

## Capítulo 3

### Os estados musicais em Nietzsche

#### Temas e motivos: variações em eterno retorno na música de Nietzsche

A música e sua semântica atravessaram os interesses de Nietzsche ao longo de toda a sua vida. Poucas coisas lhe foram tão ou mais presentes do que a música. A partir de suas relações com ela, ele construiu sua corporeidade e, portanto, seu pensamento. Nesse caso, pode-se perceber que a música esteve ali como um elemento inapreensível, como algo fugidivo e embaraçoso ao mesmo tempo que incitante, desafiador e vitalizante.

Não é possível, portanto, estabelecer um fio único condutor sobre o pensamento de Nietzsche a respeito da música. Toda tentativa de reconstruir um percurso linear nesse plano ou de fazer aparecer uma lógica que pudesse esclarecer o “desenvolvimento” de seu pensamento musical será falha, parcial, quando não, ingênua. Ou seja, traçar uma história da música em Nietzsche é um esforço incoerente com a própria trajetória do compositor de *Nachklang einer Silvesternacht (Ecos de uma noite de ano novo)*.

Os acadêmicos sistematizadores<sup>77</sup> (sempre eles!) há muito tempo, e de diferenciadas formas, tentam estabelecer uma espécie de traçado coerente que pudesse caracterizar os desdobramentos lógicos do pensamento de Nietzsche sobre a música<sup>78</sup> — como se fosse possível pensar uma coerência de “fio a pavio” a respeito do que disse o autor de *Assim falava Zaratustra* sobre o tema. Essa coerência não há. Sobretudo nesse terreno, Nietzsche exerce sua maior prerrogativa: a de pensar através da reversão dos polos valorativos, das perspectivas. As oscilações, variações e retornos compõem muito da dinâmica que caracteriza o pensamento de Nietzsche, não só sob a perspectiva temática da música como também em âmbitos gerais. Para compreender o alcance do que está aqui afirmado,

---

<sup>77</sup> Vejamos o que escreve Nietzsche sobre o assunto em uma máxima de *Crepúsculo dos Ídolos*: “Desconfio de todos os sistematizadores e me afasto de seus caminhos. A vontade de sistema é uma falta de integridade.” (GD 26, KSA, p. 63)

<sup>78</sup> Aqui não se pode deixar de assinalar o caráter vicioso que existe nos acadêmicos de plantão quando tentam, a todo o custo, transformar uma experiência em objeto do conhecimento.

é necessário entender que a música não é um elemento agregado ou somado ao todo; antes de tudo, ela é o elemento articulador da experiência. Não se pode avançar em Nietzsche, se não se der à música a condição de fundadora e possibilitadora do pensamento.

É preciso insistir na ideia de que seu pensamento se dá em movimentos, há uma plethora de ritmos e harmonias que se quebram com a entrada de outros; daí ser possível encontrar afirmações contraditórias ou mesmo incoerentes. Do mesmo modo que uma música sofre variações, que ela é entrecortada pela dinâmica, seu pensamento sobre o tema obedece a essas mesmas características. Aquilo que move também é aquilo que estanca. O que pode ser afirmado em um contexto, em uma época ou em um registro, pode ser negado quando outras dimensões se fazem apresentar. Por exemplo: Nietzsche é romântico ou um crítico do romantismo? Essa pergunta é tipicamente uma cilada; não pode haver resposta exata. Muito menos, deve-se crer que Nietzsche, em algum momento de sua vida/obra, transitou de forma dialética — isto é, de forma a superar a diferença através da negação — quanto ao romantismo. Portanto, ele pensou com e contra o romantismo. Não há como destacar, compartimentar — em nome de qualquer interesse metodológico ou pedagógico — o que em Nietzsche se constituiu como afirmação fundada na ambivalência.

