

**Nietzsche contra Schopenhauer?
A reavaliação nietzschiana do valor
metafísico da música**

Maria João Mayer Branco
Pesquisadora Instituto de Filosofia da
Universidade Nova de Lisboa – Portugal

Resumo: O presente artigo explora as concepções schopenhaueriana e nietzschiana da música e as suas consequências para a reflexão filosófica de Schopenhauer e Nietzsche acerca desta arte. Começando por identificar algumas contradições na ‘metafísica da música’ de Schopenhauer procura-se, num segundo momento, confrontá-las com as ideias de Nietzsche sobre a importância filosófica desta arte e mostrar em que medida Nietzsche se inspirou e se afastou da estética musical de Schopenhauer. Em particular, procurar-se-á mostrar o modo como Nietzsche retoma e resolve as ambivalências da análise schopenhaueriana das noções de ritmo e plasticidade através das críticas que faz à leitura wagneriana da metafísica schopenhaueriana da música e que contribuem para a sua compreensão não só desta arte, mas também da filosofia.

Palavras-chave: música, ritmo, apolíneo, dionisíaco, Wagner

**Nietzsche contra Schopenhauer? The
Nietzschean revaluation concerning
the metaphysical value of music**

Abstract: This paper explores Schopenhauer’s and Nietzsche’s conceptions of music and their consequences for the philosophical reflexion of both philosophers about this art. It starts by identifying some contradictions of Schopenhauer’s ‘metaphysics of music’ and then goes on to confront them with Nietzsche’s ideas about the philosophical importance of this art. In particular, the paper tries to show the way Nietzsche takes up and tries to solve the ambivalences of Schopenhauer’s analysis of rhythm and plasticity by means of his criticisms of Wagner’s reading of Schopenhauer’s metaphysics of music. Moreover, it clarifies the reasons why these same criticisms contribute for Nietzsche’s understanding of music as well as for his views on what philosophy should consist of.

Keywords: music, rhythm, Apollonian, Dionysian, Wagner

O presente artigo explora as concepções schopenhaueriana e nietzschiana da música e as suas consequências para a reflexão filosófica de Schopenhauer e Nietzsche acerca desta arte. Começando por identificar algumas contradições na ‘metafísica da música’ de Schopenhauer procurar-se-á, depois, confrontá-las com as ideias de Nietzsche sobre a importância filosófica desta arte e mostrar em que medida Nietzsche se inspirou e se afastou da estética musical de Schopenhauer.

Quando estabelece, logo nas primeiras linhas de *O Nascimento da Tragédia*, uma “monstruosa oposição entre a arte do escultor, a apolínea, e a arte da música, isenta de imagens”¹, Nietzsche indica a sua filiação no pensamento schopenhaueriano e na oposição entre música e imagem ou música e palavra. Mais adiante, no §16 da mesma obra, Nietzsche declara que só Schopenhauer reconheceu a “monstruosa oposição” entre as artes apolíneas e a música dionisíaca, atribuindo à música um carácter e origem distintos dos de todas as artes enquanto representação directa da própria vontade. Na verdade, porém, as ideias defendidas por Schopenhauer acerca da música situam-se no prolongamento do contexto estético-musical do Romantismo alemão e da discussão acerca do conceito de música absoluta², que traduzia a ideia da autonomia da música instrumental

relativamente a qualquer discurso conceptual³. Tal como para os românticos, para Schopenhauer a indeterminação conceptual da música não equivalia a uma privação de sentido, mas a uma garantia de que o que era representado musicalmente não aderiria às aparências empíricas⁴. Dito de outro modo, tanto Schopenhauer, como o Romantismo alemão consideraram a carência linguística da música como uma espécie de excedente de sentido e, por essa razão, a música instrumental alcança nestes pensadores o estatuto paradoxal de uma linguagem supra-linguística. Isto significa que, por ser privada de palavras, a música diz mais coisas, exprime aquilo que as palavras nem sequer podem pronunciar, exprime o impronunciável ou o inefável⁵, ao qual Schopenhauer chamou a Vontade.

Assim, para Schopenhauer, a música não imita os fenómenos ou os sentimentos e a sua origem não é uma imitação da linguagem humana: ela é primeira e anterior aos fenómenos, e primeira e anterior em relação às palavras cantadas. No *Mundo como Vontade e Representação* a música aparece fora do sistema das belas artes⁶ exposto nos parágrafos 43-51, e a razão disso é o facto de ela não ser a “cópia, a reprodução da Ideia do ser tal como ele se manifesta no mundo”, ou melhor, o facto de “a relação de cópia com o modelo que ela tem com o mundo ser muito íntima, infinitamente exacta e muito precisa, visto que todos a compreendem sem custo”⁷. A música é uma “linguagem universal”, a sua inteligibilidade é “imediata”, pois, ao contrário das outras artes, que não objectivam directamente a vontade, mas apenas por intermédio das Ideias⁸, a música é uma cópia tão imediata da vontade como o são as próprias Ideias. Schopenhauer estabelece uma analogia entre a relação da música com as ideias (que considera estarem fora do plano



