em troca da deusa. Essa permuta, entretanto, que não foi realizada com tanta paz, uma vez que Wotan, já tomado pelo poder do anel, não desejava desfazer-se dele. A deusa da terra surge, contudo, e aconselha o poderoso deus a entregar o anel que só traria a maldição para quem o possuísse. Obedecendo à deusa, Wotan finalmente entrega o anel, o que desencadeia uma luta terrível entre os dois gigantes que brigam pela riqueza até a morte de um deles, Fafner, o qual, no fim da cena, é arrastado pelo irmão.

A segunda saga, *A Valquíria*, contém seis personagens:

- Siegmund, filho mortal de Wotan
- Sieglinde, filha mortal de Wotan
- Hunding, marido de Sieglinde
- Wotan e Frick
- Brunhilde, filha de Wotan e Erda

Também é composta pelas oito Valquírias, irmãs mais novas de Brunhilde:

- Gerhilde
- Ortlinde
- Waltraute
- Schwertleite
- Helmwige
- Siegrune
- Grimgerde
- Rossweise

O primeiro ato é formado pelo reencontro entre dois irmãos gêmeos, Siegmund e Sieglinde. Siegmund, ao encontrar Sieglinde, explica-lhe que estava fugindo de uma guerra e que sua vida era revestida pela miséria e pela morte. Ainda sem saber que aquela era sua irmã perdida, Siegmund esclarece que sua mãe morreu pelas mãos dos *neidings* e que, no mesmo dia em que isso aconteceu, desapareceram sua irmã querida e seu pai³². Logo os dois descobriram que eram irmãos e apaixonaram-se perdidamente um pelo outro. Em seguida, a bela jovem apresentou para seu irmão uma espada cravada em sua casa por um estranho que disse que só um homem conseguiria arrancar a espada de lá. A cena termina quando Siegmund retira a espada e abraça sua amada.

O segundo ato desenvolve-se a partir da fuga dos dois amantes que, desesperados, fogem do traído Hunding. No entanto, o desespero maior não está entre o casal que foge, mas sim no coração de Wotan que, pressionado por Frick, retirou sua proteção do filho mortal, além disso, a esperança de Wotan em roubar o anel do gigante cai por terra, já que nenhum deus é capaz de tal intento, e quando Brunhilde foge com Sieglinde, desperta a fúria do pai por ter desobedecido às suas ordens. Vale lembrar que Siegmund deveria ser o responsável por proteger o anel do perigoso anão, entretanto ele morre pelas mãos do marido enganado (Hunding).

No terceiro e último ato, entram cavalgando as Valquírias, com os corpos dos guerreiros que haviam sido acordados para lutar contra o gigante e resgatar o anel. Nessa belíssima cena, entram também Brunhilde e Sieglinde, implorando ajuda às suas irmãs, pois o pai dele viria furioso vingar-se por ele ter desobedecido às suas ordens e ter fugido com uma mortal. As Valquírias pediram para que Sieglinde se escondesse na caverna do gigante e que se protegesse, porque carregava, em seu ventre, o fruto do amor pelo irmão, fruto esse que seria o maior herói da Terra, Siegfried.

A terceira saga da ópera leva o nome do herói e personagem central, Siegfried, que nasceu aos cuidados de Mime, visto que sua mãe morreu no parto. Esse momento da peça tem oito integrantes:

- Mime
- Siegfried
- Errante, o deus Wotan disfarçado
- Alberich
- Fafner, dragão/gigante

³² O pai ao qual Siegmund se refere é o próprio Wotan, que viveu com uma mortal, passando-se por Wolfe.

- O pássaro da floresta
- Erda
- Brunhilde

A primeira cena inicia-se com um doloroso lamento de Mime, pedindo aos céus que o rapaz que está sob seus cuidados, Siegfried, mate o mais rápido possível o dragão e recolha o anel, mas sua verdadeira intenção era assassinar o jovem guerreiro em seguida e apossar-se do poder. Entretanto, a única espada capaz de matar o dragão era aquela que foi forjada pelo mesmo metal da espada *Nothung*, espada que foi de Sigmund. Para que isso acontecesse, próprio jovem produziu a espada que mataria o terrível dragão, e a cena chega ao fim com o riso frouxo de Siegfried correndo pela floresta à procura de seu destino.

A morte do terrível dragão que protege o tesouro e o anel acontece na segunda cena, na qual Siegfried o mata com a espada cravadano peito, ganhando, assim, o poder de entender e falar com os animais da floresta. O jovem, ao matar o dragão, toma posse do anel, do tesouro e ainda da *Tarnhelm*. Ao sair da caverna com todo o seu poder, Siegfried depara-se com Alberich e Mime discutindo sobre quem ficará com o tesouro. Logo Siegfried percebe que Mime deseja e planeja sua morte para assim ficar com todo o poder e ser definitivamente o senhor do mundo. Desse modo, Mime tornou-se a próxima vítima do anel, sendo morto e arrastado até a caverna pelo jovem que ele criou. Cansado de sua grande empreitada, o guerreiro, deitou-se na grama e ouviu o pedido de um pássaro para que ele salvasse a jovem donzela, Brunhilde, que está em um sono profundo e que só despertará com o amor de um homem destemido. Envaidecido pela glória, ele parte à procura de sua amada e desconhecida Brunhilde.

Será no terceiro ato que ele encontrará a donzela deitada dentro de um círculo de fogo. Deparando-se com aquela beleza nunca antes vista pelos seus olhos mortais, Siegfried apaixona-se e beija sua amada demoradamente. A bela acorda feliz por sua libertação, mas, ao mesmo tempo, lembra-se que perdeu sua divindade e, por isso, não pode voltar para Walhalla, pois agora é uma mortal. Chorosa pela perda de sua divindade, mas feliz pelo amor que estava sentindo em seu peito, ela abraça seu amado e, assim, termina a saga de *Siegfried*. Em seguida, haverá *O Crepúsculo dos Deuses* que é a saga final da ópera de Wagner, com treze personagens:

- Primeira norna, filha de Erda
- Segunda norna, filha de Erda
- Terceira norna, filha de Erda

- Siegfried
- Brunhilde
- Gunther, rei dos *gibichungs*, filho de Gibich e Grimhilde
- Gutrune, irmã de Gunther
- Hagen, meio-irmão de ambos, filho de Grimhilde e Alberich
- Waltraute, Valquíria
- Alberich
- Woglinde, donzela do Reno
- Wellgunde, donzela do Reno
- Flosshilde, donzela do Reno

O primeiro ato apresenta-nos o rei Gunther e seus irmãos, que terão participação singular no desfecho do mito, pois enfeitizam Siegfried com uma poção mágica que fazia esquecer amores antigos e ter um novo amor. Esquecendo-se de Brunhilde, o guerreiro casar-se-ia com Gutrune, trazendo para o reino dos *gibichungs* todo o poder do anel e toda a sua riqueza. Mas isso se torna a desgraça na vida do nosso herói, que fora enganado. Ao esquecer sua paixão por Brunhilde, o jovem entrega-a para casar-se com Gunther.

No segundo ato, realiza-se a cerimônia de casamento entre Siegfried e Gutrune e Gunther e Brunhilde. A cerimônia acontece sob a infelicidade e ira de Brunhilde, que se sente traída e abandonada pelo amado, para o qual deseja a morte, sendo justamente a morte os planos finais de Hagen, do filho maldoso de Alberich. Assim, Brunhilde, Gunther e Hagen tecem um plano terrível para matar o filho de Siegmund, plano que se realizará na floresta quando os homens saírem para a caçada. Tudo ficará como se fosse um ataque de lobos e, assim, a jovem viúva nunca desconfiaria dos irmãos.

O terceiro e último ato da peça inicia-se com um meloso conjunto das vozes das donzelas do Reno e de Siegfried, pois, já em sua caçada final, encontra as donzelas que imploram pela derradeira vez a devolução do anel, mas o jovem audacioso e destemido nega tal pedido, e as donzelas avisam-no de que a maldição do anel chegará até ele ainda naquele dia. Nesse instante, aproximam-se os vassalos e o rei com seu meio-irmão, que dá ao herói a poção mágica que fará com que sua memória volte e o seu amor esquecido também. Entretanto, já era muito tarde para corrigir o engano, pois, com um único golpe de lança, Hagen mata Siegfried. Este, antes de seu último suspiro, levanta-se e canta sua despedida a Brunhilde. Quando a notícia chega ao castelo, a noiva corre em desespero para chorar por seu amado, em seguida, a luta travada entre Hagen e Gunther pela posse do anel acontece e, durante o embate, Gunther é morto.

Haden, no momento em que tenta arrancar o anel do dedo do guerreiro morto, é interrompido pela entrada de Brunhilde, cantando o seu lamento de amor, acusando os deuses de seu destino cruel. Galopando com o cavalo de seu amor eterno, a antiga Valquíria joga o anel já limpo da maldição para que as donzelas pudessem possuir novamente aquilo que nunca devia ter saído de seus cuidados. Haden corre atrás do anel, mas é engolido pelo mar. Na cena, reaparece Flosshilde com o anel na mão e o rosto iluminado de alegria e paz, como vemos a seguir:

O Reno se acalma. À distância, se vê um clarão através de nuvens escuras, revelando o Walhalla e Wotan com os outros deuses à sua volta, enfrentando sua condenação pelo fogo. A música cresce a um grande clímax sobre os temas do Reno do Walhalla, decrescendo após com o motivo da redenção pelo amor soando nas cordas. Cai o pano (CROSS, 1983, p. 80).

O andamento do ato, grandioso e assustador, demanda o *gran finale*, cujo desfecho épico dos deuses é o encerramento da principal peça de Richard Wagner. Essa composição demonstra, de forma audaciosa, a admiração do músico pelas tragédias gregas e sua forte tendência a unir, em um só palco, a atuação, o verso, a música, a dança, os trajes e o coro. Essa nos parece uma obra de arte superior, capaz de atrelar todas as artes, reunindo ao redor de si mesma todo grupo social de forma igualitária, sem nenhum tipo de esnobismo burguês.

A arte integral (clama Wagner), a arte deve ser total, universal e atemporal. Dentro de todo esse contexto, o mito exerce o papel importante de ser considerado a arte atemporal e universal, capaz de atingir todo indivíduo independentemente de sua idade ou classe social. O mito não retrata um problema social instaurado em uma determinada época ou não desenha um cenário de uma determinada classe social, pelo contrário, o mito fala de todos, sem distinção e discute questões universais. Ódio, inveja, disputa, amor, traição, medo, coragem, enfim, todos eles são sentimentos essencialmente humanos, que independem da época em que vivemos ou da classe social a qual pertencemos.

A criação wagneriana compreende o mito, capturando-o e o tornando-o perceptível a todos, pois ele é visto como correspondente da imagem verdadeira do mundo³³. Assim, a arte só faria sentido se estivesse afastada dos costumes aristocráticos, com o intuito maior de ser *Gesamtkunstwerk*, ou seja, de ser uma obra de arte total, unificada e livre. Na ópera descrita anteriormente, Siegfried é representação do desejo de poder, uma espécie de alegoria,

³³ Lévi-Strauss desenvolveu uma teoria por meio da qual associou o mito à música. Ele afirma que o mito não pode ser lido tal qual uma novela ou um artigo de jornal, ou seja, “linha por linha, da esquerda para a direita”. Ele deve ser apreendido em sua totalidade, pois seu significado básico “não está ligado à sequência de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da história.” Ele acrescenta que o mito deve ser lido e entendido tal qual uma partitura musical (MONIZ, 2007, p. 44).

e a ópera demonstraria então os conflitos gerados entre o poder e o amor, luta presente na vida de todo ser humano. Tratar-se-ia, portanto, do embate entre os dois maiores desejos humanos: de um lado, há um amor forte e, do outro, existe o desejo de se obter o poder e a riqueza.

Alberich renunciou ao amor em troca do anel, rejeitou a fantasia dos sentimentos em troca da satisfação pela superioridade em relação aos outros. Sua renúncia acompanha os acontecimentos, deixando evidente que o tema da obra seria a renúncia do amor e a obsessão pelo poder. Sendo assim, em todo o enredo, podemos notar sentimentos e dúvidas, extremamente humanos, que estão presentes em homens e mulheres.

Com o objetivo de realizar uma arte distinta, Wagner entra na contramão dos “aduladores”. O músico amava o drama, mas acreditava que ainda faltava algo e, assim como Schiller, tinha grandes esperanças na ópera. A fim de enriquecer sua arte, Wagner enlaça drama e ópera como nunca antes tinha-se pensado. Representação, com sua delicadeza e verdade, e música agora dançam no palco, enquanto a orquestra apresenta seu poder e sua intensidade. Ambas, representação e orquestra, dividem o palco de forma harmoniosa, como se se encaixassem perfeitamente de tal forma que seria impossível separá-las. Com seu perfil revolucionário, o músico começa sua peça de costas para o público, com o olhar na sua orquestra, posicionamento que demonstra que, naquele ambiente artístico, o que vale não é a pompa da plateia, mas sim a beleza da arte. Wagner tinha horror ao “estilo operístico da modernidade”, segundo o qual os burgueses e aristocratas visitavam o teatro apenas para desfilarem seu poder e sua riqueza. As mulheres tinham a intenção de fofocar da falta de elegância das outras pessoas e das roupas que se usavam, e os homens tinham a finalidade de discutir política e de classificar quem era de uma classe econômica melhor. O compositor invejava a época clássica, em que o teatro era frequentado única e exclusivamente para a exaltação da arte, como um modo de vida intenso, digno de ser apreciado com delicadeza e gosto.

Wagner foi salvo de sua tristeza em relação à situação atual da arte, e principalmente das dívidas enormes que adquiriu, por manter seu gosto refinado mesmo quando estava no exílio. Na verdade, só uma grande personalidade poderia retirar nosso dramaturgo da profunda crise em que estava. Seria preciso haver, como se costuma dizer, um milagre para salvar Wagner. Esse milagre tinha nome, Ludwig II, o jovem rei de Baviera, que tomara o trono do pai, Maximiliano II, com apenas 18 anos.

O jovem rei tinha um senso estético elevado e amava as artes em geral, principalmente os dramas wagnerianos. Via, no compositor, um gênio sublime que, embora

estivesse em terríveis circunstâncias, poderia certamente renovar o espaço cultural de seu país. A intenção de Ludwig II, ao saber da crise do mestre, era a de ajudá-lo financeiramente para que o músico conseguisse criar com tranquilidade, sem se preocupar com os pequenos problemas econômicos, uma vez que, assim como o compositor, o rei também acreditava na revolução artística. Dessa maneira, Wagner teria todo o apoio para compor tranquilamente, dedicando-se exclusivamente à arte e à filosofia.

Para realizar o sonho do compositor de ter um teatro para expressar todos os seus ideais na nova cultura, Ludwig II construiu o teatro de Bayreuth, que levava o nome da cidade na qual fora construído. Agora Wagner teria liberdade, tranquilidade e um espaço para apresentar suas óperas. Seu sonho revolucionário estava, mais do que nunca, perto da realização, pois, a partir da ajuda financeira de um mecenas, tudo seria possível. O projeto começa com a construção do teatro, depois há mudanças radicais tanto na forma física do lugar quanto na apresentação das peças. Mudanças estas que chocaram a época e que deixam, até no nosso tempo, os críticos de arte surpresos com tamanha ousadia e autenticidade. Tratando da estrutura física do teatro, já podemos destacar a sua parte externa, muito singela, sem muitos exageros ornamentais.

A intenção do dramaturgo era clara ao retirar da parte externa do teatro todo o excesso: chamar a atenção do público para o que realmente interessava, isto é, o interior do teatro. O palco era o que realmente deveria prender a atenção da plateia, estaria nele todo o fascínio da arte. De forma fantástica, todas as poltronas do teatro tinham uma visão perfeita do palco, todas elas foram posicionadas para oferecer a seu público a melhor visão e escuta. Mas, vale lembrar que as mudanças não estavam somente na parte física, pois Wagner alterou também a estrutura das óperas. A orquestra ficava escondida do público, praticamente em baixo do palco, protegida pela madeira, desse modo, era ouvida, mas nunca vista, o que aumentava o sentimento de curiosidade e fantasia.