Música, em Nietzsche são afecções. As afecções, são musicais, obedecem à fisiologia do som, do ritmo e da melodia. Por isso, trata-se de um registro de transitoriedade e nunca de representabilidade. As afecções não tem classificações, não se adéquam ao regime do tempo cronológico e não se excluem mutuamente. O registro das afecções é inclusivo e faz rebater a diferença por ela própria. A música de Nietzsche - que não é outro nome para o seu pensamento - não será nesta tese escutada dentro de uma seqüência monocórdica mas na dissonância das harmonizações.

É preciso dizer que não há uma estética definitiva da música em Nietzsche e que tampouco existe uma posição única sobre as manifestações relativas à música por parte do filósofo. Também não há, como se pode encontrar em Schopenhauer, uma metafísica da música, por um motivo muito específico: a música em Nietzsche nunca foi um conceito metafísico.

O que se pode dizer sobre a música em Nietzsche? Certamente, que ela tem múltiplas valências e alcança um lugar privilegiado no contexto de sua obra exatamente por essa peculiaridade. Essas múltiplas valências devem ser percebidas em suas idiossincrasias, isto é, tomadas desde aquilo que são em si (por ex.: estudar ao piano, tocar piano a quatro mãos, cantar, compor, escrever etc.), e, também, em suas implicações coletivas (criticar *Parsifal*, respondendo com Zarathustra, elogiar Carmen através da oposição norte/sul, participar e depois criticar o projeto de Bayreuth, amar e odiar Wagner, compor com Peter Gast um novo arranjo para o *Hino à vida*). Com isso, percebe-se que é possível destacar uma gama diversa de incidências que a música oferece na experiência de Nietzsche, de tal maneira que seu pensamento deva ser escutado, ele próprio, como música. Ou seja, ao se levar em conta toda a multiplicidade de encontros e resultantes que derivam do interesse de Nietzsche pela música, apreende-se que a música esteve, ela própria, sustentando o campo de vivências e experiências desse filósofo-músico.

Eis aí o sentido do que existe de fisiológico em Nietzsche.

Entramos agora no campo daquilo que é específico nesse pensador: para acompanhar a sua experiência, é preciso validar sua vivência como filósofo-músico. Então, é necessário realizar um movimento de abertura do significante música e operar uma transfiguração de seu sentido. Para tal, tem-se, ainda, que lançar perguntas da seguinte ordem: que implicações pode haver para um filósofo quando se é um exímio improvisador ao piano, como foi no seu caso? O que dizer das suas composições e que músico ele foi? Que críticas e análises ele conseguiu tecer a respeito da música, sabendo-se que isso teve um peso e importância considerável em sua obra escrita? Costuma-se, de pronto, dar-lhe os créditos, reconhecendo como sua a seguinte vulgata: “A vida sem música seria um erro”. Porém, é necessário perguntar: de que tipo de música fala Nietzsche aqui? Em que sentido a vontade de potência e o pensamento fisiológico de Nietzsche se interessam pela música ou, mais ainda, são constituídos por ela? O que dizer de um filósofo que canta, dança, compõe e que se permite amar e odiar pelos signos desses atos? Como entender que sua escrita poética e aforismática é, em si, musical? Por que Zarathustra pregava e contemplava a vida através de ditirambos? Como a experiência do andarilho e a do próprio Zarathustra se apropriam do que Nietzsche vive na música,

de maneira tal que o flerte com o ponto abismal trazido pelo pensamento do eterno retorno seja, ele próprio, musical?

Vê-se que é possível abrir diferentes frentes de indagação no tocante ao tema da música. Se apresentamos essas questões — cuja marca é falar do *vivido* musical em Nietzsche a partir de diferentes angulações —, é porque acreditamos que, dessa forma, nos é possível deslocar o centro do interesse do estabelecimento de uma teoria da música em Nietzsche para reconfigurar a questão, entendendo-a como “movimentos musicais” em seu pensamento.