representativo) e os graus de objectivação da vontade na natureza (desde a matéria inorgânica até ao ser humano) e na harmonia musical (desde os sons mais graves do baixo contínuo até ao som da voz mais aguda que canta a melodia). A análise dos elementos que compõem a música estabelece, por seu lado, uma estreita relação de interdependência entre harmonia e melodia (análoga, na natureza, à que existe entre os graus mais baixos de objectivação da vontade e o aparecimento do ser humano), atribuindo, por outro lado, à melodia a representação da vontade no seu mais elevado grau de objectivação, isto é, a vida e os desejos humanos. Na melodia, diz Schopenhauer, mostra-se tudo aquilo que a razão inclui no conceito negativo de sentimento e que se recusa a ser integrado nas abstracções racionais, e é por isso que a música mereceu o nome de “linguagem do sentimento e da paixão”, enquanto as palavras seriam antes “a linguagem da razão”⁹.

A insistência na importância da melodia tem como finalidade estabelecer em que consiste exactamente a universalidade da música por contraste com a universalidade abstracta dos conceitos. Schopenhauer defende a precisão e clareza absolutas da universalidade musical, quer dizer, o seu carácter perfeitamente determinado em oposição à abstracção conceptual. O paradoxo de uma universalidade determinada dos sentimentos expressos pelas melodias é resolvido de uma forma não totalmente isenta de ambiguidades, através da ressalva de que a música “não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstractamente”¹⁰. Neste sentido, continua Schopenhauer, “ela exprime o que há de metafísico no mundo

físico, a coisa em si de cada fenómeno”, mas distingue-se dos conceitos porque nos dá “aquilo que precede toda a forma” – os conceitos abstractos são os “*universalia post rem*”, enquanto a música revela antes os “*universalia ante rem*”¹¹.

De acordo ainda com o capítulo 39 dos Suplementos (intitulado, justamente, “*Da metafísica da música*”¹²), a música não deve em caso algum excitar a vontade do ouvinte, suscitar “uma dor ou um bem estar real”, na medida em que, nela, as emoções da vontade são transferidas para “o teatro exclusivo das produções das belas-artes, que suspendem a vontade e nos exigem que sejamos sujeitos puros do conhecimento”. A música é uma representação directa da vontade, a sua indeterminação determinada é o excedente metafísico que lhe dá primazia sobre o mundo plástico das formas delimitadas, das figuras e das palavras. Assim, se, para Schopenhauer, o elemento essencial continua a ser a expressão dos sentimentos e não a forma propriamente musical, isso que parece contradizer a ideia de que o verdadeiro objecto da música é a vontade compreendida como essência metafísica dos sentimentos.

É no seguimento destas propostas que no § 52 de *O Mundo como Vontade e Representação* Schopenhauer afirma que a origem do canto e da ópera reside no esforço para dar figuras, imagens, ao mundo puramente musical, nunca devendo as palavras do canto e do libreto esquecer a sua subordinação à música, pois isso transformá-la-ia, de forma absurda, “num simples meio de expressão”¹³: a universalidade aliada a uma rigorosa precisão da música não pode falar a linguagem das palavras. No capítulo dos *Suplementos* dedicado ao mesmo parágrafo, Schopenhauer insiste neste aspecto: a música “não precisa das palavras de um poema ou da acção de uma

ópera”, para ela “a própria voz humana não é senão originariamente e por essência um som modificado”, como o som de um instrumento, e “quando incorporadas na música, as palavras devem sujeitar-se a todas as exigências do som”, pois a música “está na mesma relação com o texto e a acção do que o geral com o particular, a regra com o exemplo, sendo muito mais conveniente compor o texto para a música do que a música para o texto”¹⁴. Assim, por exemplo, a música puramente instrumental de uma sinfonia de Beethoven, que nos apresenta a maior confusão fundada na ordem mais perfeita, o combate mais violento que se resolve na mais bela das harmonias, a “*rerum concordia discors*” que é a imagem fiel da natureza do mundo, suscitando embora em nós a visão de toda a espécie de cenas e formas da vida e da natureza, deve contudo ser escutada na sua “pureza imediata”, não ser “sobrecarregada por um elemento heterogêneo e arbitrário”¹⁵.

Ora, quando confrontadas com outros textos do filósofo, estas declarações revelam incoerências no discurso de Schopenhauer a respeito da música que não escaparam a Nietzsche e que terão contribuído para o seu próprio pensamento sobre a música. Apesar da preferência que atribui à música puramente instrumental, Schopenhauer não exclui, na verdade, a possibilidade de relacionar música e palavras, e o modo como considera essa possibilidade revela a ambiguidade das suas posições. No *Suplemento* ao §52 de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer defende que, quando se adapta uma música a um poema ou libreto, a música mostrará imediatamente o seu poder superior, desvelando a própria natureza das palavras ou da acção operática; se, porém, a adição da poesia à música nos é tão bem vinda é porque, nesse caso, encontramos