Com o teatro, Wagner também inaugurou o *leitmotiven*, ou seja, uma nova forma de fazer ópera e que é usada até hoje não só pelas óperas, mas também pelo cinema e pelas telenovelas. O recurso do *leitmotiven* faz com que o público relacione determinado som a determinado personagem mitológico, por exemplo: todas as vezes em que Siegfried entrava em cena ou era lembrado, o motivo do herói era tocado pela orquestra e, por consequência, todos sabiam que era ao herói que a peça se referia.

O mito estava a todo tempo inter-relacionado com outros vários aspectos importantes dentro do drama. Ele era uma das colunas que davam base à estrutura operística de Wagner.

Como vimos, o mito tinha o poder de unir uma nação em um mesmo propósito: o de melhorar o ser humano através da cultura. O mito, além de oferecer o melhoramento da cultura em geral, ainda emociona através da canção. Segundo Moniz, não é possível separar a origem do mito e a da canção: “Música e mito estão intrinsecamente unidos, já que são constituídos da mesma matéria original, podem ser desenvolvidos juntos, sem uma descaracterização de suas essências, como é o caso das tragédias e dos dramas wagnerianos” (MONIZ, 2007, p. 43).

Nesse momento, podemos tratar da música no contexto criativo de Wagner, para compreendermos melhor como era efetivada essa relação entre mito e música em seu processo estético. É importante salientar que não vamos abandonar os acontecimentos do teatro de Bayreuth, porque esse acontecimento marcará profundamente a vida pessoal e profissional de Wagner, sendo impossível esquecermos seus efeitos na sociedade moderna e os acontecimentos seguintes.

2.3 O papel da música no drama wagneriano.

Uma obra que será de grande importância nesse momento da pesquisa é o ensaio *Beethoven*, escrito em 1870, em comemoração ao centenário do compositor da *Nona sinfonia*. O ensaio de Wagner foi publicado no mesmo ano em que acontece o fim da guerra franco-prussiana, vencida pela Alemanha, de Bismarck, fato que marca finalmente a unificação da Alemanha, vitória imensamente sonhada pelo dramaturgo revolucionário. *Beethoven* é escrito em um momento crucial para o desenvolvimento desse país como nação livre e unificada. Wagner acreditava que, nesse momento, mostrar suas ideias aplicadas na música do grande gênio seria o mesmo que apresentar para o seu país os seus artistas e o poder de criação estética da nova Alemanha. Uma Alemanha que renasceria forte e jovem, pronta para estabelecer, em torno de si, uma cultura genuína e rica como nunca visto antes.

Apesar da forte influência política e nacionalista de Wagner, é importante destacar que para ele a música exerce mais que uma função espacial e temporal. Desse modo, a música estaria para além das fronteiras de uma nação e, assim, o gênio da música construiria uma arte que não se enquadraria em um espaço e num tempo específicos.

Quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou ao seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos. Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações (WAGNER, 2010, p. 09).

Wagner é influenciado pelas leituras, já maduras, do livro *O mundo como vontade e representação* e passa a entender a música não mais como uma arte que simplesmente segue as outras, mas sim contendo um papel superior às outras no contexto artístico. Todo o ensaio foi escrito pela influência de Schopenhauer, leitura que fez Wagner mudar completamente sua visão sobre a música e acerca do papel dela dentro do drama. A música não é vista mais como uma ferramenta artística criada e pensada para atingir os sentimentos humanos, nesse momento, de acordo com as reflexões de Wagner, a música seria o próprio mistério da existência, como uma espécie de atividade sagrada. Ela atingiria os sentimentos humanos de maneira mais natural que qualquer outra arte seria capaz de fazer. Ela, por si só, alcançaria o cerne humano de forma devastadora e atemporal.

Assim, a música passa ao patamar superior de movimentos realizados não pelo homem, mas pelo universo. Notas sonhadas dançam entre os dedos humanos, mas quem cria e harmoniza tais notas é a vontade. A música aparece como expressão do mundo, da natureza, como se o homem fosse uma ferramenta que teria a função de difundir a pureza natural em notas harmônicas.

Dessa forma, a genialidade é a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatar o conhecimento, existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da vontade, isto é, abstrair por completo de seu interesse, seu querer, seus objetivos, despojar-se por um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como *sujeito puro do conhecimento* (SCHOPENHAUER, *apud* LISARDO, 2009, p. 89).

O músico deve anular-se no mundo para tornar-se sujeito puro do conhecimento, somente anulando sua subjetividade e todo o seu desejo particular, poderá sentir toda a objetivação da vontade³⁴. Assim sendo, a efetivação da canção dá-se pela manifestação da própria vontade e pela força da natureza, por esse motivo há, em torno da música, um mistério fabuloso³⁵. Por ter uma origem fabulosa e distinta, a arte musical deve ser vista, tanto em Schopenhauer quanto em Wagner, como uma arte diferente e superior às outras irmãs. Schopenhauer foi o primeiro a defender a supremacia da música em relação às outras artes e, segundo ele, a música é feita sem necessidade da poesia e tampouco das artes plásticas.

³⁴ O espectador pode também, mesmo momentaneamente, apreciar a obra do artista com o olhar direcionado pelo belo ou pelo sublime, basta que ele negue o seu querer individual e entregue-se à contemplação pura.

³⁵ Assim, a natureza, como um todo, é a vontade que se torna visível em diferentes graus de objetivação, mas cuja essência é sempre uma. A vontade, sendo “coisa-em-si”, é indivisível e manifesta-se igualmente em todos os domínios da natureza como algo inexplicável que até um grão de areia traz consigo: “não existe uma pequena parte dela na pedra, e uma grande no indivíduo.” Já a sua visibilidade, ou seja, a sua objetivação, pertence ao mundo dos fenômenos e está ligada ao espaço e ao tempo, resultando na pluralidade das representações. Portanto, a “coisa-em-si” só se dá a conhecer por meio da representação, mas, como o princípio da razão, nada se pode dizer da essência além da sua aparência, a vontade no que ela é em si, permanece um enigma para o sujeito que apenas a percebe na maneira tal qual ela aparece, isto é, na sua forma fenomenológica, em sua objetivação (LISARDO, 2009, p. 83).

O primeiro momento do ensaio de Wagner é dedicado ao significado da música, sempre subsidiado por Schopenhauer acerca da música. A diferença efetiva da música frente às artes plásticas ou à poesia está na origem delas, ou seja, é o modo como as artes nasceram que estabelece a classificação de arte superior ou inferior³⁶. A poesia, assim como as artes plásticas e todas as outras, surgiu quando o artista foi dominado pelo seu processo consciente, transportando para sua consciência todos os fenômenos racionais que o tocavam poeticamente.

Na criação poética, o cérebro abre-se totalmente para as impressões externas, para o mundo em volta do artista, por isso ele consegue descrever o que observa de forma fantástica e bonita. O músico, ao contrário, encontra os sons quando se fecha totalmente para os fenômenos externos. Nesse momento, seu cérebro entra unicamente no processo interno, reconhecendo-se como consciência de si, como análogo ao instante do sonho, em que perde a consciência do mundo em estado de vigília. Dessa maneira, o artista segue o caminho do sonho e leva com ele o espectador. Nesse momento, tomado pelo forte sentimento externo, o artista só consegue vislumbrar o poder dos sons em outro mundo que não seja o externo:

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

Não é o princípio da razão que demarca a hierarquia da arte, de fato, a verdadeira arte não é guiada, em momento algum, pela razão. Nesse sentido, a razão encaminharia o artista para a criação de conceitos que visam ao conhecimento dos fenômenos e à compreensão dos objetos que se apresentam externamente a ele. Segundo nossos compositores alemães, a arte não deve ser baseada na razão nem mesmo em conceitos, isso porque os conceitos são construídos a partir da própria razão e da palavra. A palavra, sendo finita, apresenta falhas, assim como a razão, já a arte não está sob as frias designações dos

³⁶ Dentro do pensamento sistemático kantiano, a música “tem, julgada pela razão, mesmo valor do que qualquer outra das belas-artes.” Ela não amplia as faculdades de conhecimento, como as outras artes belas, e está mais ligada ao “agradável”, ou seja, algo inteiramente empírico e subjetivo, que apraz aos sentidos da sensação. Assim, Kant coloca a música na terceira espécie das belas-artes, definindo-a como “a arte do *belo jogo das sensações*” ao lado da *arte das cores*. Mas, como a música é, sobretudo, sensação, não “amplia a mente, pela imaginação em liberdade” como faz a poesia, que é a arte que ocupa o lugar mais alto na hierarquia do filósofo. Kant questiona se a arte dos sons deve ser entendida como uma arte bela ou se ela é apenas uma sensação agradável. Escreve ele: “Isto é, não se pode dizer com certeza: se uma cor ou um tom (som) são meramente sensações agradáveis, ou em si já um belo jogo de sensações e, como tal, trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético (LISARDO, 2009, p. 76).

conceitos, ela é livre “e atua no interior do homem de maneira que este a compreende completamente” (LISARDO, 2010, p. 94).

As palavras e a razão conseguiriam limitar e estreitar as possibilidades da arte superior, enquanto os sons se expressassem de forma completa e verdadeira sem a necessidade de conceitos superficiais. As ideias, na verdade, não são conhecidas através da palavra, a razão não consegue alcançar a grandeza e superioridade das ideias, as quais, por sua vez, “são os arquétipos eternos que originam o mundo por meio da multiplicidade dos fenômenos” (LISARDO, 2010, p. 95).

O que devemos compreender, e que muitas vezes foge ao nosso conhecimento racional e metodológico, é que a razão não é capaz de alcançar o “em-si do mundo”. Essa tarefa ficaria para a música, que é a própria manifestação da vontade e, conseqüentemente, aquela seria a manifestação do “em-si”. Somente através dela, conhecemos os segredos infundáveis da natureza. Por esse motivo, a música deve ser estudada de maneira específica, visto que ela não é somente representação de fenômenos, mas sim a essência do mundo. “Desse modo, a música revela a essência íntima de todas as coisas, ela é a reprodução do em-si do mundo, de maneira que tudo que há nele faz parte de sua essência. O mundo pode ser entendido tanto como vontade corporificada quanto como música corporificada” (LISARDO, 2010, p. 101).

Segundo a hierarquia desenvolvida por Schopenhauer e compartilhada por Wagner, a arte, que mais se aproxima da inconsciência, seria a arte superior, sendo assim, as artes plásticas estariam em terceiro lugar, intermediadas pela poesia. A música seria sonhada pela inconsciência, estaria totalmente ligada ao sublime, enquanto as artes plásticas estariam ligadas ao *belo*, pois necessita dos objetos externos e da visão para criar. Segundo Wagner, o motivo pelo qual a música sempre foi desvalorizada é o fato de que só era considerada arte aquilo que fosse *belo* e este era captado a partir da visão do espectador. Sobre isso, observemos o seguinte:

Pensando nos séculos XVII e XVIII, quando a arte era de um modo geral entendida como a capacidade de imitar a natureza, essa atribuição à palavra beleza é bastante esclarecedora. A música, que pouco ou nada tem a ver com a visão, só poderia ser compreendida como uma arte de certo modo deficiente, uma vez que não representa objeto algum. Assim, Wagner acredita que a posição modesta ocupada pela música nos primeiros momentos da reflexão da estética sistemática está baseada na própria dificuldade em associá-la ao conceito de belo, que é a chave imprescindível para o julgamento da arte na época (LISARDO, 2009, p. 119).

Enfim, segundo Schopenhauer, a música expressaria a essência do mundo, por isso deveria ser valorizada e analisada filosoficamente, já que se trataria de um processo

metafísico. Nesse contexto filosófico e histórico, Wagner apresenta Beethoven como a personificação de toda a filosofia do autor de *O mundo como vontade e representação*, isto é, Schopenhauer. Beethoven e a sua *Nona sinfonia* seriam a demonstração de que a música é expressão da vontade. Na *nona*, ouvimos os tons mais altos e mais agudos do piano que representariam o caos presente no mundo, mas, em seguida, tocam-se notas mais leves que insinuariam a perfeição frente ao desastroso caos do mundo. É justamente esse o sentido da música: mostrar ao homem a fragilidade da vida, a grandeza e sabedoria da natureza, que, ao mesmo tempo em que destrói, constrói.

Beethoven e Wagner: A música como manifestação do sublime

No segundo momento do ensaio de Wagner, percebemos claramente o respeito que o dramaturgo tinha pelo seu antecessor. Um exemplo desse respeito ímpar seria a apresentação da última composição de Beethoven em seu teatro. O que estava realmente subentendido com a apresentação da *Nona* no teatro de Bayreuth era a anúnciação de que a obra mestra fosse a base de suas concepções sobre o drama. Wagner acreditava que, em Beethoven, poderia ser encontrada a essência da música e, por isso, estudou veementemente as obras do grande músico alemão. Vislumbrava, na composição individual, o caminho para ascensão ao sublime e a compreensão total do universo, assim, a música seria uma criação atemporal que atingiria o mais íntimo de todos os homens, independentemente de sua nação³⁷.

Wagner refere-se a Beethoven, como o compositor que conseguiu alcançar a essência da música, aquele que, pela sua genialidade, captou o verdadeiro significado dela. O compositor de *Anel dos nibelungos* nutre uma forte admiração pelo trabalho de Beethoven, via-o como um grande gênio, um audacioso entre sons, capaz de fazer ressurgir, no mundo moderno, o amor pela arte clássica. Dessa forma, o segundo momento da obra inicia-se com a biografia de Beethoven, na qual Wagner apresenta o compositor da *Heroica* como o inaugurador de uma forma musical extremamente futurista e inovadora, diferente de todos os

³⁷“De fato, vemos aqui certa contradição: se, por um lado, a compreensão de Beethoven projeta-se para a contemplação da essência da Música como universalidade, por outro, Wagner parece deslocar tal conceito de seu caráter geral para o que seria a constatação do ‘espírito alemão’. Ao que parece, o autor mistura esses dois polos, não por uma confusão terminológica, mas por reconhecer que em sua nação os traços de uma cultura superior, de maneira que falar da essência da Música é falar da música alemã” (LISARDO, 2009, p. 110). Esse sentimento, por vezes contraditório de Wagner, só deixa claro mais uma vez o seu espírito nacionalista, isto é, ele reconhece a música como o movimento do universo, assim sendo, não está presa ao tempo, tampouco ao espaço. Porém, segundo ele, o artista alemão destaca-se por conseguir negar a sua subjetividade em prol da objetivação da vontade, para, enfim, fazer nascer a música verdadeira.

seus contemporâneos, inclusive de Haydn, seu mestre, e de Mozart, um músico, na época, já reconhecido.

O que chama a atenção de Wagner encontra-se presente no espírito livre de Beethoven. Como um verdadeiro romântico, ainda jovem, não abria mão de suas composições, muitas vezes vistas como exageradas e cansativas para sua época. Beethoven não era um imitador, um ansioso que utilizava suas composições para causar prazer em seus ouvintes, pelo contrário, Beethoven era livre, queria apenas criar o que tocasse seu espírito, como se apenas tivesse a obrigação de expor aquilo que estava preso em sua mente. Não queria agradar a nenhum aristocrata, queria apenas criar. Não conseguia entender a necessidade de ser agradável. Segundo ele, a música não deveria carregar essa tarefa cansativa e inferior, a música não teria outra obrigação além de apenas “ser”.