O leitor, aqui, perceberá que nosso interesse converge muito mais para a genealogia da música na obra de Nietzsche do que, propriamente, para uma análise histórica da música que o filósofo produziu. Ou seja, nossa intenção é ler a música de Nietzsche sob a ótica e os princípios que regeram as análises do próprio Nietzsche acerca da cultura.

Portanto, a partir de agora, o que se seguirá é uma abordagem multifacetada sobre a dinâmica que articula música/vivência/experiência e pensamento em Nietzsche, de maneira a fazer sobressair os elementos que o aproximam daquilo que ele próprio cunhou sob a insígnia do filósofo-artista.

Para melhor conduzir a proposta anunciada, apresentam-se aqui quatro aspectos que compõem o que chamamos de “uma semântica da música em Nietzsche”. Eles são não classificatórios, não são cronologicamente instituídos, não obedecem a nenhuma lógica de causa e efeito e apresentam-se como dimensões múltiplas da experiência de Nietzsche com a música. São aspectos que devem ser tomados como elementos marcantes no tocante à interseção entre vida/obra/arte, e cuja análise proporcionará um entendimento específico sobre o pensamento de Nietzsche. São eles:

- 1) Nietzsche e a arte de improvisar ao piano;
- 2) a experiência do compositor Nietzsche;
- 3) *Manfred Meditation*: uma antiabertura ao estilo de Nietzsche;
- 4) a música na fisiologia de Nietzsche ou o eterno retorno de Dioniso.

## Nietzsche e a arte de improvisar ao piano

Desde muito cedo, o próprio Nietzsche buscou a educação musical. O piano, peça nuclear nos lares das famílias alemães daquela época, esteve desde sempre no centro dos acontecimentos em sua casa. O pai do filósofo, pastor protestante, que morreu quando ele tinha 4 anos, deixou-lhe como “herança” o trato com a música sacra e o interesse pelo improvisado ao instrumento. Aos 9 anos, ele já tocava piano, compunha e vivia a música como prioridade entre os seus interesses mais caros. Mais tarde, já interno em Pforta, tornou-se um adolescente disciplinado, habituado aos rígidos esquemas de estudo que lhe tomavam os dias de forma exaustiva. Ali, quando queria descansar do ritmo pesado de leitura e escrita, costumava alugar horas no piano da escola para que pudesse praticar. Sua correspondência mostra não só o quanto ele costumava se permitir o estudo e o lazer ao piano, como também dá testemunho de que os pedidos mais solicitados à sua mãe e à irmã eram o envio de partituras para que ele pudesse tocar.

Deve-se lembrar que, àquela época, a música só podia ser executada ao vivo. Tirante missas, saraus, festas, concertos e eventos, a música ouvida era a que se tocava em casa; por isso, o processo de ligação das pessoas com a música se dava de forma diferente do que se verifica hoje em dia. Em geral, as famílias costumavam se reunir junto ao piano, como um ritual, quando cantavam e dançavam ao som do piano que era tocado por um ou mais familiares. Dessa forma, a relação das pessoas com a música implicava uma participação ativa, um “executar”, de maneira tal que as composições ouvidas eram produto do que aquele grupo informal era capaz de criar. Portanto, a formação musical era parte integrante da educação das pessoas. Não se tratava apenas de uma relação de prazer, desfrute ou entretenimento, mas, sobretudo, da forma de se estabelecer e manter um *ethos* onde a música tinha a função de articular as relações humanas em múltiplas instâncias.

Para Nietzsche, desde muito cedo, o piano constituiu-se como uma extensão de seu ouvido. Escutar com os ouvidos de um teclado do piano implica ouvir através do ato de buscar expressão. Aí, encontram-se, em uma espécie de polo convergente, elementos tais como sensibilidade, intensidade, temporalidade. A

dinâmica tem por característica fazer reverberar de forma polifônica os elementos que estão em jogo na interpretação ao piano. Aí, inaugura-se para o músico Nietzsche uma gama de afecções que perfazem seu modo de se interessar pelas coisas: o ouvido-teclado como órgão sensorial interessado no som e nos seus sentidos.