concertados os nossos dois modos de conhecer, o mais directo e o mais indirecto, e mesmo que a música seja suficiente para nos transmitir cada movimento da vontade, cada sentimento, as palavras fornecem-nos ainda os próprios objectos desses sentimentos, os motivos donde nascem, ocupando também assim a nossa razão. Este argumento é repetido no §220 dos *Parerga*, onde, após declarar que a ópera decorre de um conceito algo bárbaro, segundo o qual o prazer estético seria intensificado pela acumulação de meios quando a música, pelo contrário, preenche por si só o espírito que lhe é sensível, Schopenhauer afirma ser possível associar-lhe palavras ou uma acção, que seriam como “uma espécie de esquema, um exemplo de um conceito geral” que “tornaria mais intensa a impressão que a música nos causa”¹⁶. Parece, então, que se a música intensifica o sentido das palavras de um poema ou libreto, Schopenhauer admite, não obstante, que a inversa também pode fazer sentido.

Um outro aspecto que importa sublinhar é o facto de a metafísica schopenhaueriana da música não excluir a consideração do aspecto propriamente físico da música, cuja análise revela um elemento que se pode dizer híbrido, uma espécie de ingrediente plástico da música, que parece contaminar a pureza da sua indeterminação e, por conseguinte, a sua natureza puramente metafísica. Esse elemento é o ritmo. Schopenhauer analisa este aspecto pormenorizadamente no capítulo 39 dos *Suplementos*, onde se torna também claro que a defesa da ligação íntima da linguagem musical com o sentimento, quer dizer, com aquilo que a razão inclui num “conceito negativo”, não significa que, para o filósofo, a música constitua algo como o “outro” absoluto da razão. Quer dizer, para Schopenhauer a música não é da ordem do



irracional, embora no §52 do *Mundo* afirme que há na música qualquer coisa de “inefável” [*unaussprechlich*] e que ela é para nós, ao mesmo tempo, “perfeitamente inteligível e porém tão inexplicável”¹⁷. A parte física da música, a harmonia, reside na coincidência das vibrações sonoras: se as vibrações de duas notas oferecem uma relação racional e exprimível, a sua coincidência repete-se e os sons formam um acorde; se a relação é irracional, já não podemos compreender nenhuma coincidência e dá-se uma dissonância. Daqui resulta que a música é um modo de tornar perceptíveis relações numéricas racionais e irracionais, não através de conceitos abstractos (como na aritmética), mas por um conhecimento imediato, simultâneo e sensível. A união do sentido metafísico com esta base física consiste, então, em que o elemento rebelde à nossa compreensão, o irracional ou a dissonância, se torna na imagem natural das resistências opostas à vontade, e que a consonância ou o racional representam a satisfação da mesma.

A variedade de graus que estas relações numéricas de vibrações admitem fazem da música o elemento mais capaz de restituir todas as emoções do coração humano, quer dizer, capaz de restituir a vontade¹⁸. É através da melodia que as emoções da vontade são transferidas para o domínio da representação, e para compreender a melodia importa decompô-la nos seus elementos: o elemento rítmico (quantitativo) e o harmónico (qualitativo). Ainda nos Suplementos, Schopenhauer defende que “o elemento rítmico é o mais essencial”¹⁹ e esta declaração é muito surpreendente, pois, no §52 do *Mundo*, o ritmo aparecia desvalorizado através da sua associação, não com o tempo e a interioridade, mas com a exterioridade espacial. Se a arquitectura e a música são, no sistema das artes concebido pelo *Mundo como Vontade e*

Representação, “verdadeiros antípodas uma da outra” já que a arquitectura só existe no espaço e a música só existe no tempo, “a sua única analogia consiste no facto de o ritmo ser na música o princípio de ordem e coesão, tal como o é a simetria na arquitectura”²⁰. Schopenhauer afirma que foi do sentimento desta analogia que saiu a ideia ousada e repetida nos últimos anos de que a arquitectura é música petrificada e cuja origem remonta a uma conversa de Goethe com Eckermann²¹. O filósofo parece desvalorizar semelhante analogia da música com a arquitectura reenviando-a para o seu verdadeiro fundamento, a analogia entre o ritmo e a simetria, que só se estende à forma exterior e não à essência íntima das duas artes “que um abismo separa”. Depois de proceder a este esclarecimento, Schopenhauer mostra, através de um exemplo musical simples, como a essência da melodia consiste no desacordo e reconciliação sempre renovadas do elemento rítmico com o elemento harmónico. O desacordo e a aproximação constantes dos dois elementos são, diz ainda, do ponto de vista metafísico, a imagem do nascimento de novos desejos seguidos de realização. Assim, na melodia descobrimos uma condição interior, a harmonia, que se encontra como por acaso com uma condição exterior, o ritmo. Evidencia-se, assim, uma contradição entre a valorização do elemento (espácio-) temporal da música no capítulo 39 dos *Suplementos*, onde o elemento rítmico da melodia é considerado o mais essencial, e a desvalorização da sua «exterioridade» (do seu aspecto plástico) no §52 do *Mundo*. Ou seja, a atenção que o *Suplemento* sobre a metafísica da música dedica ao ritmo mostra que, afinal, o aspecto não metafísico (exterior, espacial, plástico) é o mais essencial.