Em 1792, Haydn visitou Bonn e deparou-se com a fama do jovem Beethoven, tendo consciência de seu talento de artista, ofereceu um convite para Viena, onde lhe ensinaram as técnicas e apresentaram-no à sociedade reconhecida como a mais culta da Europa. Viena, naquele momento, era o berço da arte, todos os artistas reconhecidos e todos os movimentos artísticos encontravam-se lá e, assim, Beethoven tinha a consciência de que aquela seria a sua oportunidade.

As primeiras composições de Beethoven tinham grande influência de alguém que poderia ser considerado seu mestre, Haydn, embora o primeiro negasse isso. Vale lembrar que as composições de Haydn destacaram-se, pois ofereciam uma sensação a qual Wagner denominou de *daimon*: “Na música de Haydn temos a impressão de ver o *daimon* aprisionado à música brincar diante de nós com a puerilidade de um velho que volta à infância” (WAGNER, 2010, p. 39).

Por ter um espírito inovador, e até mesmo indomável, Beethoven desentendeu-se, várias vezes, com Haydn, pois não gostava de retirar nenhuma nota de suas partituras e queria que seus músicos as tocassem com fidelidade extrema. Rejeitava completamente ser reconhecido como o pupilo de Haydn, não o enxergava como mestre, pelo contrário, gritava, aos quatro cantos de Viena, que não havia aprendidonada com ele.

Já para Beethoven não importava se a música seria cansativa e enfadonha, pois, como um verdadeiro romântico, ele queria sua música tocada exatamente como fora criada, sem nenhuma adição ou corte. Não importava a sociedade rica e ostentadora da época, a música e

sua expressão eram a única coisa que valia para ele. Isso significa que era totalmente contra as exigências feitas pela alta classe de Viena que via, na música, apenas a possibilidade de distração³⁸. O perfil fechado e autêntico do gênio pode ser percebido em suas composições, sempre com notas fortes e imponentes que não marcam a dúvida ou o receio, mas sempre a certeza do sentimento causado.

Sua reação, nesse caso, consistiu unicamente em dar livre curso a seu gênio interior, com todo o entusiasmo, sem que nada o detivesse e sem se deixar limitar por aquelas formas. Ele jamais modificou fundamentalmente uma forma já constituída da música instrumental; em suas últimas sonatas, quartetos e sinfonias encontramos inequivocamente a mesma estrutura que nas primeiras. Mas comparando essas obras umas com as outras, confrontando, por exemplo, a Sinfonia n. 8 em fá maior e a Sinfonia n. 2 em ré, qualquer de nós ficaria surpreso ao ver um mundo inteiramente novo surgir sob uma forma quase idêntica! (WAGNER, 2010, p. 43).

O orgulhoso Beethoven, através de seu encantamento, fez a Alemanha abandonar suas superficialidades em troca de algo verdadeiramente forte, algo que nenhuma outra arte foi capaz de mostrar. Cada nota, cada pausa que constrói a melodia causa um determinado efeito no ouvinte, cada movimento do som foi pensado para afetar intensamente. Mas, como vimos anteriormente, essas notas não são pensadas pelos conceitos, ou mesmo pela razão, são pensadas, na verdade, pelas ideias, são elas que dão vida aos sentimentos do músico. Assim, ele cria, sem perceber, pois está tomado pela obstinação da ideia, ou seja, não há razão, ela foi abandonada, porque esta não serve para conhecer a vontade. A vontade não se revela para a razão e seus conceitos tão bem delimitados, uma vez que ela se desnuda para a arrebatadora música. Forma, com a permissão do gênio, todas as suas nuances, e o gênio é o que torna possível a exibição da essência.

O instante da criação musical é extremamente delicado e importante, pois, o gênio deve desfazer-se do mundo e abrir-se para a vontade, descobrindo um novo universo. O véu de Maia desfaz-se e desfila, na frente do gênio, um mundo ainda não conhecido, mas de repente se abre ao conhecimento, como em um sonho, contudo ele poderia transferir toda essa sua experiência somente por uma via: a música. As palavras são incapazes de expressar os sentimentos do artista, visto que somente os sons podem iluminar ainda mais o que o véu de Maia escondia. Os sentidos ficam ainda mais apurados, mas não existe nada que limite tanto o

³⁸ Haydn foi e permaneceu um servidor de príncipes, tendo de se ocupar, como músico, com o entretenimento de seus opulentos senhores; interrupções temporárias, como suas viagens a Londres, pouco modificaram o modo de exercitar sua arte, pois também nessas situações ele era o músico recomendado a pessoas importantes que pagavam por seu serviço. Submisso e dedicado, conservou a paz de um espírito benfeitor e sereno até uma idade avançada, embora o olhar que dirige a nós em seu retrato esteja cheio de uma suave melancolia. A vida de Morzat foi, em contrapartida, uma luta incessante para assegurar uma existência pacífica, embora alcançá-la sempre lhe tenha sido particularmente difícil (WAGNER, 2010, p. 47).

gênio criador quanto o espectador. Não há, nesse novo mundo apresentado pela música, o espaço e o tempo, pois essas definições só servem para a razão, e a vontade, ao contrário, é totalmente irracional.

Na apresentação, o espectador atônito acompanha o músico no reconhecimento desse mundo. Ele pode também, por minutos ou até horas, estar no estado puro de contemplação. Podemos entender melhor a introdução do artista e do espectador à natureza, através da consideração de Roger Lisardo. Segundo ele: “A metáfora do sono profundo empregada por Wagner reforça a ideia de que o sono é o momento iluminado em que a essência das coisas se dá a conhecer ao homem, uma vez que este, enquanto dorme e sonha, está fora de tempo e espaço” (LISARDO, 2009, p 124).

Beethoven era o gênio ousado que, como dito anteriormente, não aceitava submeter sua música às regras da nobreza, assim como tinha feito Haydn. A sua arte devia ser livre para expressar toda a sua individualidade, ou seja, a música deveria falar sobre o que foi presenciado no “em-si do mundo”. Cada vez mais distante do mundo exterior, sempre negando toda a exterioridade pueril a si, Beethoven perde o único sentido que ainda poderia ligá-lo a tudo que o perturbava: a audição.

Wagner considerava a perda auditiva de Beethoven mais uma prova de que o compositor era a revelação do sublime, pois, não necessitava, em momento algum, ter elos com o mundo externo. Como se já houvesse nele todo o poder do mundo interior, e esse mundo tivesse força tal que pudesse romper com todos os outros fios que ligassem Beethoven ao mundo da vigília³⁹.

Insistindo a questão da interioridade, Wagner interpreta a surdez de Beethoven como consequência da recusa ao mundo exterior: ‘o ouvido era o único órgão através do qual o mundo exterior poderia ainda perturbá-lo: esse mundo já estava morto havia muito tempo para seus olhos’ (LISARDO, 2009, p. 134).

Com esse perfil, Wagner considera Beethoven como o revolucionário, o responsável pelo renascimento da arte no mundo. Aquele que, com a sua música, poderia retirar o

³⁹Wagner relaciona esse momento da vida de Beethoven, ao seu herói Siegfried, que após matar o dragão, consegue escutar a voz da natureza. Wagner, na verdade, está afirmando que ambos conseguiram rasgar o véu de Maia e participar da individualidade da natureza. “Agora, é a essência das coisas que lhe fala e que lhe é revelada na calma luz da beleza. Agora compreende a floresta, o riacho, os prados, o céu azul, a multidão alegre, o casal apaixonado, o canto dos pássaros, o movimento das nuvens, o bramido da tempestade, o enlevo da paz terna e bem-aventurada” (WAGNER, 2010, p. 53).

espectador da rotina monótona e devolvê-lo ao cerne da natureza e fazer com que esse homem simples experimentasse a sensação de ser a própria divindade do universo⁴⁰.

Sendo assim, Beethoven é para Wagner a personificação da filosofia schopenhauriana, já que desenvolve uma arte que une a poesia e a música, mas que, em momento algum, posiciona a música de forma inferior à poesia. Beethoven construiu o verdadeiro drama quando compreendeu que as palavras em suas óperas deveriam ser como instrumentos musicais e nunca tomadas como mais relevantes que os instrumentos propriamente ditos. A *Nona Sinfonia*, criada já no período de surdez do músico, é o exemplo mais claro de que é possível unir instrumentos musicais com a música vocal, sem desvalorizar os instrumentos. A voz na *Nona* segue perfeitamente as ordens dadas pelos sons, a palavra segue as regras ordenadas pela melodia, construindo, divinamente, o que mais tarde Wagner chamaria de *Drama Musical*.

Dessa maneira, o drama agrega, ao mesmo tempo, passado, pela volta de um momento histórico distante e do resultado inevitável do desenvolvimento humano recente; presente, pela necessidade que Wagner toma para si de continuar a conquista de Beethoven; e futuro, pelo reencontro com o homem bom e a redenção do gênero humano pela arte e pela música que ainda está por ser feita (LISARDO, 2009, p. 146).

De forma grandiosa, Beethoven marcou profundamente, com a sua música, a cultura não só da Alemanha, mas de todo o mundo. Apresentou para a estética da arte a possibilidade do sublime e a fabulosa dimensão da música com todos os seus poderes de contemplação. Ainda conseguiu despertar, nos espíritos audaciosos, a esperança de um renascimento cultural por meio da música. A tragédia já havia desfalecido, mas algo forte tanto quanto ela parecia nascer no coração da Alemanha, uma arte poderosa o suficiente para retirar o homem do lamaçal, das superficialidades e jogar sobre ele a esperança.

Nietzsche era um dos espíritos superiores que se enchiam de esperança todas as vezes em que ouvia, no piano, a genialidade de Beethoven. O filósofo alemão une-se fortemente aos planos de Wagner de homenagear a *Nona* e classificá-la como a música mais próxima dos aspectos dionisíacos. Nunca Nietzsche se sentira tão ligado aos ideais de alguém, nunca uma personagem tinha atingido, tão fortemente, seu carisma como fez Wagner. A obra *Beethoven* marca o período em que Nietzsche e Wagner estavam mais próximos, não só

⁴⁰ Nessa passagem, podemos nos lembrar claramente do poder dionisíaco que dirige seus seguidores ao conhecimento da essência do mundo, fazendo com que eles experimentem o gozo do inefável. Aqui, arrisco-me a afirmar que Beethoven conseguiu reconstruir a música dionisíaca com todos os seus efeitos, seria o esplendor da música de Dionísio em plena modernidade Alemã.

fisicamente, mas principalmente esperançosos de ver, no gênio musical, o ressurgimento do artista trágico.

3. NIETZSCHE E AS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE

3.1. Nietzsche e o problema da história.

Nietzsche foi o filósofo do futuro, ele sempre esteve para além de tudo o que limita e impossibilita a afirmação genuína da existência. Sempre pendeu suas ideias e suas palavras para aquilo que é superior e além, esperava com ansiedade aquilo que fizesse seu espírito salutar. Acreditava que a tarefa do filósofo não era somente expor ideias, mas sim agir em busca do melhoramento da humanidade, sendo que, “O filósofo tal como *nós* o entendemos, nós, espíritos livres – como o homem da responsabilidade mais ampla, que se preocupa com a evolução total do homem” (NIETZSCHE, 1992, p 63). É por essa via de criação e ação, que Nietzsche produz seu pensamento com vista para o homem do presente, sempre vislumbrando o futuro, de modo que os seus pensamentos pudessem auxiliar o indivíduo no caminho da exaltação. Seu objetivo é ser o responsável pela ação de mostrar os absurdos da vida e ao mesmo tempo uma forma de superar tais absurdos. Schopenhauer era o verdadeiro gênio, pois conseguiu ultrapassar seu tempo, superar todas as fraquezas que tentava dominar seu filosofar e por isso tornou-se um extemporâneo.

Se todo grande homem chega a ser considerado, acima de tudo, precisamente o filho autêntico de seu tempo e, em todo caso, sofre de todas as suas mazelas com mais força e mais sensibilidade do que todos os homens menores, então o combate de um tal grande contra seu tempo é, ao que parece, apenas um combate sem sentido e destrutivo contra si mesmo. Mas, justamente, apenas ao que parece: 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. Disso se segue que sua hostilidade, no fundo, está dirigida precisamente contra aquilo que, por certo, está nele mesmo, mas não é propriamente ele mesmo, ou seja, a impura mescla e aproximação do incompatível e do eternamente inconciliável, contra a falsa solda do contemporâneo com sua extemporaneidade; e, afinal, o suposto filho do tempo se mostra apenas como seu enteado. Assim lutou Schopenhauer, já desde sua primeira juventude, contra aquela mãe falsa, vaidosa e indigna, o tempo, e como que a expulsando de si purificou e curou seu ser e reencontrou-se em sua devida saúde e pureza. Por isso os escritos de Schopenhauer podem ser usados como espelho do tempo; e com certeza não é por um defeito do espelho se nele tudo o que é contemporâneo se torna visível como uma doença deformante, como magreza e palidez, como olheiras e caras abatidas, como as marcas visíveis do sofrimento daquela infância de enteado. A aspiração por uma natureza mais forte, por uma humanidade mais sadia e mais simples, era nele uma aspiração por si mesmo; e, logo que venceu o tempo em si mesmo, ele tinha de ver em si mesmo, com olhos espantados, o gênio (NIETZSCHE, 1992, p. 291).

Segundo Nietzsche, o verdadeiro filósofo, assim como foi Schopenhauer, deve procurar sempre se elevar frente ao tempo que aniquila e limita o desenvolvimento do verdadeiro gênio. Por isso, o homem deve resistir ao tempo para buscar no passado as características que podem revolucionar a sua existência e de toda a cultura no presente e no futuro.

Em que, então, é útil ao homem do presente a consideração monumental do passado, o ocupar-se com os clássicos e os raros de tempos antigos? Ele aprende com isso que a grandeza, que existiu uma vez, foi, em todo caso, *possível* uma vez e, por isso, pode ser que seja possível mais uma vez; segue com ânimo sua marcha, pois agora a dúvida, que o assalta em horas mais fracas, de pensar que talvez queira o impossível é eliminada. Admitamos que alguém acredite que não seria preciso mais do que cem homens produtivos, educados e atuantes em um novo espírito, para dar cabo do eruditismo que precisamente agora se tomou moda na Alemanha; como ele haveria de se sentir fortalecido, ao perceber que a civilização do Renascimento ergueu-se sobre os ombros de um tal grupo de cem homens (NIETZSCHE, 1999, p. 276).

Nietzsche, em suas considerações extemporâneas,⁴¹ trata o problema da tradição e da história dentro do contexto da modernidade alemã. Pensar em tradição ou recorrer a ela, não significa tentar realizar um processo de imitação do passado, até porque tentar copiar e colar uma cultura clássica como a grega na cultura moderna é um tanto quanto equivocado. Quando Nietzsche chama a atenção sobre a tradição, não quer em momento algum refazer a mesma cultura grega, na verdade o que ele pretende é renovar. A palavra certa para tratarmos esse problema histórico dentro da filosofia do Nietzsche é renovação.

A tradição oferece a oportunidade de revolução, ou seja, a partir dela é possível romper com o passado e seguir para um futuro marcado pela superação e fortalecimento da cultura. Nesse sentido, a tradição serve como que uma educadora para o presente, mostrando seus erros e suas possibilidades de melhoramento cultural. A história, pela sua experiência, é capaz de mostrar que é possível a criação de uma arte superior e maior. No entanto, não se deve ficar preso totalmente ao passado ao ponto de se esquecer do futuro, pois o passado só é útil a partir do momento que for pensado e analisado visando um melhoramento. A história ensina que a vida está em pleno movimento e modificação e que, segundo a tradição, devemos mudar sempre para encontrarmos o modo mais superior de humanidade. Aprender com o passado seria a famosa premissa pessoal de que devemos olhar para nossos erros antigos com a intenção de não os repetir. Toda essa concepção nietzschiana, vista à cima, aponta para um fio condutor que liga passado, presente e futuro que visa a todo o momento afirmar e superar a humanidade.