Nietzsche era um exímio improvisador ao piano. O que é improvisar? Trata-se de criar em tempo real, de instituir a música dentro do imprevisto. O improviso admite versões híbridas de temas, de modo a torná-los plásticos, estendendo-os aos limites da desconstrução, mas sempre permitindo que a referência originária (o tema proposto) tenha a chance de voltar mais uma vez. Improvisa-se para testar, para ruir, para alongar. São todas essas operações plásticas que recortam a suposta totalidade (unidade melódica/harmônica do tema) de maneira a multifacetá-la em novas trilhas. Improvisa-se para recriar a música onde ela não foi ainda pensada. Improvisa-se para, num franco exercício de complacência ao desfiladeiro errático das cadeias melódicas, fazer surgir um mais além da origem. Com isso, a improvisação não nega o tema, porém o transforma ao consagrar ao inesperado dos atos a tutela de recodificar a origem temática.

Não é à toa que Nietzsche era capaz de ficar por horas e horas improvisando. Vê-se que, desde muito cedo, a música lhe mostrou o caminho da expressão e a valorização do *pathos* sobre o *ethos*. Não é possível improvisar sem contar com a intenção do desprendimento — isso porque só se improvisa ao tornar-se cúmplice do risco, da vontade de dizer o mesmo de forma alterada. Ou de envergá-lo até que ele se diferencie de si, mas, ainda assim, permaneça o mesmo. Nisso, improvisar é instituir linguagem, é recriar os códigos de maneira tal que se possa estar no jogo das aparências de forma absolutamente imanente. Não se improvisa, necessariamente, para compor uma nova ordem, e, sim, para esticar uma forma até torná-la outra coisa a partir dela própria. Isto é, ao improvisar-se, redime-se a forma de sua própria justeza ao reenviá-la aos seus avessos, aos seus desmembramentos.

O Nietzsche improvisador ao piano tornou-se o Nietzsche pensador. Improvisar e pensar — dois movimentos similares quanto ao que tange o transgressivo. A obra de Nietzsche é composta por aquilo que foi estabelecido (seus textos publicados), mas é, também, constituída por uma extensa gama de

fragmentos, notas e observações. A verdade é que, com a publicação oficial desses “fragmentos póstumos”, com a inclusão da vasta correspondência e das próprias músicas e anotações musicais de Nietzsche, sua obra ganhou contornos amplos e permitiu-se constituir através da tensão entre o que foi intencionalmente publicado (autorizado) e aquilo que foi resgatado sob o ponto de vista do espólio, das reservas. Chegou-se ao ponto em que a obra fragmentária póstuma tornou-se mais extensa do que o material publicado sob a direção do próprio Nietzsche em vida.

Hoje em dia, não há leitura ou pesquisa que não se interessem pela obra em sua totalidade. Como dispensar a leitura dos escritos preparatórios de *A gaia ciência*, por exemplo? Como dispensar as inúmeras observações sobre a dimensão fisiológica do pensamento da vontade de potência contida nos fragmentos póstumos? Para o leitor interessado em Nietzsche, não pode fazer sentido desconsiderar os elementos que cercam a obra tomada a partir das inúmeras formas que ele encontrou para expressar seus pensamentos.