A esta contradição acresce ainda uma outra. Os §§38-43 de *O Mundo como Vontade e Representação* são dedicados às noções de belo e sublime, e ao definir os dois elementos da contemplação estética, o conhecimento intuitivo da Ideia e a isenção de vontade do sujeito puro desse conhecimento, Schopenhauer declara que o prazer estético é provocado apenas pela contemplação do belo. A profusão das belas formas da natureza favorece a contemplação das Ideias porque nos eleva do conhecimento submetido às formas do princípio de razão e à vontade a uma contemplação puramente objectiva e desinteressada, que pressupõe o esquecimento da individualidade e promove a identificação do sujeito com o objecto que contempla, tornando-se aquele “o olho do mundo”²². A esta libertação do conhecimento do jugo da vontade, a este esquecimento da individualidade, chama Schopenhauer “a condição subjectiva do prazer estético”²³ e é dela que deriva o sentimento do sublime. Antes, porém, de analisar especificamente o sentimento do sublime, Schopenhauer tece algumas considerações gerais sobre a parte subjectiva do prazer estético, que “se reduz à alegria de exercer a faculdade de conhecer de uma maneira pura, intuitiva, independente da vontade”, alegria essa que é análoga à alegria que a luz nos proporciona e que é um prazer inteiramente visual. A intuição das ideias apresentada por Schopenhauer tem, efectivamente, uma matriz eminentemente visual: ela é contemplação, o sujeito torna-se “claro espelho” do mundo²⁴, e no seu antípoda encontra-se a vontade que o filósofo caracteriza constantemente como “cega”. A visão, diz-nos ainda, “não tem nenhuma ligação directa com a vontade”, ao contrário da audição, pois os sons podem provocar directamente dor ou prazer. Considerada a partir desta caracterização

dos sentidos, a música torna-se mais compreensível enquanto acesso directo e imediato à vontade: ouvir música não é, para Schopenhauer, aceder a um reflexo do mundo, aceder às Ideias, mas à reprodução da própria vontade. É nisto que se funda a supremacia ontológica da música, o seu carácter metafísico, que acima vimos contaminado por um elemento físico.

Mas se a matriz do prazer estético é eminentemente visual²⁵, devemos, então, perguntar como pode a audição da música, que não conduz à contemplação das Ideias, ser entendida como uma experiência estética. Em que consiste, portanto, o prazer estético musical? E não será, na verdade, pertinente perguntar ainda em que medida considera Schopenhauer que a música faz verdadeiramente parte das belas-artes? Por outro lado ainda, levanta-se uma terceira questão, a saber, como pode um músico, um compositor, ser considerado um artista, dada a caracterização schopenhaueriana do génio como aquele cujo olhar contempla as Ideias eternas²⁶?

Schopenhauer não resolve estes problemas que o seu próprio pensamento coloca, mas Nietzsche procurou dar-lhes uma solução, em particular através da leitura que Wagner fez de Schopenhauer e que influenciou decisivamente o *Nascimento da tragédia*. É aí que Nietzsche propõe a ideia segundo a qual o génio é o artista criador das ilusões míticas reformadoras de toda uma cultura e no qual a sua época deveria depositar todas as esperanças. Esta ideia denuncia a influência que as teses defendidas por Wagner no ensaio que dedicou a Beethoven exerceram sobre Nietzsche²⁷ e importa resumir algumas delas, também para esclarecer o que Wagner retirou da filosofia schopenhaueriana. Referindo-se ao “primeiro princípio estético” de Schopenhauer²⁸, segundo o qual perante as representações



das artes plásticas é preciso evitar as relações com a nossa vontade individual e permanecer na serenidade que só admite a pura contemplação do objecto, Wagner acrescenta que essa tranquilidade sentida em desfrutar a aparência estendeu o comportamento das artes plásticas a todas as outras artes e fixou-se como condição absoluta do prazer estético, donde saiu o conceito de belo, estreitamente ligado à aparência. No entanto, escreve Wagner, quando a consciência se lamenta de apenas ver um espectáculo e não a própria natureza das coisas, é a música quem lhe responde, através do ouvido e de forma imediata, sem intermediação de nenhum conceito. Desta consciência imediata, em que a essência do nosso ser interior se torna uno com a essência do mundo exterior, surge uma arte que obedece a leis estéticas completamente diferentes das das outras artes, e que se funda num elemento puramente patológico. Com efeito, Wagner defende que enquanto nos artistas da forma, a vontade individual se cala na contemplação, no músico ela surge como vontade universal. Por esta razão, se o efeito da pintura é uma profunda tranquilidade da vontade que só se pode elevar acima dos seus limites na pura contemplação desinteressada, o efeito da música é, ao invés, uma intensa excitação da vontade que escapa a todos os limites da individualidade porque «o ouvido abre a porta por onde o mundo penetra»²⁹.