⁴¹O ensaio: *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, foi publicado em 1874, quando Nietzsche ainda exercia a profissão de professor na faculdade da Basileia. O ensaio foi escrito como uma crítica aos estudos históricos realizados pela modernidade e seus filólogos. Segundo o filósofo, a história não deve ser estudada com o objetivo de catalogar um período determinado no tempo, que teve seu fim, mas sim ser reconhecida como um conjunto de experiências válidas para criar o novo. O próprio Nietzsche aponta sua pesquisa para a extemporaneidade, demonstra que sua análise da história é distinta da realizada até aquele momento. Nietzsche ainda desenvolve o conceito do homem *supra-histórico*, aquele que compreende que o passado, presente e futuro são um e o mesmo, capazes de produzir efeitos. Segundo essa concepção, a humanidade não é uma esfera fechada e bem acabada, pelo contrário, é uma construção em desenvolvimento que deve sempre procurar pela sua evolução.

Nietzsche recorre ao modo de vida grego, não à procura de um retorno do que se passou, mas a procura de um modelo superior para a humanidade do presente. Voltar o olhar para a tragédia, não significa tentar imitar a mesma, mas sim realizar uma ação extemporânea, onde o presente é lançado para fora do tempo, podendo se desfazer de seus hábitos e criar uma nova cultura. Realizar, assim como a Grécia, uma análise sobre o seu passado com a intenção de construir a sua cultura forte e, a partir desse momento, poder caminhar com o seu tempo.

Analisando mais a fundo o papel da Grécia antiga na filosofia de Nietzsche, deparamo-nos com a sua primeira obra: *O Nascimento da Tragédia*, escrita quando ele tinha 27 anos. A obra expressa os efeitos que os impulsos artísticos da natureza, nomeados de Apolo e Dioniso, causam no homem, reconhecendo neles a manifestação de dois mundos distintos que geravam a arte. Esses dois impulsos totalmente antagônicos são os únicos meios capazes de fazer com que o artista alcance uma arte grandiosa. O desenvolvimento das duas figuras artísticas gregas deve ser considerado, pelos pesquisadores, como uma das partes mais importantes desse primeiro momento de reflexão do nosso mestre. Isso porque é a partir dessas duas figuras que Nietzsche desenvolve toda a sua concepção de arte e vida⁴². A arte deve ser entendida como a manifestação da existência humana, como que se a arte e a vida fossem uma só, impossível de separar e ao mesmo tempo o único caminho capaz de levar o homem ao conhecimento de seus mistérios.

Apolo é a personificação do princípio de individuação que recolhe o homem para sua plena individualidade, protegendo-o do terrível vir-a-ser do mundo. Ao mesmo instante que protege, Apolo joga com sonho, levando pela mão o artista até o sonho mais profundo capaz de criar belas imagens. O deus da bela aparência e da medida é o responsável pela criação da poesia e das artes plásticas, artes que elevam o homem ao auto-conhecimento e ponderação. Com sua determinação do “conhece-te a ti mesmo”, Apolo garante aos seus seguidores a confiança de permanecerem firmes frente ao caos disseminado pela selvageria do devir.

Essa é a ‘magia terapêutica’ do apolíneo, que arranca os indivíduos da universalidade em que estão mergulhados e os faz acreditar não só que podem subsistir como personalidades individuais, mas também sentir prazer em ser em

⁴² “É preciso salientar que vida e arte são tratadas em *O nascimento da tragédia*, principalmente na perspectiva da tragédia grega e a partir do que Nietzsche chama de ‘impulsos artísticos da natureza’ — apolíneo e dionisíaco [...] Justifica-se assim ser o ponto mais importante da estética nietzschiana do seu primeiro livro o desenvolvimento dos aspectos apolíneo e dionisíaco na arte grega, considerados como impulsos antagônicos, como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que produz as artes da imagem (a escultura, a pintura e parte da poesia) e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical” (DIAS, 2011, p. 86).

meio ao devir da natureza que a tudo arrasta para a indiferenciação da morte (RODRIGUES, 1998, p. 25).

Em contrapartida, como vimos no tópico sobre Dioniso, este é o deus da devastação, aquele que destrói o princípio de individuação erguido por Apolo e, constrói em seu lugar o Uno primordial⁴³. O deus é arrebatador ao fazer com que o seu seguidor esteja sempre embriagado, sendo que, dominado pelo êxtase narcótico o homem se aproxima, de forma fantástica, do outro homem e da natureza, ao ponto de vivenciar o mundo como um conjunto de duplicidades contrárias. O homem volta a fazer parte do corpo da natureza, assim como afirma Nietzsche em sua obra *A origem da tragédia*: “Sob a magia do dionisíaco não só se fecha novamente a aliança entre homem e homem; também a natureza estranha, inimiga ou subjugada, torna a celebrar sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NIETZSCHE, 2006, p. 40). Não há aqui em momento algum o controle dos instintos mais baixos, todos os sentidos são exaltados e todos eles servem para a criação da música. A música é a arte estritamente dionisíaca, nascida pelo ventre da natureza, a música expressa para os gregos e, conseqüentemente para Nietzsche, o que há de mais verdadeiro e puro na existência. Sendo assim, para suportar o pessimismo de Dioniso, o grego une as duas pulsões da natureza dando vida à música, arte superior que fala a língua universal da existência.

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. 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 resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

Unir as duas esferas da cultura grega, seria inimaginável, contudo, por mais espantoso que seja, foi através dessa união que o povo grego conseguiu erguer as colunas para inaugurar a maior arte de todos os tempos⁴⁴. A tragédia grega é a forma humana mais elevada, o grego, com ela, afirmou a sua existência e ofereceu a sua época o prazer de ser extemporâneo. A arte grega não se fez no tempo, se fez fora de qualquer limite exigido pela racionalidade matemática e calculista, ela se construiu sobre os limites do instinto e da paixão. Sendo que: “Ter visto o dionisíaco ao lado do apolíneo na arte grega possibilita a Nietzsche formular uma

⁴³“A vontade, ou o uno primordial, tal como Nietzsche a identifica, é um ser que traz em si uma guerra sem limites. Vivendo em constante contradição consigo mesmo, em incessante dor, esse ser não pode permanecer por muito tempo indeterminado. Uma força vinda dele mesmo obrigado a fragmentar-se, a multiplicar-se em seres finitos, a fixar-se em imagens e a produzir o mundo das formas individuais, da realidade fenomênica” (DIAS, 2011, p. 88).

⁴⁴“Essa imensa oposição que se abre abismal entre a arte plástica, como arte apolínea, e a música, como arte dionisíaca, se tornou manifesta em apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele, mesmo sem esse guia dos simbolismos 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 físico no mundo, o metafísico*, e para todo o fenômeno, a coisa em si (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, I, p. 310)” (NIETZSCHE, 1992, p. 97).

hipótese metafísica, isto é, não apenas pensar a arte como a atividade humana que se encarna em obras, mas apresentá-la como algo que se encontra na esfera da natureza” (DIAS, 2011, p. 88).

Nietzsche recorre aos gregos como modelo de superação pela arte e sonha, profundamente, com o renascimento do modo de vida trágico, porém, adaptado ao terreno moderno e alemão. É necessariamente com a cultura alemã e moderna que Nietzsche está preocupado, a desvalorização e subestimação da arte o aflige de forma intensa, assim como afetou os grandes nomes da época. A cultura grega deve ser lembrada, ao ponto de que consigamos reerguer a cultura alemã a partir de seu exemplo. A Grécia antiga oferece todas as formas para o homem moderno conseguir atingir a sua superioridade, Nietzsche ainda afirma: “É precisamente nos círculos cuja dignidade poderia consistir em tirar água sem descanso do leito do rio grega para a salvação da cultura alemã” (NIETZSCHE, 1992, p. 121).

O modo grego de realizar arte era distinto de todas as outras formas. O grego, através da arte, conseguiu unir as duas potências da natureza, unidas, elas estavam em constante luta, onde ora uma vence, ora a outra⁴⁵. A poesia e a música se viram lado a lado no palco, agora a poesia não é mais a grande comandante, o que existe agora é o equilíbrio.⁴⁶

3.2. A superioridade da Música

Como pudemos notar nas reflexões realizadas nesse trabalho, a música é a própria natureza, ela é compreendida como uma atividade universal da vontade que não necessita em nenhum momento da mediação dos fenômenos externos⁴⁷. Portanto, não sendo uma simples objetivação do mundo do fenômeno, a música é superior porque expressa o mais íntimo de todas as coisas e consegue atingir os sentimentos ainda mais intensos e significantes dos seus ouvintes. As outras artes se ocupam com situações secundárias do cotidiano, como por exemplo, as pinturas, que imitam as imagens encontradas em um determinado momento na natureza ou na rotina das pessoas. A música, de outro modo, trabalha e expressa o grandioso mundo metafísico, é o espelho que reflete a vontade, deixando com que essa vontade mostre

⁴⁵ Não é estranho a nós que Nietzsche sofria grande influência de Heráclito, sendo fácil observar que sua concepção sobre a tensão existente entre as duas forças artísticas da natureza foi construída sob a visão heraclitiana do vir-a-ser. Onde os opostos protagonizam uma luta constante que nunca tem vencedor definitivo, mas onde em um dado momento um vence e o outro perde e assim sucessivamente. “duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

⁴⁶ “A lei da vida se cumpre no devir constante, não há culpa nem redenção, mas sim a inocência do devir, ‘tudo o que existe é justo e injusto, e em ambos os casos está igualmente justificado’: eis o ‘consolo metafísico’ produzido pela tragédia; eis a ‘sabedoria’ mediante a qual a arte salva o grego para a vida” (RODRIGUES, 1998, p. 46-47).

⁴⁷ A música, então, segundo Nietzsche “Assemelha-se nisto as figuras geométricas e aos números, os quais, enquanto formas universais de todos os possíveis objetos da experiência e a todos aplicáveis *a priori* não são, apesar de tudo, abstratos, porém intuitivos e inteiramente determináveis” (NIETZSCHE, 1992, p. 99).

ao homem o quanto a vida é fabulosa e contraditória. A música não expressa um mundo metafísico que se encontra fora da rotina humana, mas um mundo metafísico que apresenta a essência cravada na vida. Se compararmos, facilmente perceberemos que é grande a superioridade da música frente as artes visuais e poéticas, pois, “a música, em contrapartida, proporciona o núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o coração das coisas” (NIETZSCHE, 1992, p. 100).

Dentro desse contexto que expressa a música com uma capacidade impar frente as outras manifestações artísticas, podemos, com Nietzsche, “chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada” (NIETZSCHE, 1992, p. 99). O mundo é uma atividade essencialmente da natureza, ela joga constantemente com a perfeita guerra dos opostos, perfeita porque não há vitoriosos permanentes, em um momento a morte vence, em outro a vida floresce trazendo luz e beleza. O mundo é composto pela beleza da contradição dos opostos e a música deve ser entendida não somente como uma tradução perfeita do mundo, mas como a própria natureza se manifestando. Como que se cada acorde de Bach em sua fantástica composição cello suite prelúdio nº1 *Yo-Yo Ma*, fosse o lamento da natureza. Com isso, a música não é, como as outras artes, a imitação da natureza⁴⁸, mas sim a própria manifestação da natureza que se faz música, ou seja, “a música como linguagem imediata da vontade” (NIETZSCHE, 1992, p 101). Nietzsche, assim como alguns pensadores expostos aqui, acreditava fielmente que a música tem o poder de reposicionar o homem ao seu estado natural e, com isso, entrega a ele a chave para a verdade do mundo, ou seja, aquilo que é o mundo mesmo em sua essência⁴⁹.

⁴⁸ Nietzsche entende que a arte é uma atividade que tem bases na imitação da natureza, porém, é necessário destacar aqui que a imitação deve ser acompanhada da domesticação da natureza, “Ou seja, não como uma necessária imitação da natureza, mas, como convém a um povo de artistas, inicialmente por uma dominação cautelosa da natureza e, pouco a pouco, a semelhança dos retratos torna-se perceptível, embora sempre com tintura idealista” (NIETZSCHE, 2006, p.25).

⁴⁹ Nietzsche, já em *O nascimento da tragédia*, aponta para o que ele vislumbra como a “verdade do mundo”, que de forma alguma é a verdade racionalizada e imutável de Sócrates, mas uma verdade que se baseia da teoria do devir de Heráclito, o qual entende o mundo como uma guerra infinita entre os opostos. A arte tem a capacidade de apresentar ao homem comum os segredos mais profundos da existência que mantém os seus súditos em uma teia de contradições composta pelo terrível\belo, escuridão\luz, morte\vida. “Nessa visão crítica e analítica, parece singular e importante o que escreve Andrés Sánchez Pascual, tradutor deste livro para o espanhol: ‘O que Nietzsche expõe nesta obra é sua intuição e sua experiência da vida e da morte. Tudo é uno, nos diz. A vida é como uma fonte eterna que produz constantemente individualidades e que, ao produzi-las, se desgarrar de si mesma. Por isso a vida é dor e sofrimento de ver despedaçado o Uno-primordial. Mas ao mesmo tempo a vida tende a reintegrar-se, a sair de sua dor e reconcentrar-se em sua unidade primeira. E essa reunificação se produz com a morte, com o aniquilamento das individualidades. Por isso a morte é o prazer supremo, enquanto significa o reencontro com a origem. Morrer não é, contudo, desaparecer, mas somente submergir na origem que incansavelmente produz nova vida. A vida é, pois, o começo da morte, mas a morte é condição de nova vida. A lei eterna das coisas se realiza no devir constante. Não há culpa nem, em consequência, redenção, mas a inocência do devir. Dar-se conta disso é pensar de modo trágico. O pensamento trágico é a intuição da unidade de todas as coisas e sua afirmação consequente: afirmação da vida e da morte, da unidade e da separação. Mas

A união vital entre a música e a natureza propicia à primeira atingir os sentimentos humanos de uma maneira que nenhuma arte consegue⁵⁰. Ela é intensa e verdadeira, capaz de falar todas as línguas sem proferir de sua sinfonia nem mesmo uma única mísera palavra⁵¹. Seu poder está em sua atividade metafísica e irracional, isto é, com sua profundidade ela absorve o ouvinte para uma seção de imagens nunca antes experimentada pelo homem, imagens brotadas do seio da terra⁵². Os efeitos causados pela manifestação da música não podem ser classificados ou ponderados pela racionalidade matemática e calculista, os instintos que estão presentes na música não permitem a medida da razão⁵³. Com efeito, os companheiros da música nada têm de racional, seguem somente a mágica sensação da intensidade presente na natureza. Por ser a arte distinta de todas as outras e pela sua origem ser imensamente superior, a música deve ser tratada e entendida como uma arte de excelência, uma atividade metafísica do homem.

É a música, fiel expressão da terrível contradição da existência, que deve, segundo Nietzsche, renascer frente à cultura moderna. Com efeito, *O nascimento da tragédia*, propriamente dito, é uma obra que tem bases na esperança do filósofo de ver surgir novamente, agora em seios alemães, a música assassinada pelas mãos do racionalismo socrático.

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 configurações de estados dionisíacos, como simbolização

não uma afirmação heroica ou patética, não uma afirmação titânica ou dividida, mas afirmação da criança de Heráclito, que brinca à beira mar” (BRAGA, 2011, p. 51-52).

⁵⁰É clara a relação que Nietzsche desenvolve, em sua primeira obra, entre a música e a natureza. Prova disto é que em sua obra a música é a expressão da pulsão de Dioniso, que é o mesmo que a natureza em seu estado mais bruto e irracional.