Nesse sentido, a distinção entre obra publicada e obra póstuma deve se fazer apagar. O que há em Nietzsche são estudos e ensaios no sentido propriamente musical, ou seja, versões que poderiam ter sido publicadas no lugar das ditas “oficiais” e que não o foram por questões de adequação. Como distinguir o que era um pensamento de suporte ao que foi efetivamente publicado daquilo que teria sido um pensamento “superado” ou descartado? Nietzsche preservou seus documentos porque sua forma de pensar admitia a diversificação dos extratos dos pensamentos. As franjas, os contornos e as inversões não contestam nem invalidam o pensamento, no entanto fazem dele algo abrangente, polimórfico. Não se trata de escrever a verdade, mas sobre ela. Portanto, a balança entre o recalcado e o seu retorno, ou seja, neste caso, entre o que não foi publicado e o que foi escolhido para ser conhecido, é mais importante do que a polarização do pensamento. Aqui, o recalcado não pode ser entendido como o preterido, como o que foi desqualificado, e, sim, como outra versão, que, por razões das mais diversas (conveniências múltiplas, por que, não?), ficou nos bastidores. Todavia, o trabalho do autor deve ser mais bem compreendido se tomado como um todo fragmentado onde as partes representam constructos, elementos de ligação, partículas inervadoras. O recalcado e suas versões são imantações do mesmo, de um acontecimento maior, do esforço

de estar existindo. Para o estudioso de Nietzsche, é necessário fazer circular as distintas angulações do que ele produziu, pensou. Bascular entre as polaridades criadas pelo recalque, permitir reordenações entre a gama de materiais que o filósofo deixou não é outra coisa senão admitir sua obra como um manancial de movimentos que ecoam de acordo com o corte que neles é dado. Não se entenderá Nietzsche se não for possível admitir seus opostos, suas variações, suas mudanças repentinas de tonalidades, enfim, suas dinâmicas.

Não se pode dizer que Nietzsche pensou de forma unidirecional, porque sua forma de instituir as ideias é afirmativa. Toda afirmação admite seu contrário, sua reversão, e os argumentos se fortalecem mais pelo exercício da própria balança do que pela preocupação em discernir o verdadeiro do falso. Afirmar é arriscar uma linha a partir de sua força, mas não necessariamente pressupor a aniquilação de outras linhas (outras afirmações). Ou seja, o pensamento afirmativo opera com a intensidade e multiplicidade das forças e não se confunde com a postura maniqueísta de pensamentos baseados em verdades totalitárias que se utilizam do recalque para negar as contradições, imperfeições e amplitudes das coisas.

Nesse ponto, as versões esquecidas ou preteridas de seus aforismos, os fragmentos “abandonados” são o próprio improvisado. Aqui, a forma musical se irmana à forma da escrita, provocando o surgimento de uma obra que deve ser lida em seus diferentes níveis ou andares de maneira tal que estes se comuniquem e se harmonizem (mesmo que em dissonância) entre si. Trata-se de entender que a obra de Nietzsche, tomada em seu abrangente espectro, deve ser lida tal qual se lê uma partitura musical. As notas musicais não se anulam umas às outras, não se incompatibilizam no choque, nem devem ser escutadas isoladas; ao contrário, ganham força e beleza ao se combinarem na sequência do tempo. As notas musicais (e também as que serviram de ensaio aos textos consagrados de Nietzsche) são afirmações destinadas a suportar as diferenças. Evidentemente, há combinações que ferem alguns ouvidos mais do que a outros. E, também, há os que se agradam e os que se desagradam quanto aos efeitos do mesmo som. Seguindo Nietzsche, cabem as perguntas: “Escutar uma música de dia é o mesmo que escutá-la à noite?”; “Uma música que se escuta sob o impacto de uma tristeza é a mesma que se escuta quando a alegria se faz presente?”; “É possível escutar a mesma música a partir das suas

diferentes versões ou interpretações?"; "Uma música é, sob o nível absoluto, boa ou má?".

Se o Nietzsche que improvisava ao piano é o mesmo que improvisa ao pensar, então as próprias composições musicais do filósofo devem ser tomadas muito mais como improvisos do que como obra estabelecida. Menos por falta de técnica musical ou competência e muito mais por estilo, ou seja, pelo fato de que Nietzsche se interessa pelo *pathos*, pelos efeitos das afecções, é que suas composições musicais devem ser compreendidas. Dessa maneira é que é possível pensar em uma identidade da forma de compor/improvisar com o modelo criado por Nietzsche para pensar. Aqui, novamente é preciso dizer que tanto vivência como experiência se constituem como dimensões propulsoras de tudo o que o filósofo formulou, independentemente se como música, ditirambo ou aforismo.