Wagner pretendeu, portanto, resolver o problema da articulação da teoria schopenhaueriana do génio, eminentemente contemplativa e de matriz visual, com a figura do compositor de música. Porém, ao contrário de Schopenhauer, Wagner não considera que no génio se dá uma emancipação do intelecto em relação à vontade e um alcançar do conhecimento puro e desinteressado, mas um estado de

intensificação da vontade que não nega, mas afirma a figura do indivíduo genial³⁰. Wagner pretendeu conciliar a noção schopenhaueriana de conhecimento interior (que se liga directamente à vontade) com a experiência da contemplação desinteressada própria do génio, identificando o génio musical com a base não individualizada da vontade, o que significa uma identificação com a vontade universal. Mas esta proposta afasta-se do espírito da estética de Schopenhauer porque, em vez do distanciamento sereno da individuação que é o ideal schopenhaueriano da contemplação genial, Wagner descreve uma dissolução do sujeito num estado de excitação que o une à vontade. A hipótese de Wagner possui, por assim dizer, um sabor dionisiaco³¹, ausente e até contrário ao que Schopenhauer tinha em mente. Ao fazer, em *Beethoven*, da música uma arte que só pode ser julgada a partir da categoria do sublime, Wagner distorceu, portanto, o espírito da metafísica schopenhaueriana da música³².

Ora, se, de acordo com o *Nascimento da Tragédia*, a reforma da cultura e a esperança dos modernos se deveria voltar para um renascimento do espírito trágico a partir da música wagneriana, já então Nietzsche reservava um lugar determinante para o aspecto que o compositor pretendia subvalorizar no seu projecto musical, e que se liga com a matriz visual que Schopenhauer também não despedira. Trata-se evidentemente do elemento apolíneo que não pode ser expulso da cultura e que está ligado à visão, ao sonho, à ilusão imagética. A admissão do elemento plástico na música — já presente, como vimos, em Schopenhauer — foi pensada por Nietzsche como o domínio apolíneo “intermédio e visível” que nos resgata “da fusão directa com a música dionisiaca”, ou seja, a partir da concepção de uma música em relação à

qual o ouvinte oscila entre adesão e distância, embriaguez e auto-domínio, celebrando “a união fraterna de Apolo e Dioniso”³³.

As críticas de Nietzsche à cultura moderna são acompanhadas da proposta de uma cultura cujo valor consiste na sua capacidade de se aproximar do fundo vital dionisíaco de um modo não destrutivo, tal como acontecia na arte trágica³⁴. Para tanto, segundo *O nascimento da tragédia*, são necessárias ilusões apolíneas, ou seja, mediações, que só o génio tem condições para criar. A crise da comunidade grega surge quando essa ilusão é destruída pela indagação socrática, que a faz perder a forma condenando-a à auto-destruição e dando origem à cultura alexandrino-optimista. O postulado de Nietzsche acerca da impossibilidade prática da negação da vida é, então, baseado na exigência de uma forma trágica, em nada semelhante às abstrações anti-vitalistas modernas desconhecedoras da essência trágica do mundo e da dinâmica privilegiada da ilusão formal apolínea. E neste ponto reside um dos aspectos que separa Nietzsche de Schopenhauer. Se, para Schopenhauer, a ilusão é a estrutura astuta da vontade através da qual esta mantém a conservação da vida, consistindo, portanto, no instinto sexual que utiliza os indivíduos para perpetuar a espécie, para Nietzsche as imagens ilusórias contrabalaçam a dor originária, assumindo toda a realidade o carácter de uma rede de ilusões que permite controlar a imediatez destruidora do dionisíaco. É por esta razão que a individuação ou o elemento apolíneo é entendido por Nietzsche, não como causa da dor originária, como em Schopenhauer, mas como salvação e redenção da mesma. Neste contexto, a visão apolínea e o mito rompem o estado letárgico de identificação com o Uno originário, consubstanciando a

possibilidade de uma protecção em relação à destruição da embriaguez dionisíaca.

Esta possibilidade é facultada pelo génio artista, que nas *Considerações Extemporâneas* é identificado com Schopenhauer, mas também com Fausto, o homem goethiano³⁵. Fausto, porém, já não é, nestes textos, o génio criador de ilusões e o reformador da cultura, mas um contemplador do mundo e um viandante, onde se destaca mais o temperamento cognitivo e a distância que permite contemplar e ajuizar, do que o carácter activo e transformador do mundo que estava em jogo na noção wagneriana de artista. De facto, a partir das *Considerações Extemporâneas*, Nietzsche parece aprofundar a noção de génio, aproximando-se progressivamente do modelo clássico de Goethe, o que se prende com o estatuto que concede à visão no processo de conhecimento entendido como um processo de produção de formas, metáforas e imagens, distinto de um puro impulso de conhecimento insaciável, niilista e informe. É ainda neste contexto que a arte e a filosofia se tornam³⁶ expressões da vontade de viver e não da vontade de conhecer. E importa perguntar, então, que lugar tem a música neste contexto e que relação concebe Nietzsche entre a música e a matriz visual, imagética, da filosofia.