⁵¹A reconhecida pesquisadora da arte em Nietzsche, Rosa Maria Dias, salienta um ponto importantíssimo que separa a concepção do filósofo sobre a música em suas duas obras, *O nascimento da tragédia* e *Richard Wagner em Bayreuth*. Segundo ela, na primeira obra, a palavra e as imagens aparecem como que as responsáveis por tornar possível a experiência da música, ou seja, a música é considerada superior e livre, porém, para ser experimentada pelo homem, necessita da proteção das imagens. Já no segundo livro a palavra e as imagens têm a função de expressar a música. “Mas é preciso sublinhar que, embora Nietzsche estabeleça essa relação, para ele, em *O nascimento da tragédia*, a música, em sua absoluta liberdade, ‘não precisa nem das imagens nem das palavras, apenas as tolera ao seu lado’. Na quarta *Extemporânea*, ao contrário, a música, embora tenha a primazia sobre as palavras, precisa do mundo visível para traduzir o mundo novo que ela traz para a cultura moderna” (DIAS, 2005, p. 91).

⁵²O efeito da música sobre a imagem corresponde, segundo Nietzsche, à possibilidade de refletir o sofrimento individual, representado no herói envolvido em uma trama particular de motivos, no espelho ampliado do mito. A experiência do espectador é descrita como um estado estético, no qual a pulsão apolínea interpreta e transforma em imagens o que é vivido no estado dionisíaco. A imagem produz como que uma clareza e visibilidade interior, a partir da qual o ouvinte dionisíaco pode compreender sua experiência (CAVALCANTE, 2008, p. 360).

⁵³A vontade é compreendida tanto por Schopenhauer, como por Nietzsche, como a expressão da irracionalidade, na vontade não há a medida da razão, somente instinto e sentimento, por isso sendo a música a própria vontade, não podemos relacionar música e razão.

visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca (NIETZSCHE, 1992, p. 90).

A denúncia de Nietzsche é de que a arte trágica morreu com a saída da música do palco grego e a única forma do mundo moderno experimentar o que é arte sublime é fazendo ressurgir uma música tão superior quanto a música dionisíaca. A esperança de Nietzsche não era calcada no vazio de utopias, mas ao contrário, seu sonho de ver a música trágica ser repensada e executada tinha nome e sobrenome; Richard Wagner. As primeiras reflexões realizadas pelo pensador alemão estavam pautadas sobre essa esperança de Nietzsche de que era possível, pela primeira vez, o nascimento de uma arte superior no mundo moderno. “Por esse exemplo histórico aduzido procuramos pôr a claro de que modo a tragédia, assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente” (NIETZSCHE, 1992, p. 96).

A lógica não poderia mais aceitar a música e sua pulsão instintiva, sendo que, para os homens teóricos, onde havia a desmedida dionisíaca carecia, por consequência, a sabedoria dos conceitos. Então, o espírito dionisíaco foi expulso pelo homem teórico desejoso pela verdade imutável e inesgotável da razão. Não foi só a música expulsa pelo otimismo teórico, o mito também teve o seu ocaso com o nascimento da *Nova Comédia* socrática. O mito tinha o importante papel de fortalecer a história grega, onde podemos sempre ter a noção trágica de que os acontecimentos históricos são partes de um todo, de uma unidade metafísica da vida. Essa noção que o mito atribuía ao homem grego, fazia com que eles superassem sua temporalidade e por consequência afirmassem a sua existência. Com a morte do mito e da música o grego perde sua força geradora que foi capaz de apresentar sua virilidade sem a necessidade de recorrer aos conceitos, pelo contrário, somente por meio de sua riquíssima tradição.

Nietzsche, ao apresentar a tragédia grega, pretende travar batalha com a sua própria época e cultura, ou seja, pretende desmistificar a noção de que a ciência deve ser considerada como a ferramenta divina e indispensável no mundo moderno. O filósofo do além-homem se apresenta, nesse momento de sua pesquisa, como um verdadeiro arqueólogo. Afirma que o mundo moderno é fruto de uma verdade criada pela ciência, onde a mesma desenvolveu um homem sempre insatisfeito, um douto que procura incansavelmente pelo conhecimento imutável.

No entanto, felizmente, Nietzsche conseguiu vislumbrar a possibilidade da efetivação de uma música dionisíaca, porém, em um novo momento do mundo. Pela primeira vez, depois

do otimismo da ciência ter obrigado a música a se retirar, podemos sentir ressurgir aquela arte invejável, que faz com que o seu ouvinte experimente toda a sua existência como uma atividade divina da natureza.

Meus amigos, vós que acreditais na música dionisíaca, sabeis também o que a tragédia significa para nós. Nela temos, renascido da música, o mito trágico – e nele deveis tudo esperar e esquecer o mais doloroso! O mais doloroso, porém, é para nós todos – a longa indignidade em que o gênio alemão, estanhado de sua casa e de sua pátria, viveu a serviço de pérfidos anões. Vós compreendeis também, ao final, minhas esperanças (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

O drama renasce na Alemanha, trazendo com ele a relação perfeita entre o mito e a música, onde o mito não diminui e nem menospreza a sua companheira, muito pelo contrário, no drama a música volta a ser, assim como na tragédia, a verdadeira mãe da arte. O drama entende que,

O mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade. Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir (NIETZSCHE, 1992, p. 125).

No entanto, mesmo que a música ocupe uma posição privilegiada, devemos entender que:

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazentosos acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneiras poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do 'pior dos mundos' (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

A cultura, seja ela qual for, necessita dos mitos para se manter forte e viva, pois são eles que descrevem, através das lutas e dos desencontros amorosos, a riqueza de seu povo. Sem o seu mito particular, a cultura vai se alimentar dos mitos alheios, enfraquecendo, com isso, de forma infeliz a sua particularidade e se perdendo em meio ao tempo. Mas há em Nietzsche a esperança de que a Alemanha abandone os mitos estrangeiros, que ela se agarrou durante todo esse tempo socrático, e faça nascer de seu próprio ventre o mito verdadeiramente alemão. O tempo do homem socrático passou e com ele o povo raquítico e doentio, povo este que se arrastava atrás dos conceitos bem acabados da ciência. Nasce em seu lugar, o deus alemão, forte e viril, capaz de negar tudo o que é pobre e baixo. Sentimos lendo O nascimento da tragédia, que Nietzsche clama por grandiosidade e beleza, por alguém que faça o homem moderno tornar-se atemporal. Ao mesmo tempo em que anela pelo florescimento da arte, o filósofo alemão anuncia que isso é extremamente possível, porém, somente com o renascimento do drama.

A música se descarrega em imagens a todo o momento, tornando-se compreensível através dos mitos, é a prova maior de que o drama consegue traduzir aquilo que tende a permanecer na obscuridade. O mito expressa, juntamente com a música, o que pendemos a não olhar, *a realidade*, por medo tentamos desviar, mas no mesmo instante forçamos a vista para vislumbrar o que se apresenta, então grita a arte: “Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! Este é o ponteiro do relógio de vossa existência!” (NIETZSCHE, 1992, p. 140). É o olhar que deseja ir muito além de seu olhar, o trágico é o sempre aspirar por algo que mostre aquilo que nem mesmo os instintos foram capazes de alcançar sozinhos. O mito apresenta a realidade sem nenhuma maquiagem, onde o feio e o bonito são duas fases do mesmo jogo da vontade. Através disto, podemos compreender que: “O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NIETZSCHE, 1992, p. 141).

Nietzsche procurava por uma obra total, uma obra de arte que conseguisse afetar o espectador por todos os meios possíveis, ou seja, que agradasse aos olhos e aos ouvidos, todos ao mesmo tempo. Uma arte que implantasse no palco um mito forte e uma música grandiosa, que de tão grande tomasse todos os espaços do teatro e dos sentimentos humanos.

3.3. Nietzsche e Wagner: A amizade

Em vários momentos da fase de juventude, Nietzsche deixa claro o seu gosto pela esperança de ver renascer a música dionisíaca dentro do contexto social alemão. É justamente esta esperança que motiva o seguidor de Dioniso a escrever *O nascimento da Tragédia*, obra que remonta toda a admiração e amizade entre os dois revolucionários.

Que ninguém creia que o espírito alemão haja perdido para sempre a sua pátria mítica, posto que continua compreendendo com tanta clareza as vozes dos pássaros que falam daquela pátria. Um dia ele se encontrará desperto, com todo o frescor matinal de um sonho imenso: então matará o dragão, aniquilará os pérfidos anões e acordará Brunhilda – e nem mesmo a lança de Wotan poderá barrar o seu caminho! (NIETZSCHE, 1992, p. 142).

Nietzsche, ao escrever *O nascimento da tragédia*, deixa claro desde o início do livro que a sua pretensão final é apontar para onde caminha a sua esperança de ver renascer a cultura alemã. Ele buscava uma arte forte o suficiente para ser verdadeira e intensa, não queria uma arte que engana através de suas imitações fajutas, mas apontava para uma arte que colocaria em cena um ator que acredita de forma veemente que é o próprio deus encantado. Estado tal de êxtase que Nietzsche explica em sua conferência sobre a tragédia: “No estado de ‘estar fora de si’, do êxtase, somente um passo é ainda necessário: que não voltemos a nós

mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nos portemos como encantados” (NIETZSCHE, 2005, p. 56).

O filósofo do Zaratustra almejava pela explosão de uma cultura alemã que se espelhasse na riqueza artística criada pelos gregos, a explosão de uma cultura que até então ele não tinha visto nem mesmo uma simples fagulha. Mas, caro leitor, *O nascimento da tragédia*, como nós mesmos descrevemos a pouco, não é uma obra imersa na esperança? De onde Nietzsche retira essa feliz esperança? Não é surpresa para nós que Richard Wagner estava presente em cada palavra escrita em toda a fase juvenil do nosso pensador. A primeira obra do filósofo não apontava para uma descrença ou para o fim de uma cultura forte, pelo contrário, apontava para algo muito maior que florescia livremente na modernidade.

A relação íntima entre Wagner e Nietzsche foi coberta de contradições, o amor e admiração entre os dois era latente e significativo, todavia, a decepção tomou conta da amizade, o que ocasionou a separação permanente. Mesmo com a separação e os contratempos, a relação entre os dois revolucionários alemães, gerou muitos frutos, principalmente da parte do jovem. Não foi só o amor pela arte grega antiga que uniu os dois, mas também a leitura de alguns contemporâneos, como por exemplo, Schiller, Schopenhauer, Goethe e Hölderlin. A admiração por uma arte superior que não se submetesse aos ditames do capitalismo e das pomposidades vigentes na época, era o que de forma mais forte entrelaçava os ideias de renovação cultural dos dois.

A publicação da *Quarta Consideração Extemporânea* de Friedrich Nietzsche, “*Wagner em Bayreuth*”, juntamente com *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, apontam para a fase wagneriana de Nietzsche. Nas referidas obras, Nietzsche procura exaltar a figura de Wagner, não somente como um compositor, mas também como personalidade e figura criativa. *Wagner em Bayreuth* representa a continuação do projeto nietzschiano de renovação estética do espaço moderno alemão. Nele, o filósofo descreve o músico como o novo Ésquilo, um dramaturgo que era guiado pelas pulsões dionisíacas responsáveis pela ressurreição do espírito trágico. Nietzsche deposita todas as suas esperanças na criação artística de Wagner e espera nele a ascensão do espírito trágico. O compositor, nesse momento do pensamento de Nietzsche, expressa a forma mais superior de artista e de crítico, lembrando que Nietzsche não o concebe somente como músico, mas como homem completo em todas as vertentes. Wagner é a glorificação da arte moderna e o teatro de Bayreuth é a materialização de um sonho que almeja ver desfilando em seu palco as personagens mitológicas nórdicas ao som da música dionisíaca.

O ensaio da *IV Consideração Extemporânea* foi publicado em 10 de julho de 1876, trazendo com ele todo o empenho de ver o templo da cultura inaugurado. De fato, a intenção maior era fazer com que toda a sociedade fosse modificada com abertura do novo e grandioso teatro. Tanto Nietzsche como Wagner, esperavam que o teatro fosse o divisor de águas que iria separar, de uma vez por todas, a arte fértil da arte raquítica e racionalista. Assim como vimos nos tópicos sobre Schiller e Wagner, Nietzsche almejava por uma cultura livre do materialismo que engolia até mesmo os mais jovens, impedindo, definitivamente, o nascimento de um homem livre das amarras da indústria.

Nunca o mundo foi mais mundo, nunca foi mais pobre em amor e bondade. As classes eruditas não são mais faróis ou asilos, em meio a toda essa intranquilidade da mundanização; elas mesmas se tornam dia a dia mais intranquilas, mais desprovidas de pensamento e de amor. Tudo está à serviço da barbárie que vem vindo, inclusive a arte e a ciência de agora. O homem culto degenerou no pior inimigo da cultura, pois quer negar com mentiras a doença geral e é um empecilho para os médicos (NIETZSCHE, 2005, p. 293).

O teatro de Wagner estrearía um novo espectador, que fosse capaz de se desvincular da modernidade e, ao mesmo tempo, capaz de superar a si mesmos, como em um jogo que afasta o homem do seu tempo e une homem e vida. O verdadeiro artista, ou até mesmo o verdadeiro espectador, deve primeiramente se desfazer das futilidades presente na modernidade. Tornar-se um homem livre e inocente, para depois, finalmente, participar de uma arte superior, essa era a crença do filósofo. Se agir como um homem livre, o indivíduo não encontrará na arte um refúgio de todas as suas misérias cotidianas, mas, encontrará nela a possibilidade para se reconhecer enquanto ser no mundo. Para que o espectador se reconheça enquanto ser no mundo, é necessário, primeiramente que ele compreenda todo o seu caráter efêmero e limitado, onde está submetido às leis determinadas pela própria existência. Os mitos, juntamente com a música, têm esse poder de mostrar aos homens as suas limitações e a sua decadência. Por mais terrível que isso pareça, somente dessa forma, que é possível vislumbrar novamente o retorno do homem a natureza.

Nietzsche almejava ansiosamente a instauração da arte de Wagner, por ver nela a união necessária entre arte e vida, onde a música teria o papel de transformar a vida dos homens. Segundo Nietzsche, “Assim também ocorre com todos os participantes o festival de Bayreuth; são sentidos como extemporâneos: sua pátria está em outro lugar não neste tempo, assim como é em outro lugar que encontram seu sentido e sua justificativa” (NIETZSCHE, 2009, p. 21). O artista de Tristão e Isolda marcava o declínio de uma época infértil e pobre,

mas em seu lugar erguia a estátua viva⁵⁴ de um homem fecundo e criativo. Bayreuth tinha um sentido muito maior do que mais um teatro que se ergue na Alemanha, pois para Nietzsche,

[...] não poderia fazer pior injustiça do que supor que, para nós, trata-se unicamente da arte: como se a arte fosse um remédio ou narcótico, graças ao qual fosse possível se desfazer de todas as outras misérias. Vemos na imagem da obra de arte trágica de Bayreuth justamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se apresenta como uma necessidade aparentemente inexorável: contra o poder, a lei, a tradição, a convenção e toda ordem estabelecida das coisas (NIETZSCHE, 2009, p. 34).

Como já foi dito, não foi só o amor pela música que aproximou o jovem Nietzsche de Wagner, mas também a sua frustração com a cultura atual, ou melhor, com a escassez de um processo criativo que pudesse dar orgulho aos modernos. Os dois pensadores alemães estavam totalmente descrentes com o desenvolvimento da arte na Alemanha, segundo eles, não havia mais arte nem mesmo nas instituições de ensino. Nas escolas só havia prepotência e o ensino das disciplinas relacionadas ao cientificismo, houve um abandono no caráter humanista, o que prejudica diretamente a evolução de um homem envolvido com o problema das artes.