Nietzsche reconheceu a vontade de viver, enquanto instinto artístico e poético, na filosofia de Schopenhauer. Mas a figura de Goethe parece ser aquela que melhor consubstancia a sua noção de espírito livre, que irá substituir a noção de génio a partir de *Humano, demasiado humano*³⁷. O espírito livre opõe-se ainda à tirania do génio artístico e às emoções que a sua arte suscita. Ao contrário do que acontece com o “simplificador” Wagner³⁸, Nietzsche identificará Goethe com o espírito liberto e



afirmador de Dioniso³⁹ na obra em que define a música moderna como uma “especificação” do dionisiaco⁴⁰. Com efeito, no *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche defende que, “enquanto arte específica”, a música pressupõe a imobilização progressiva do sentido muscular (dionisiaco) ao qual, porém, o ritmo continua a falar. Pertença de Apolo, considerado na *Gaia Ciência* como o “deus dos ritmos”⁴¹, o ritmo é — como era para Schopenhauer — o elemento plástico, visual, espacial da música. Nietzsche considera-o, nesse texto, como o elemento da medida e do domínio, que é precisamente o elemento que associa a Goethe no §103 da mesma obra⁴². Neste último aforismo, Nietzsche refere-se ao encontro de Goethe com Beethoven em Tepliz como um encontro entre a civilização e a semibarbárie, entre a mesura de uma alma recta e o excesso neurasténico do “ser humano indomado”, concluindo que ainda não foi inventada uma música à altura de Goethe. Uma música à imagem de Goethe seria “uma música supra-alemã”⁴³ feita da sobriedade e da convenção que Nietzsche associa com a arte grega⁴⁴ e da clareza e luminosidade solar e dourada⁴⁵ que encontrava no espírito dos povos do Sul da Europa. *Il faut méditerraniser la musique*⁴⁶, escreve Nietzsche no *Caso Wagner*, texto onde pergunta ainda: “Que teria Goethe pensado de Wagner?”⁴⁷

A música de Wagner é “anti-goethiana”⁴⁸ porque lhe falta a medida e a luminosidade que compõe o “gosto Goethe”: “algo dourado e doce, algo suave”⁴⁹, contrário à música wagneriana que “perverte os nervos” e narcotiza o espírito⁵⁰. Não é por acaso que Nietzsche chama à falta de medida da música de Wagner (contra a qual dirige as suas “objecções fisiológicas”⁵¹) uma “degenerescência do sentido do ritmo”⁵². A ausência de medida rítmica

corresponde à falta de domínio em que esta música mergulha o ouvinte, privando-o da distância e sobriedade indispensáveis ao tempero da embriaguez musical e que nos “resgata da fusão directa com a música”⁵³. Da música Nietzsche esperava uma leveza trazida por “ritmos leves, atrevidos, desenvoltos e seguros” e pelo ouro de “boas harmonias, ternas e douradas”⁵⁴. Ritmos e luz apolínea para uma música verdadeiramente dionisiaca, quer dizer, uma música humana que não fala da vontade nem da coisa em si, e onde a visão celebra as suas núpcias com os ouvidos. Seria a música por que esperam os filósofos do futuro, uma música de sons “mais claros e alegres”, a *gaiia música*, o “Sul na música”⁵⁵ onde “é possível sentir simultaneamente estas três coisas: sublimidade, luz profunda e quente, e volúpia da suprema coerência”.⁵⁶

Referência Bibliográfica

- BARBERA, Sandro, *Apollíneo e dionisíaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, Estrato di *Linguística e Letteratura* XIII-XIV, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- BARBERA, Sandro, *Goethe versus Wagner. Le changement de fonction de l'art dans Choses humaines, trop humaines* in D'Iorio, Paolo/Ponton (dir.), *Nietzsche. Philosophie de l'esprit libre. Études sur la genèse de Choses humaines, trop humaines*, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, Paris 2004, pp. 37-60.
- BARBERA, Sandro, *Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen: einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit* in Borsche, Tilmann/Gerratana, Federico/Venturelli, Aldo (hrsg.), *"Centauren-Geburten": Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 1994, pp. 217-233
- BARBERA, Sandro, *Une philosophie du conflit. Études sur Schopenhauer*, PUF, Paris 2004.
- BARBERA, Sandro-CAMPIONI, Giuliano, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Milano, Franco Angeli 1983.
- BOOGAARD, Meno, *The reinvention of genius. Wagner's transfigurations os Schopenhauer's aesthetics in «Beethoven»* in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 4, N° 2, August 2007.
- DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève 2006 (traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker).
- DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- GOETHE, J.W., *Maximen und Reflexionen. Text der Ausgabe von 1907 mit der Einleitung und den Erläuterungen Max Heckers*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1976.
- IRIARTE, Rita, *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Materiais Críticos, Lisboa, 1987.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main 1960-1965 (Band I-V).
- WAGNER, Richard, *Beethoven*, Editorial Inquérito, Lisboa, s/d (tradução de Daniel de Sousa).
- ZÖLLNER, Günter, *"Schopenhauer"* in Sorgner, S. L./ Bix, H. J./ Knoepfler, N. (Hg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk — Wirkung. Ein Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008, pp. 355-372.



Excepcionalmente, preferimos manter as notas do artigo no formato original enviado pela autora.

¹ NT 1 (KSA 1, 25).

² Tal é a tese defendida nomeadamente por Sandro Barbera e pelo musicólogo Carl Dahlhaus. Este último explica que o conceito de música absoluta foi a ideia fundamental da estética musical na época clássica e romântica, sendo proveniente da poesia e filosofia do romantismo alemão. O conceito consiste na associação de uma música separada de textos, programas e funções com a expressão ou o pressentimento do “absoluto”: trata-se da ideia de que se pode pensar através da música e dos sons tal como o literato pensa com as palavras. Cf. S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, Estrato di *Linguistica e Letteratura* XIII-XIV, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa e C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève 2006, sobretudo capítulo I, “La musique pure comme paradigme esthétique” (pp. 11-22).

³ De acordo com Dahlhaus, inicialmente, a música instrumental privada de conceito, objecto ou finalidade, aparecia como vazia e sem conteúdo, por exemplo, para Rousseau, que defendeu o modelo da música vocal recorrendo à teoria dos afectos e à estética do sentimento. Depois surge a tendência para contradizer a caracterização sentimentalista da música, ou para converter esses afectos concretos em sentimentos mais difusos, como o fazem Novalis ou Friedrich Schlegel, contrariando a tese utilitarista. Nasce, assim, o princípio da autonomia, em nome do qual a música instrumental – até aí considerada como uma versão deficiente da música vocal – acedeu à dignidade de paradigma musical: o que parecia inicialmente uma carência, a ausência de conceito e de objecto próprio, é então declarado como vantagem e exprime-se a convicção de que a música instrumental formula de modo puro e directo a essência da música, porque é sem conceito, objecto ou função — a música instrumental passa, enquanto simples estrutura, a valer por si mesma e a formar um “mundo à parte”. Cf. C. Dahlhaus, *op.cit.*, pp. 13-14.

⁴ Sobre a estética musical romântica e sua influência em Nietzsche e Schopenhauer, cf. É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion 2005, capítulo I, “Le statut de la musique dans le romantisme allemand”, pp. 21-39.

⁵ “A música desvenda ao homem um reino desconhecido [...] no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis por conceitos para se entregar ao inefável.” In: Iriarte, Rita (ed.), *Música e Literatura no Romantismo Alemão, Materiais Críticos*, Lisboa, 1987, p. 93. A este respeito, é também de mencionar a obra de Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'Ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, em particular o capítulo 1, “L'«éthique» et la «métaphysique» de la musique” (p.7-23).

⁶ Arden Reed defende que neste ponto se pode encontrar uma filiação da metafísica da música de Schopenhauer nas ideias de Kant, pois para Schopenhauer, tal como para Kant, a música é absolutamente desprovida de conceitos. Cf. o artigo “*The debt of disinterest: Kant's critique of music*” in *MLN*, Vol. 95, Nº3, German Issue (Apr. 1980), p. 563-584, ao qual voltaremos adiante.

⁷ *Die Welt als Wille und Vorstellung §52, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main 1960-1965, Band I, p. 358. *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main 1960-1965.

⁸ Cf. *Mundo* §§34 e 36, onde a arte é definida como sendo o conhecimento das Ideias e a comunicação desse conhecimento, só possível por ocasião da libertação da vontade, quer dizer, da mudança súbita produzida no indivíduo que o torna num puro sujeito que conhece, como é o caso do génio. No capítulo 37 dos Suplementos, relativo ao §51 do *Mundo*, Schopenhauer declara que “as obras das artes plásticas exercem uma acção bem pouco directa e imediata”, enquanto, pelo contrário, “uma bela melodia não deixa de dar a volta ao mundo”. *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band II, Kapitel 37 “*Zur Ästhetik der Dichtkunst*”, p. 544-562.

⁹ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 362.