Por isso, as universidades da nossa época não têm absolutamente, alias de maneira bastante coerente, qualquer relação com as tendências culturais já totalmente extintas, e se fundam aí cadeiras de filologia exclusivamente para a educação de novas gerações de filólogos, a quem incumbe por sua vez a preparação filológica dos alunos do ginásio: um círculo vital que não aproveita nem aos filólogos nem aos ginásios, mas que sobretudo, pela terceira vez, comprova que a Universidade não é aquilo que ela desejaria pomposamente ser – uma instituição cultural. Pois, se eliminamos os Gregos e, ao mesmo tempo, sua filosofia e sua arte: com que escala pretendem vocês ainda elevar-se à cultura? Pois, se alguém tentasse elevar-se sem a ajuda de uma escala, sua erudição – é preciso que vocês entendam isto – seria mais um peso torturando seus ombros do que uma asa que lhe permitiria elevar-se (NIETZSCHE, 2003, p. 129-130).

Com efeito, não existia cultura, pois o homem moderno estava estritamente preocupado com a produção matéria para suprir suas necessidades básicas de sobrevivência. A acusação se baseia na indústria e nas Universidades que produzem jovens voltados somente para a obtenção de lucro e jovens que se tornam, por consequência, imediatistas, importando-se em superar a miséria imposta pelo comercio capitalista⁵⁵.

Enfim, não vamos nos alongar muito nesse problema da cultura, sendo que já foi tratado nos tópicos de Schiller e Wagner. O que nos interessa aqui é compreender a crítica que Nietzsche direciona à sociedade moderna alemã, como geradora de homens inférteis e incapazes de produzir uma arte verdadeira assim como os gregos criaram. O desejo de

⁵⁴ Expressão que relembra a ideia presente em *O nascimento da tragédia* onde afirma que com a arte superior de Dioniso o homem tornou-se a própria obra de arte.

⁵⁵ “Não que ele não veja a importância desse tipo de treinamento. Formar indivíduos capacitados para esse fim é imprescindível para a sociedade, mas daí a dizer que as instituições que os preparam são instituições de cultura, isso já é inadmissível. Não passam de instituições cujo objetivo é preparar o indivíduo para superar as necessidades da vida” (MONIZ, 2007, p. 164).

modificar toda aquela sociedade e em seu lugar instaurar uma cultura forte e verdadeira toma conta de Nietzsche, e este vê em Wagner o homem capaz de realizar tal propósito.

A admiração de Nietzsche dedicada à Wagner, começou quando tinha por volta de dezessete anos, quando se deu ao encontro da composição de *Tristão e Isolda*, a paixão pela composição foi arrebatadora ao ponto de reunir outros dois amigos para discutirem a música do mestre. Elizabeth, irmã de Nietzsche, em suas correspondências sobre a relação dos dois gênios, escreve;

Foi em nossa casa que os três amigos se encontraram para estudar a música de *Tristão e Isolda*, pois a arte de Wagner encontrava viva oposição nas casas de Pindar e de Krug. E devo confessar que, ao princípio, a música soava medonha tocada por Fritz e Gustav; aparentemente, não compreenderam com fazer a melodia sobressair do rico fundo harmônico e a nossa boa mãe, pouco disposta como era a interferir com o divertimento de meu irmão, admitia francamente que não sentia prazer com esse ruído horrível, como ela lhe chamava (NIETZSCHE, 2001, p. 17).

Com o passar do tempo e a maturação do pensamento de Nietzsche e ainda o reconhecimento nacional da música de Wagner, faziam com que a proximidade entre eles fosse inevitável, já que tinham várias ideias em comum. Ainda quando dava aulas na Universidade de Basileia, Nietzsche teve a oportunidade de conhecer seu mestre pessoalmente e, assim fez. Nietzsche era um jovem professor, Wagner, em contrapartida, já tinha apresentado duas composições que foram bem recebidas; *Lohengrin*, encenada em Weimar, em 1850 e *Tristão e Isolda*, representada em Munique, em 1865. Podemos observar a maravilhosa impressão que Wagner causou em Nietzsche, nesse primeiro encontro, no trecho da seguinte carta; “Wagner é, realmente, tudo o que se pode esperar; tem uma natureza extravagante, rica e nobre, carácter enérgico, personalidade fascinante e grande força de vontade. Mas devo parar ou darei ou comigo a cantar um hino de louvor” (NIETZSCHE, 2001, p. 28)⁵⁶.

A admiração que se segue é tanta que podemos até chamar de um verdadeiro caso de amor, recíproco e forte, pois, tratava-se de duas personalidades extremamente imponentes e inteligentes. Nietzsche estava convicto que lutaria, ao lado de Wagner, com todas as armas em favor da música e da renovação cultural da Alemanha. Com isso, via na instauração do teatro a oportunidade luminosa de Wagner desempenhar um trabalho digno e capaz de criar novos homens, homens atemporais. Realmente, a construção e a abertura do teatro de Bayreuth era uma empreitada nunca vista pela Alemanha. Um local próprio para a encenação de uma arte verdadeira, um espaço preparado e idealizado para ser um ambiente sagrado propício para a

⁵⁶ Carta de Nietzsche ao amigo, Erwin Rohde, datada de junho de 1869.

realização dos sonhos de Nietzsche. No teatro o drama tomaria sua forma, música, mito e a poesia dançariam livremente sem o medo de serem expulsas novamente e, como mágica, Ésquilo ressuscitaria para salvar o homem corrompido. Wagner não ressuscitaria somente Ésquilo, mas também, o deus da desmedida⁵⁷. Dioniso, por sua vez, carregaria no colo os novos espectadores, que gozariam de felicidade ao perceberem a força de seu espírito. Assim, esses homens, agora embevecido com o vinho dionisíaco, voltariam para a sua rotina com a certeza de sua plenitude, ou melhor, a certeza de que eram homens trágicos, participantes do demolimento e da reconstrução da arte.

Wagner é o artista que caminha visando o futuro, e vê em Nietzsche esse homem do futuro, o amigo o qual pode, por horas a fio, conversar sobre suas pretensões, “É uma maravilhosa consolação poder trocar cartas deste gênero! Não tenho ninguém com quem possa discutir assuntos tão seriamente como consigo” (WAGNER, 2001, p. 51)⁵⁸. O amor e o respeito não imperavam somente pelo lado de Nietzsche, mas também, Wagner e sua esposa Frau Cosima, viam em Nietzsche um filho, com total acesso a intimidade da família Wagner. Ele e sua esposa amavam as visitas de Nietzsche, prova disto que convidaram o professor para passar o natal de 1869 em sua casa na cidade de Tribschen.

Durante todos os escritos de Nietzsche e até mesmo relendo as cartas trocadas entre eles durante o período de amizade, podemos notar claramente o amor e a dependência intelectual dos dois. Durante todo esse período, o compositor foi elogiado e identificado como o mestre que foi capaz de despertar, com sua música, os sentimentos mais profundos, ou o mesmo que o *pathos*. Na quarta *Extemporânea* Nietzsche acrescenta o *pathos* ao poder da música, que é a capacidade que ela tem de atingir as emoções e os sentimentos mais profundos dos ouvintes. Antes dos dramas wagnerianos a música só podia ser pensada sob um único sentimento, se o trecho da composição expressasse a melancolia, não poderia, ele mesmo, expressar a alegria. Dois sentimentos contrários no mesmo trecho musical, segundo os compositores antigos, causava confusão e por isso deveria ser evitado a todo custo⁵⁹.

Wagner considera Beethoven o responsável por inaugurar um novo estilo musical, o qual tinha o poder de afetar, diretamente os sentimentos humanos, pois ele misturava vários

⁵⁷ Nietzsche compara o compositor ao grande dramaturgo, Esquilo, segundo Nietzsche, Wagner herdou o modo mítico de pensar dos antigos tragediógrafos, ele não pensa por meio de conceitos, mas sim por meio da poesia e da música. “O elemento poético em Wagner, consiste no fato de que ele pensa não em conceitos, mas em atos visíveis, isto é, que ele pensa de modo mítico, como o povo sempre pensou” (NIETSCHE, 2009, p. 59).

⁵⁸ Wagner escreve ao Nietzsche em fevereiro de 1870.

⁵⁹ Sobre o problema da evolução da arte musical no mundo ocidental, podemos voltar no primeiro tópico do primeiro capítulo de nossa pesquisa.

sentimentos em único trecho. E o que parecia impossível, com Beethoven e Wagner, ocasionou o renascimento do verdadeiro espírito musical de Dioniso, sendo que, despertou a canção da vida, baseada na paixão incontrolável dos contrários. Assim a música foi expressa com as palavras nascidas não da razão do homem teórico, mas sim do coração do seguidor báquico.

A análise nietzschiana prossegue ainda mostrando que o elemento poético em Wagner não se apresenta apenas na musicalidade das palavras, mas, principalmente, em ‘acontecimentos’. Wagner concebe sua música ‘em atos sensíveis ou visíveis, e não em conceitos, isto é, ele pensa de forma mítica, como o povo sempre pensou’ (DIAS, 2005, p. 99).

A partir dessa união entre palavra e música, Wagner faz renascer não somente o drama, mas também a esperança de Nietzsche. No drama, os sons desejam se expor e as palavras, em contrapartida, seguem sedentas por participar da profundidade dos sons, dessa forma:

Em Wagner, todo o visível do mundo quer se aprofundar e se interiorizar no que é audível e procurar sua alma perdida; em Wagner todo audível do mundo quer, igualmente, emergir como aparência para os olhos e se expor à luz, que de algum modo tornar-se corpóreo (NIETZSCHE, 2009, p. 46).

Com o novo drama wagneriano, o visível e o audível, conseguem dividir o mesmo palco, e juntos expressam toda a universalidade da existência. Com efeito, Wagner realizou uma grande e arriscada empreitada, reposiciona a palavra ao teatro faria com que o mestre corresse o risco de cair, assim como os outros, em uma arte inferior. Isso porque, a língua alemã estava dentro de uma crise intelectual. No entanto, Wagner, de forma fabulosa, ressuscita a língua alemã e como se não bastasse tamanha ousadia, ainda devolve à ela o seu lugar no palco. A palavra cantada pelos personagens wagnerianos, não é em momento algum, a palavra racional e vazia, mas sim uma palavra banhada pela poesia. O mito, assim, através da palavra, é despertado com ainda mais força, pois cada palavra cantada é sinônimo do mais puro sentimento mítico. Unir as artes em uma única obra é reflexo direto da cultura trágica grega, a qual unia palavra e música, realizando assim, o que entendemos atualmente por obra de arte total.

Nesse sentido, Wagner levou a língua de volta para um estado originário no qual ela quase não pensa em conceitos, no qual ela própria é ainda poesia, imagem e sentimento; o destemor com o qual Wagner se lançou a essa assustadora tarefa mostra com que força ele foi guiado pelo espírito poético, como alguém que tem de seguir aonde quer que conduza seu guia espectral (NIETZSCHE, 2009, p. 60).

Com toda a admiração oferecida ao compositor dos Nibelungos, Nietzsche, no fim de 1871, participa do concerto de Mannheim realizado por Wagner, e escreve a seguinte carta a seu amigo Rohde:

As experiências que tive esta semana com Wagner, em Mannheim, foram meios de aumentar os meus conhecimentos de música até um grau maravilhoso e de me convencer da sua completa justificação. Ah, meu amigo! Pensar que não pudeste estar presente! O que são todas as recordações e experiências artísticas anteriores comparadas com a mais recente que tive! Eu estava com *alguém* que vê o seu sonho a caminho da realização. Porque só isto é *música* e nada mais! E é exatamente isto, e mais nada, que eu quero significar com a palavra *música* ao descrever a arte dionisíaca! Mas quando penso que só uma centena de pessoas da próxima geração terão *o mesmo* que eu tenho desta música, prevejo uma cultura inteiramente nova! (NIETZSCHE, 2001, p. 101)⁶⁰.

Na citação acima, retirada da carta de Nietzsche ao seu amigo, podemos notar a grandiosa admiração que ele tinha pela música de Wagner, como aquela arte superior capaz de modificar toda uma cultura que estava prometida à falência artística. A admiração mútua só crescia com a proximidade, Wagner, antes até mesmo da publicação, enviava à Nietzsche seus escritos. Com Nietzsche não era diferente, tudo o que escrevia era direcionado sempre as mãos de seu mestre, prova disto é a obra *A origem da tragédia no espírito da música*. Wagner estava realmente alucinado com a obra do amigo, já que tratava de termos problemas extremamente modernos e incômodos. No trecho seguinte, retirado de uma carta ao Nietzsche, Wagner expressa sua profunda comoção frente ao trabalho sobre música: “Li esta obra como leria um poema, não obstante ela tratar dos problemas mais profundos e, tal como o mestre, não posso deixá-la de lado porque ela fornece uma resposta a todas as perguntas subconscientes do meu ser” (WAGNER, 2001, p. 106)⁶¹.

Wagner tinha plena consciência de que ninguém o conhecia mais profundamente do que Nietzsche e, ao mesmo tempo, ficava lisonjeado ao ver os escritos do filósofo sempre remetendo à sua música. Muito mais do que simplesmente esmiuçar a música de Wagner, Nietzsche dedicava seus primeiros escritos filosóficos ao seu grande mestre. Wagner era o reflexo de todo o pensamento que o filósofo admirava, tanto que escreve novamente a Rohde: “Fiz uma aliança com Wagner. Não podes fazer ideia de como estamos unidos um ao outro e de como os nossos planos coincidem” (NIETZSCHE, 2001, p. 118)⁶². Os dois grandes pesos estavam completamente tomados pela causa da música dionisíaca, tudo o que escreviam, ou conversavam, ou realizavam, estava diretamente relacionado à renovação da arte moderna. Era uma causa grandiosa, que com a construção do teatro de Bayreuth começava a se realizar. A alegria e o entusiasmo tomavam os sentimentos de Wagner, Cosima e Nietzsche, e o último não hesitava em poder servir amigavelmente aos planos dos amigos.

⁶⁰ Carta de Nietzsche escrita em dezembro de 1871.

⁶¹ Carta escrita por Wagner em janeiro de 1872.

⁶² Escrita por Nietzsche ao final do mês de janeiro de 1872.

A casa em Tribschen foi a personificação de todas as trocas de dedicação e amizade entre os três, tanto que, quando Wagner e Cosima se mudaram para Bayreuth, um enorme lamento se fez presente e, Nietzsche escreve em carta: “Que teria sido de minha vida sem esses três anos passados na órbita de Tribschen, que visitei vinte e três vezes! Sem eles, que teria eu sido! Sinto-me feliz ao pensar que conservei o mundo de Tribschen no meu livro” (NIETZSCHE, 2001, p. 122)⁶³. Na verdade, nos parece que o seguidor de Dioniso, ao escrever seu lamento sobre a antiga casa do compositor, estava a fazer uma infeliz premonição. Isso porque os inesquecíveis momentos vivenciados ao lado do amigo ficariam no passado, ou melhor, no paraíso de Tribschen já que os primeiros conflitos entre eles surgem logo após a mudança de Wagner para Bayreuth.

3.4 – Wagner e Bayreuth: a construção do teatro e o rompimento da amizade.

O encontro entre Wagner e Nietzsche foi um dos mais importantes já relatados na história da cultura alemã, um grandioso encontro que une dois gênios fascinados pela arte e pela política. A partir disso, podemos compreender o motivo pelo qual a separação entre os dois gerou e ainda gera tanta polêmica. As especulações em torno do afastamento são milhares, no entanto, uma causa perdurou, sendo até hoje defendida por muitos estudiosos de Nietzsche e Wagner. Segundo essa tese, a ruptura definitiva ocorreu no ano de 1878, causada pela insatisfação de Nietzsche com a inauguração do teatro de Wagner. Entretanto, lendo os escritos póstumos é fácil observar que neles, Nietzsche já tecia críticas à Wagner, claro que críticas menos agressivas se comparadas às desenvolvidas em *O caso Wagner*, mas críticas que Nietzsche irá desenvolver em seu período de maturidade. Crítica por exemplo da subordinação da música no drama wagneriano:

Wagner qualifica como um erro o fato de, no gênero artístico ópera, *um meio de expressão*, a música, tenha se tornado a finalidade de expressão tornava-se um meio. Logo [isto significa que Wagner] tem a música por meio de expressão – muito característico do ator. Há pouco perguntávamos, a propósito de uma sinfonia: se a música é ali *um meio de expressão* deve ter conseqüentemente alguma coisa para expressar: Wagner pensa no drama. Sem o drama, ele considera a música uma monstruosidade; o que sugere essa pergunta: ‘Com que então rima o barulho?’ É por essa razão que considerava a *Nona Sinfonia* a obra mais importante de Beethoven, porque ali, por introdução da palavra, ele dava à música seu sentido de meio de expressão (NIETZSCHE, apud, DIAS. 2005, p. 110).