- ¹⁰ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band I, p. 364.
- ¹¹ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band I, p. 367.
- ¹² *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band II, Kapitel 39 “*Zur Metaphysik der Musik*” (p. 573-586).
- ¹³ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main 1960-1965, Band I, p. 365.
- ¹⁴ *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band II, Kapitel 39 “*Zur Metaphysik der Musik*”, p. 575.
- ¹⁵ *Idem*, p. 577.
- ¹⁶ *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II*, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band V, Kapitel 19 “*Zur Metaphysik des Schönen und [zur] Ästhetik*”, §220, pp. 509-514.
- ¹⁷ *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band I, p. 368.
- ¹⁸ Embora defenda que Schopenhauer exclui qualquer possibilidade de contaminação entre o elemento figurativo e o elemento musical, Sandro Barbera admite que a concórdia discordante que a define está intimamente relacionada com a capacidade de a música resolver no plano da representação o carácter intimamente conflitual da vontade e a contínua oscilação dos seus movimentos entre dor e prazer. Cf. S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, Estrato di *Linguística e Letteratura XIII-XIV*, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- ¹⁹ *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band II, Kapitel 39 “*Zur Metaphysik der Musik*”, pp. 580-581.
- ²⁰ *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band II, Kapitel 39 “*Zur Metaphysik der Musik*”, p. 581.
- ²¹ Cf. também a Máxima 1133 in J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen. Text der Ausgabe von 1907 mit der Einleitung und den Erläuterungen Max Heckers*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1976, pp. 194-195.
- ²² *WWV* §38, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band I, p. 282.
- ²³ *Idem*, p. 283.
- ²⁴ *WWV* §36, *Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band I, p. 266.
- ²⁵ Como é também sublinhado por Sandro Barbera no artigo *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, Estrato di *Linguística e Letteratura XIII-XIV*, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- ²⁶ Questão muito pertinentemente levantada por Meno Boogaard no artigo *The reinvention of genius. Wagner's transfigurations of Schopenhauer's aesthetics in «Beethoven»* in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 4, Nº 2, August 2007.
- ²⁷ Cf. S. Barbera, *Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen: einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit* in T. Borsche-F. Gerratana-A. Venturelli (hrsg.), *op.cit.*, pp. 217-233.
- ²⁸ R. Wagner, *Beethoven*, Editorial Inquérito, Lisboa, s/d, p. 28.
- ²⁹ *Idem*, p. 32.
- ³⁰ Cf. G. Zöllner, *Schopenhauer* in S.L. Sorgner-H.J. Birx-N. Knoepffler (Hg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk — Wirkung. Ein Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008, p. 355-372.
- ³¹ Expressão de Meno Boogaard no artigo já mencionado.
- ³² Como defende Sandro Barbera, o que está aqui em jogo é a própria ideia do *Gesamtkunstwerk*, cuja possibilidade se joga no ponto de fronteira onde as leis do território poético se sobrepõem às do território musical, gravitando toda a problemática da síntese das artes à volta da relação entre o som e a imagem. No *Beethoven* trata-se, assim, de assinalar dentro dos domínios artísticos, “zonas-limite” onde uma linguagem experimenta os próprios limites expressivos e tende a traduzir-se numa linguagem distinta. Cf. S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, Estrato di *Linguística e Letteratura XIII-XIV*, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- ³³ NT 24, KSA 1, 150.



³⁴ Cf. S. Barbera-G. Campioni, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Milano, Franco Angeli 1983 (em particular, caps. 3.3. "Apollíneo e dionisiaco: una fisiologia del mito", pp. 77-81 e 3.5. "L'illusione e la comunità" pp. 91-101).

³⁵ Cf. S. Barbera "Goethe versus Wagner. Le changement de fonction de l'art dans *Choses humaines, trop humaines*" in P. D'Iorio-O. Ponton (dir.), *Nietzsche. Philosophie de l'esprit libre. Études sur la genèse de Choses humaines, trop humaines*, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, Paris 2004, pp. 37-60.

³⁶ Cf. S. Barbera, *Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen: einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit* in *op.cit.*, pp. 217-233.

³⁷ Cf. V. Vivarelli, «Vorschule des sehens» und «stilisierte Natur» in *der Morgenröthe und der Fröhliche Wissenschaft* in *Nietzsche-Studien* 20 (1991), pp. 134-151, onde se defende que Nietzsche contrapõe ao modelo schopenhaueriano do sujeito puro do conhecimento como "olho do mundo" a compreensão goethiana segundo a qual para fazer justiça às coisas não era necessária uma atenção fria e distanciada das coisas, mas uma aprendizagem do olhar que decorria do impulso para aprender a conhecer e amar os objectos artísticos de que Goethe fala na entrada do dia 28/1/1787 da *Viagem a Itália*.

³⁸ WB 4 e 5 (KSA 1, 448 e 454).

³⁹ CI, Incursões de um inactual 49 (KSA 6, 151-152).

⁴⁰ CI, Incursões de um inactual 10 (KSA 6, 118).

⁴¹ GC 84 (KSA 3, 442).

⁴² GC 103 (KSA 3, 459-460).

⁴³ PBM 255, KSA 5, 201.

⁴⁴ Cf., e.g., HH VS 122 (KSA 2, 604-605) e GC 80 (KSA 3, 435-436).

⁴⁵ PBM 255 (KSA 5, 201).

⁴⁶ CW 3 (KSA 6, 16).

⁴⁷ CW 3 (KSA 6, 19).

⁴⁸ FP 1888 15 [12] (KSA 13, 411).

⁴⁹ FP 1888 24 [10] (KSA 13, 634-635).

⁵⁰ CW (KSA 6, 43).

⁵¹ GC 368 (KSA 3, 616).

⁵² CW (KSA 6, 44).

⁵³ NT 24, KSA 1, 150.

⁵⁴ GC 368 (KSA 3, 617).

⁵⁵ NW (KSA 6, 421).

⁵⁶ A 461 (KSA 3, 277-278).