⁶³ Carta escrita por Nietzsche por volta de Maio de 1872.

O ponto em que defendemos dessa hostil separação se baseia que, Nietzsche em vários momentos de sua fase juvenil indica alguns sinais de que Wagner tende ao risco de negar a música com seu teatro, no entanto essa observação de Nietzsche tem sua confirmação quando o filósofo se depara com o Wagner burguês. Na verdade não foi o teatro de Bayreuth a causa das críticas dirigidas à Wagner, mas o teatro somente intensificou os detalhes negativos no compositor.

O importante é entender que nessa época a amizade que rondava a relação com o mestre era construída não somente sob a paixão, mas também sob a crítica. Um detalhe forte que fortaleceu os desentendimentos entre eles foi a distância física que se estabeleceu logo após a mudança da família para Bayreuth. As visitas de Nietzsche e as longas conversas tiveram que cessar, já que assim como Wagner estava atolado com as obrigações da construção do teatro, Nietzsche também estava totalmente imerso na escrita de sua obra *Filosofia na época trágica dos gregos*. Mesmo com a separação física, as trocas de cartas ainda persistiram e a esperança de Nietzsche de encontrar em Bayreuth homens atemporais aumentava a cada carta recebida de seu professor. No entanto, pulsava no peito do filósofo de Zarathustra o pavor de ver na estréia de Bayreuth uma repetição, ou mesmo, uma cópia fajuta da arte decadente e moderna. Talvez esse tenha sido o maior erro de Nietzsche, ter acreditado e confiado que Wagner seria o porta voz de sua filosofia e de suas esperanças, corria um forte risco, assim como aconteceu, de se ver terrivelmente decepcionado.

Nietzsche imaginava ver no teatro a arte apresentada sobre as leis da tragédia, idealizava ver no palco os heróis fortes e destemidos serem apresentados sob a fúria da música dionisíaca. Porém, infelizmente não foi essa cena presenciada pelo jovem sonhador, pelo contrário, deparou-se com um teatro repleto de pomposidades desnecessárias, um cenário que exaltava a aristocracia e a santidade. A exaltação pela sensualidade e pela paixão, presentes nas primeiras obras do velho Wagner, foi abandonada em troca da elevação da castidade. As peças do revolucionário que antes, em seu período feuerbachiano⁶⁴, relatava a virilidade de Siegfried, um herói fruto do amor incestuoso entre dois irmãos gêmeos, agora, com sua “doença”, cria um tal Parsifal, um anjo casto⁶⁵. Nunca antes foi visto de forma tão

⁶⁴ Após se desprender das ideias metafísicas de Schopenhauer, Nietzsche relaciona a decadência de Wagner à aproximação das leituras do velho alemão, por consequência afirmando que o período feuerbachiano do músico foi sem dúvidas o mais afirmativo de toda sua arte. “Recordemos o entusiasmo com que uma vez Wagner seguiu as pegadas do filósofo Feuerbach. A expressão feuerbachiana ‘sensualidade sadia’ – nos anos 30 e 40 isto soava para Wagner e para muitos alemães – eles se denominavam os *jovens* alemães -, como a palavra da salvação. Teria ele afinal *desaprendido* isto? (NIETZSCHE, 1999, p. 65).

⁶⁵ “O caráter ostensivamente religioso do drama musical não era inédito em obras de Wagner. No *Tannhäuser*, o conflito entre Venusberg e o Wartburg (assinalado por Baudelaire em seu famoso panegírico em *La Revue*

evidente, o sentimento sacro de Wagner em uma de suas obras. Parsifal é a personificação de tudo o que é podre e doentio em Wagner, apresenta, segundo Nietzsche, um Wagner velho e cansado que tomado pelo cristianismo gerou em sua coxa um anjo de compaixão. Parsifal é aclamado na ópera de Wagner como o personagem responsável pelo Santo Graal, cálice santo presente na última ceia de Jesus. O personagem é o anunciado, enviado pelos céus para guardar o objeto santo, converter quem não tivesse se dobrado ao poder divino e ainda salvar o rei doente, Amfortas. Após resgatar o cálice santo dos inimigos, Parsifal retorna ao reino, tornando-se em seguida o novo rei e redentor aclamado pelos anjos.

Pois o Parsifal é uma obra de perfídia, de vingança, de secreto envenenamento dos pressupostos da vida, uma obra ruim. – a pregação da castidade é um estímulo à antinatureza: eu desprezo todo aquele que não percebe o Parsifal como um atentado aos costumes (NIETZSCHE, 1999, p. 65).

Dar vida a um “herói” dotado pela castidade⁶⁶ e pela compaixão é a atitude mais terrível de um artista, pois assim esse artista vai contra a própria natureza. Afirmar a castidade e idolatrá-la é o mesmo que negar a natureza humana, negar Dioniso, negar a música, isto é, Wagner não é mais um artista quando nega a natureza, passou a ser um cristão ressentido. Tornou-se um espírito de *décadence*, um missionário do evangelho cristão que agora é idolatrado por toda a Alemanha, levando com ele a doença para cima do palco, criando e representando personagens infectados pela doença da grandeza, pois “é mais fácil ser gigantesco do que belo; nós o sabemos...” (NIETZSCHE, 1999, p. 20). Deixou de ser um músico da beleza, para tornar-se um músico de sucesso, um grandessíssimo mentiroso, um ator por excelência que corrompe a todos com a sua doença que “... torna doente aquilo em que toca – *ele tornou a música doente*” (NIETZSCHE, 1999, p. 18). Desenhava seus personagens com características perfeitamente doentias e psicológicas, onde estes últimos representavam ideias morais que buscavam educar o velho público em suas leis universais.

Wagner não era músico por instinto. Ele o demonstrou ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo o estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico-pitresco (NIETZSCHE, 1999, p. 25).

Ao participar da estreia da ópera *Anel dos Nibelungos* se dá conta de que Wagner foi tomado pelo sentimento moral e cristão, sendo assim, a música não estaria somente submetida ao drama, mas também pela moral cristã. Wagner tornou-se um velho ascético que acreditava

Europêenne) renuncia a luta entre o castelo infernal de Klingsor e o Monsalvat de Amfortas; no *Lohengrin*, ocorre um conflito semelhante entre o cavaleiro do Graal e os pagãos Telramund e Ortrud – precursores dos personagens mais complexos de Klingsor e Kundry” (HOLLINRAKE, 1986, p. 153).

⁶⁶ “Mas, contrariando os pontos de vista de Schopenhauer e de Wagner, Nietzsche não pretende privilegiar a sensualidade, nem considerá-la oposta à castidade, mas mostrar que nenhuma criação artística pode prescindir desses dois estados, e que o talento do artista consiste justamente em mantê-los em equilíbrio” (DIAS, 2005, p. 142).

poder fortalecer os valores morais, ao invés de criar em favor da música. Pior de tudo o que poderia ser imaginável, Wagner tornou-se um cristão extasiado com os mistérios da missa. Como foi possível um ateu convicto, tornar-se um crente compassivo! Indigna-se Nietzsche ao pensar sobre esse novo comportamento do amigo.

Quem tem ideia das visões que já então me haviam cruzado o caminho pode imaginar o que eu sentia, ao acordar um dia em Bayreuth. Inteiramente como que sonhasse... Onde estava afinal? Não reconhecia nada, mal reconhecia Wagner. Em vão folheava minhas lembranças. Tribtschen – uma longínqua ilha de bem-aventurados: nem sombra de semelhança. Os incomparáveis dias da colocação da pedra angular, o pequeno e *apropriado* grupo que a celebrou, ao qual não faltavam dedos para as coisas delicadas: nem sombra de semelhança. *Que havia acontecido?* – Haviam traduzido Wagner para o alemão! O wagneriano havia se assenhoreado de Wagner! – A arte *alemã!* O mestre *alemão!* A cerveja *alemã!*... Nós, os outros, que sabemos muito bem a que artistas refinados, a que cosmopolitismo do gosto a arte de Wagner fala, estávamos fora de nós mesmos, ao encontrar Wagner ornado de ‘virtudes’ alemãs (NIETZSCHE, 1995, p. 73).

O templo sagrado que apresentava um “santo” só poderia ser frequentado pelos “santos” do tempo moderno, arriscaríamos até em afirmar que esses tais “santos” são os mesmos que enchiam os teatros de Eurípedes. A náusea de Nietzsche se fez intensa quando viu passear pelos corredores do edifício majestoso toda a sorte de europeus que tinham a intenção unicamente de desfilar sua riqueza e falta de cultura. Eles não frequentavam aquele ambiente com a ingênua intenção de sentir a música wagneriana, pelo contrário, queriam apenas destilar seu odor cadavérico de futilidade. Com isso, Wagner passou a falar a língua dos inférteis e dos desgraçados, sua música atraía os mesmos que Nietzsche sentia nojo, atraía os fracos e esbanjadores que viam na arte apenas uma maneira pueril de se alto exaltar⁶⁷.

O filósofo atemporal, infelizmente ou finalmente, acordou do sonho doce que tomou seus pensamentos durante tantos anos, o sonho infantil e puro de ver em Wagner o salvador da arte. Seu desalento pode ser sentido no trecho seguinte retirado de seu caderno íntimo que

⁶⁷Nietzsche observou que não foram os aspiradores por uma nova arte que lotaram o teatro, pelo contrário, foram “uma multidão de baronesas, duquesas, condessas que circulavam pelos salões. No meio da elegância dos trajes e da ostentação dos diamantes exibicionistas, quem poderia observar o que era importante naquele momento, quem estaria prestando atenção no drama wagneriano? Nem mesmo o secreto erotismo da música de Wagner parecia unir os membros de uma sociedade que só procurava prazer. Era esse o público artista que tinha imaginado para Bayreuth? Poderia ele ainda representar aquele quadro que sonhara para a arte trágica de Bayreuth, de luta dos indivíduos contra o poder, a lei, o pacto, e toda espécie de ordem estabelecida? Onde estariam os ‘artistas refinados’, o cosmopolitano do gosto? ‘uma espécie de arrepiar os cabelos!’, escreve Nietzsche. ‘Haviam traduzido Wagner para o alemão! A cerveja alemã!... A decepção de Nietzsche foi ainda maior no plano estético. O naturalismo dos gestos, a falta de harmonia entre o canto e a orquestra, tudo isso parecia a Nietzsche fora de propósito. Destinada a proteger o espectador da violência dionisiaca do mito, a ilusão apolínea, isto é, as palavras, os gestos e as imagens adquiriram uma expressão muito grande em relação à música. Tal como na tragédia antiga, o drama wagneriano parecia sob a ‘preponderância excessiva do apolíneo’. O paradigma do trágico não mais se aplica a Wagner. Vista de perto e sem amor, a arte de Wagner lhe aparece agora não como a de um músico, mas como a de um comediante” (DIAS, apud, MONIZ, 2007, p. 194-195).

foi posto em público por sua irmã; “Devo sofrer o destino de todos os idealistas que veem cair do pedestal o objecto da sua adoração. Monstro ideal: o verdadeiro Wagner desaparece, gradualmente, até ao nada” (NIETZSCHE, 2001, p. 286).

Nietzsche se mostrou frustrado com seu antigo mestre, porque considerava a capitulação da música a serviço do drama, a disposição de uma mensagem moral e ética, um verdadeiro pesadelo, porque para Nietzsche a arte não deve carregar o fardo de ensinar ou ter algum fim religioso. A arte deve apenas ser, a música por si só apresenta o mais fantástico do mundo. A música não deve exaltar uma senhorinha que deseja ser salva por um príncipe casto e bondoso, a arte não existe para retirar um indivíduo do seu sofrimento.

Talvez Wagner nunca tinha sido um dramaturgo, ou até mesmo podemos arriscar em afirmar que Wagner nunca foi um dramaturgo, apenas usou a palavra para enganar aqueles que esperavam ver nascer de sua obra algo belo. Na verdade não podemos culpar Wagner de ter acabado com o drama, mas “Ele apenas lhe acelerou o *tempo*” (NIETZSCHE, 1999, p. 39). Foi, infelizmente, o responsável por expulsar mais uma vez a música dionisíaca do palco, o responsável por transformar o mito em escritos bíblicos de salvação. Em *Parsifal* não existe mito e sim adaptação da infertilidade do cristianismo. Como é possível drama sem o mito apolíneo e sem a música dionisíaca? Não é possível caro leitor, com lágrimas nos olhos vemos novamente a morte da verdadeira arte e o fortalecimento de ideais antinaturais. A arte, que há tanto tempo, como vimos nesse trabalho, desejava imensamente ressurgir e contagiar toda a humanidade com sua afirmação ilimitada da vida, via mais uma vez seu fim pela mão de um decadente.

Talvez seja lembrado, ao menos entre meus amigos, que de início me lancei sobre esse mundo moderno com alguns erros e superestimações, e em todo caso *com esperanças* [...] Do mesmo modo, interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisíaca da alma, nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial da vida (NIETZSCHE, 1999, p. 59).

No entanto,

Foi já no verão de 1876, durante o primeiro festival, que me despedi interiormente de Wagner. Eu não tolero nada ambíguo; depois que Wagner mudou-se para a Alemanha, ele transigiu passo a passo com tudo o que desprezo – até mesmo o anti-semitismo... Era de fato o momento para dizer adeus: logo tive a prova disto. Richard Wagner, aparentemente o mais triunfante, na verdade um *décadent* desesperado e fenecido, sucumbiu de repente, desamparado e alquebrado, ante a cruz cristã... (NIETZSCHE, 1999, p. 66).

Dessa forma, a partir de 1876, mais exatamente com a publicação de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche marca um novo momento para a sua filosofia, um momento em que se distancia de seus dois grandes mestres: Schopenhauer e Wagner.

Eu quero expressamente declarar aos leitores de minhas obras anteriores que eu abandonei as posições metafísico-estéticas que aí dominam essencialmente: elas são agradáveis, porém insustentáveis. Quem se permite prematuramente falar em publico é normalmente forçado a se contradizer publicamente logo após (NIETZSCHE, apud, DIAS, 2005, p. 127).

É interessante notar que Nietzsche ao se decepcionar com a música de Wagner, muda consideravelmente toda a sua concepção de arte, isto porque, era no músico que ele encontrava a base para fortalecer seus conceitos. A partir disso afirmamos mais uma vez a força que o pensamento wagneriano teve na filosofia de um dos maiores pensadores da modernidade. Uma pujança que se materializou até mesmo com a ruptura da amizade. O abandono de conceitos metafísicos e atemporais, fez com que Nietzsche construísse uma nova forma de analisar a arte, isso foi para ele como que um “retornar a mim”, livrar-se de tudo aquilo que até então tinha lhe contagiado, como expressa em *Humano, demasiado humano com duas continuações*.

Humano, demasiado humano é o monumento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos livres: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que não pertencia à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz ‘onde vocês veem coisas ideais, eu vejo - coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas!’ (NIETZSCHE, 1995, p. 72).

Nietzsche, em *Humano, demasiado humano* abandona conceitos que ocupavam o centro de sua estética musical, como por exemplo, a metafísica de Schopenhauer, pois, o filósofo do *humano*, passou a desacreditar que a música fosse a linguagem direta da vontade. Ele quis desvincular, em suas obras seguintes, a música de qualquer caráter metafísico que implica a mesma a ser a expressão mais verdadeira da essência do mundo. Nesse momento de sua pesquisa, a música não é mais atemporal ou além da multiplicidade, mas sim, expressão unicamente do homem temporal e fenomenal⁶⁸.

⁶⁸ Não pretendemos decorrer profundamente sobre o problema da música em *Humano, demasiado humano*, até porque é um tema bem extenso que merecia uma nova pesquisa. O que nos interessa aqui, como já foi dito no corpo do texto, é mostrar um pouco da mudança do pensamento de Nietzsche frente a decepção causada pela música de Wagner. Porém, para não deixar o leitor em nervos de ansiedade, selecionei um trecho da obra aqui discutida para sanar um pouco a curiosidade. Nos trechos seguintes retirados da obra, poderemos observar a nova concepção de Nietzsche em relação à música. “A música não é, em si e por si, tão significativa para o nosso íntimo, tão profundamente emocionante, que pudesse ser considerada como linguagem imediata do sentimento” “É verdade, a arte tem muito mais valor em função de certos pressupostos metafísicos. Por exemplo, se vigorar a crença em que o caráter é imutável e que a essência do universo se manifesta continuamente em todos os caracteres e ações: então, a obra do artista torna-se a imagem do *eternamente permanente*, enquanto que, para nossa maneira de ver, o artista só pode dar validade à sua imagem por um tempo, porque o homem em geral resulta de uma evolução e é mutável, e o próprio homem individual não é nada de firme e permanente. O mesmo se passa com um outro pressuposto metafísico: admitindo que o nosso mundo visível fosse apenas aparência, como os metafísicos supõem, então a arte viria a encontrar-se bastante próximo do mundo real, pois entre o universo da aparência e o mundo visionário do artista haveria então, até demasiadas semelhanças; e a diferença

Imerso nesse novo paradigma, Nietzsche concebe a música de Wagner não como a expressão pura de afirmação da vida, mas sim como símbolo da decadência, propagação da metafísica e da religião corruptível. Com sua música, ele procura expor o seu vazio particular, a sua pobreza de cultura e todos os outros sentimentos ligados à doença degenerativa, que transforma o indivíduo, aos poucos, em um ser raquítico e bizarro. A sua música passou a exaltar o alemão, traduz os sentimentos mais baixos do povo alemão, a decepção de Nietzsche está exatamente em Wagner ter “condescendido com os alemães — o haver-se tornado alemão do Reich” (NIETZSCHE, 1995, p. 44). Wagner deixa para Nietzsche de herança todas as boas lembranças dos inesquecíveis momentos em Tribschen, das conversas enriquecedoras após o jantar, ou mesmo dos passeios de fim de tarde no jardim da casa. A amizade entre eles nunca morreu, Nietzsche afirmava mesmo em suas obras posteriores “eu amei Wagner” (NIETZSCHE, 1995, p. 102). Sempre dizia que os bons momentos que viveu foram, a maioria deles, ao lado do estimado⁶⁹. A amizade foi forte o suficiente para marcar na pele de ambos, mesmo após a separação, a sensação delirante do aconchego infantil. União está que marcou não só os sentimentos de Nietzsche, mas toda a sua filosofia e por consequência toda a história da arte posterior.

Éramos amigos e nos tornamos estranhos um para o outro. Mas isto é realmente desta forma e nós não desejamos nem nos calar, nem nos esconder, como se devêssemos ter vergonha. Nós somos duas naus e cada qual tem seu destino e rota traçados; podemos nos cruzar e celebrar uma festaconjunta, como já fizemos – e esses bravos navios estavam tão tranquilos no mesmo porto, sob o mesmo sol, de modo que se podia acreditá-los em seu destino, acreditar que tinha apenas um objetivo. Mas então, a força toda-poderosa de nossas tarefas os separou, lançados em mares diferentes, sob outros raios de sol, talvez venhamos a nos rever outro dia, mas não nos reconheceremos: a separação de mares e sóis nos transformou! Era preciso que nos tornássemos estranhos, eis a lei *superior* a nós e eis porque devemos nos respeitar, porque será santificado, ademais, o recordar de nossa amizade primitiva! Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma rota estelar, onde nossas vias e nossos diferentes destinos se encontrem *inscritos* como pequenas etapas – elevemo-nos a este pensamento! Mas, nossa vida é muito curta e nossa vida muita fraca para que possamos ser amigos no sentido dessa sublime possibilidade e assim devemos acreditar em nossa amizade estelar, ainda que tenhamos que ser inimigos na terra (NIETZSCHE, 1977, p. 181/182).

restante colocaria mesmo o significado da arte acima do significado da Natureza, porque a arte representaria a regularidade, os tipos e modelos da Natureza. Esses pressupostos, porém, são errôneos: que lugar, após se reconhecer isso, resta ainda à arte? Antes de mais nada, ela ensinou, através de milênios, a olhar para a vida, sob todas as suas formas, com interesse e prazer e a levar longe a nossa sensibilidade que, por fim, exclamamos: ‘A vida, seja lá como for, é boa.’ Esse ensinamento da arte, de ter prazer na existência e encarar a vida humana como um pedaço da Natureza, sem comoção demasiado violenta, enquanto um objecto de uma evolução regular – esse ensinamento enraizou-se em nós e, agora, vem outra vez a lume como uma necessidade toda-poderosa do conhecimento” (NIETZSCHE, 1997, p. 192-203/204).

⁶⁹ Nietzsche desenvolveu um certo asco à figura alemã, tudo para ele que vinha da raça alemã deveria ser considerado medíocre e inferior. “Minha desconfiança do caráter alemão manifestei já aos vinte e sete anos (terceira Extemporânea) – os alemães são para mim impossíveis. Ao imaginar uma espécie de homem que vai de encontro a todos os meus instintos, sempre me sai um alemão” (NIETZSCHE, 1995, p. 106).

No trecho acima, retirado de *A gaia ciência*, é possível concluir que Nietzsche, mesmo após a frustração, lembra-se do quanto foi wagneriano desde a primeira nota de *Tristão e Isolda*, que escutou quando era ainda um menino. Nietzsche nunca quis atingir Wagner, mas sim as novas crenças do compositor, que refletiam tristemente em suas obras. O novo modo de pensar a arte, realizada por Wagner, era para Nietzsche uma afronta a tudo que ambos sonharam para a cultura alemã. No entanto, Wagner sempre foi e continuaria sendo, a figura mais excêntrica e amigável que Nietzsche teve o prazer de conhecer, pois, sofre-se mais quando se afasta daquilo que se tem apreço. Nietzsche não era nenhum ressentido que carregaria para sempre o ódio ao seu antigo mestre, mas sim um gênio que viu na separação a possibilidade de se reinventar e de repensar a sua própria filosofia, como ele mesmo afirma em seu prólogo: “Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino; gostar novamente de algo, uma vitória” (NIETZSCHE, 1999, p. 09).

CONCLUSÃO

O caso Wagner foi escrito dezesseis anos depois da primeira obra filosófica de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, estando entre os últimos escritos do filósofo alemão. Por mais que tenha se afastado de várias questões defendidas em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche continua levantando críticas em torno dos efeitos do problema da estética dentro da cultura. Desde as primeiras reflexões filosóficas, a preocupação maior dele era pensar a arte dentro de um contexto histórico decadente e que necessitava ser salvo pela superioridade de um artista.

O caso Wagner, e também em *Ecce Homo*, o que chama a atenção do leitor, pelo seu tom irônico e até mesmo cômico e provocativo, é de extrema necessidade lançar um olhar mais firme para as obras e notar que a preocupação com a cultura continua presente. Nietzsche se preocupa em diagnosticar a cultura e acusar os aspectos morais responsáveis pela degradação do povo moderno. Dessa maneira, quando Nietzsche faz uma análise da música de Wagner, não está somente discutindo ou criticando a música de seu antigo amigo, mas está sobretudo, pensando sobre os efeitos de tal música na construção de uma cultura decadente e pobre.

Na primeira obra de Nietzsche, ele já afirmava que a arte é a responsável por possibilitar a redenção do homem, pois a arte justifica a existência e salva o mesmo da infertilidade cultural. A arte mostra ao homem o mundo como ele realmente é, apresenta a essência da vida com todas as suas terríveis contradições, isto porque, é expressão mais pura da vontade mesma. Logo após conhecer o fundo de todas as coisas e experimentar o limiar fantástico que separa aparência da essência, o homem consegue afirmar a sua existência com otimismo e desejo. A certeza de ver na arte a superação do pessimismo e da decadência estava presente desde *O nascimento da tragédia* e foi discussão forte nas obras de maturidade do nosso filósofo. Assim, com as obras de maturidade, Nietzsche acusa Wagner de se corromper ao pessimismo schopenhaueriano e não entender que a arte é a responsável maior por salvar a vida, devendo estar totalmente desatrelada de qualquer aspecto moral cristão. A arte não deve servir de meio para a moral redimir o cristão desesperado, pois o filósofo acusa que na música de Wagner é sempre a moral que redime e não a arte.

Partindo dessa interpretação, de que a arte para Nietzsche é a possibilidade da autenticidade da cultura, tivemos a necessidade de encontrar bases seguras para a nossa pesquisa, mesmo assim, o caminho da arte se faz na história do ocidente. Com efeito, o nosso

primeiro capítulo, *Música e História: a crise e a consagração da música no ocidente*, serviu de bases para entendermos de forma clara a importância da música e o quanto ela em vários momentos foi desvalorizada, servindo de motivo de luta para muitos artistas. Tivemos a intenção de mostrar que pensar em arte é antes de tudo pensar no desenvolvimento cultural do homem, assim como Schiller sonhava antes mesmo de Nietzsche. O filósofo do *além-homem*, assim como Wagner, é descendente de uma luta antiga, que buscava a valorização da arte e, principalmente, da música.

O movimento romântico que procurava valorizar a música como expressão máxima de vida e retirar-la do infeliz dever de distrair a elite aristocrata da época, influenciou muitos músicos, como Beethoven e Wagner. Com isso, no segundo capítulo, *O drama wagneriano e a esperança no ressurgimento da cultura Alemã*, fizemos um estudo sobre a obra *Beethoven*, escrita por Wagner, que mostra a música diferente que nascia pelas mãos de Beethoven. A obra beethoviana era o maior indicio, para Wagner, de que a música começava a se erguer frente as outras artes. Wagner assim como os outros tinha a esperança de reconhecer na música a valorização e afirmação da vida. E por consequência, realizar com ela, uma reforma política e social, que visava reconstruir um povo que se ordenasse pelos ditames da arte superior.

No terceiro e último capítulo, *Nietzsche e Wagner: A união e separação em torno da música*, aparece de forma mais transparente e profunda, o nome de Nietzsche. O filósofo que no momento em que escreve *O nascimento da tragédia*, se encontra tomado pela esperança de presenciar em sua época o renascimento da arte trágica, mais propriamente, pelas mãos dos compositores alemães. A esperança de Nietzsche era tanta que dedica sua primeira obra filosófica para seus dois grandes mentores: Wagner e Schopenhauer. No entanto, nenhum dos dois conseguiu levar a cabo os planos maiores de renovar o espaço cultural através da arte. O problema maior do nosso terceiro capítulo foi entender o verdadeiro motivo pelo qual ocasionou o rompimento com os ideais wagnerianos.

Com efeito, a partir de leituras, podemos compreender, segundo Nietzsche, que Wagner foi tomado pelo moralismo, passando a realizar uma arte que estava submetida às regras e mensagens cristã. Wagner se deixou corromper pelos velhos aspectos cristãos, tornou-se um doente assim como todos crentes moralistas. Com isso, Wagner abandona, por consequência, todos os planos desenhados e sonhados não só por Nietzsche, mas também por toda a tradição artística que viam na arte a possibilidade de liberdade humana.

Enfim, o problema da música se mantém vivo e presente, não somente no período de juventude do filósofo, mas em todos os momentos posteriores do seu pensamento, o objetivo dessa dissertação foi afirmar que a arte deve ser entendida como a possibilidade maior de afirmar a existência. A arte deve ser considerada o meio seguro para transformar toda uma sociedade e todo o comportamento doentio humano em afirmação. Dessa forma, o projeto artístico de Nietzsche era grandioso, quando pensamos no poder transformador da música, na sua ação libertadora sobre o indivíduo. Portanto, não a transformação estética, mas a transformação social e política da sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.
- _____. *Política*. Tradução de Mario da Gama Kury. Brasília: Editora de Brasília, 1985.
- BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARBOZA, Jair. *Shopenhauer: a decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Moderna, 1997.
- BRAGA, Antonio C. *Nietzsche: o filósofo do niilismo e do eterno retorno*. São Paulo: Editora, Escala, 2011.
- BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2002.
- CAVALCANTE, Ana Hartmann. *Arte e Natureza em Nietzsche e August Schlegel*. *Revista Filosofia, Aurora, Curitiba*, v. 20, n. 27, jul./dez de 2008.
- CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. Tradução de Edgard de Brito Chaves Junior. São Paulo: Tecnoprint Ltda, 1983.
- DETINNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1988.
- DEJARDIN, Bertrand. *L'art ET la vie: Éthique ET esthétique chez Nietzsche*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- EURIPEDES. *As Bacantes*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: edições 70, 2008.
- GRASSI, Ernesto. *Revolução e realidade da arte*. São Paulo: Cavalo Azul. 1972.
- GANDON, Odile. *Deuses e heróis na mitologia grega e latina*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LUCCHESI, Bárbara. *Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito*. In: *Cadernos Nietzsche 1*. São Paulo: Discurso Editorial, 1996.
- LISARDO, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Unesp, 2009.

- MACHADO, Roberto. Zaratustra, tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MARTON, Scarlett. Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca. In: Cadernos Nietzsche 25. São Paulo: Discurso Editorial, 2009.
- MARTON, Scarlett. Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso; Ed. Unijui, 2001.
- MARTON, Scarlett. Nietzsche na Alemanha. São Paulo: Discurso Editorial; Ed. Unijui, 2005.
- MONIZ, Luiz Claudio. Mito e música em Wagner e Nietzsche. São Paulo: Madras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. Ecce Homo: Como Alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2008.
- _____. Ecce Homo: Como Alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- _____. Introdução à tragédia de Sófocles. Tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. A Gaia Ciência. Tradução de Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus – Livraria Editora LTDA, 1977.
- _____. O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. A Visão Dionisíaca do Mundo. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. Considerações extemporâneas. In: Obras incompletas. Coleção Os Pensadores. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- _____. A origem da tragédia proveniente do espírito da música. Tradução e notas de Erwin Theodor. São Paulo: Editora Cupolo, 1948.
- _____. Escritos sobre educação. Tradução e notas de Noéli Correa de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Loyola, 2003.
- _____. Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea. Introdução, tradução e notas Anna Hartmann Cavalcante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

_____. Humano, Demasiado Humano. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. O caso Wagner: Um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Nietzsche Correspondência com Wagner. Apresentada por Elizabeth Foerster-Nietzsche. Versão de Maria José de la Fuente. Tradução e notas de Delfim Santos. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

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

_____. Fedro. Tradução e notas de Carlos García Gual e M. Martínez Hernández. Espanha: Editorial Gredos, 1997.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. Amousiké: Das origens ao drama de Eurípedes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

REALE, Giovanni. História da Filosofia Antiga; Volume I. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1993.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade. Tradução, Introdução e notas de Anotal Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

_____. A educação estética do homem. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990

_____. Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro 1793. Tradução e introdução Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Poesia ingênua e sentimental. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. Teoria da Tragédia. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

TANNER, Michael. Nietzsche. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. O Universo, os deuses, os homens. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

WAGNER, Richard. A arte e a revolução. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1990.

WAGNER, Richard. Ópera y drama. Espanha: Akal Ediciones, 2014.

_____. Beethoven. Tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcante. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.