Pode-se compreender Nietzsche ao piano como uma máquina de guerra<sup>79</sup> — o piano como aparelho de mistura entre o sensível e o técnico, entre o afeto e o pensamento, entre a defesa e o ataque. Estar ao piano é estar em fluxo, munido de uma ferramenta que faz conectar o corpo aos sons e às ideias. Uma passagem curiosa contada pelo amigo Paul Deussen mostra como Nietzsche se valia de sua capacidade de improvisar para falar. Em 1865, portanto, aos 21 anos de idade, o filósofo foi a Colônia para o "Rhineland Music Festival". Tratava-se de um festival de música que fazia convergir músicos e amantes da música vindos de diferentes partes da Europa. Tomado pela alegria de estar vibrando música, Nietzsche pede a um guia informações sobre um restaurante. É então conduzido a uma instalação que verificou, ao entrar, tratar-se, na realidade, de um cabaré onde não faltavam prostitutas oferecidas. Nietzsche se viu em dificuldade quando aproximadamente seis prostitutas o cercaram e o olharam de maneira tal que esperavam servi-lo sexualmente. Essa experiência constrangedora e inóspita teria tido um desenlace dramático não fosse a saída encontrada pelo então tímido músico. Diante de tamanha insinuação, de olhares que lhe pareciam obrigar a um consentimento quanto aos serviços prestados pelas moças, Nietzsche, que, até então, havia permanecido mudo e sem reação, conseguiu ver um piano no estabelecimento e, em

---

<sup>79</sup> Evocamos aqui o termo introduzido por G. Deleuze e F. Guattari em *O anti-édipo*.

um ato de defesa, absolutamente inusitado, dirigiu-se vorazmente ao instrumento e pôs-se a improvisar alguns acordes para fugir àquela situação.

A música o salvou de ser engolido. Sentiu-se de imediato amparado e fortalecido pelo encontro com sua máquina de existir para onde, confessou, ter sido impulsionado por puro instinto. A partir da música produzida nesse encontro, recompôs-se e impôs-se de maneira tal que seu corpo, segundo suas próprias palavras foi “descongelado”.

Esse singelo exemplo, quer-nos parecer, fala de como o piano, para Nietzsche, era de fato o lugar de onde ele podia falar — a música produzida como resposta, como manifestação possível para aquilo que não encontrava expressão pela palavra. O piano se constituiu para o filósofo como campo de organização de seus afetos e de sua forma de aplacar muito de sua angústia.

Aos seus interlocutores, àqueles que lhe desafiavam, Nietzsche respondia com música. Ela lhe servia como elemento de integração junto a pessoas e ocasiões, como objeto de discussão, como ofertas em ocasiões festivas, por exemplo.

Essa música, da qual ele se apropriará cada vez mais, terá a sua marca, a sua assinatura. A despeito de qualquer tipo de classificação acerca da qualidade do que produziu musicalmente, Nietzsche terá sido um filósofo-compositor.

## **A experiência do compositor Nietzsche**

Nietzsche deixou mais de sessenta peças musicais (muitas inacabadas) entre *lieder*, oratórios, hinos e orquestrações. Suas composições eram efeitos imediatos de sua prática ao piano; originavam-se de sua forte busca pela expressão e eram fruto, na maioria das vezes, de emulações retorcidas por improvisos. Essas músicas eram influenciadas por aqueles a quem admirava e costumava interpretar ao piano — dentre os principais, Palestrina, Beethoven, Schubert, Schumann e o próprio Wagner. Ele próprio escreveu e arranjou a maioria das partituras a que temos acesso historicamente. Como já foi dito, a música, a poesia e a arte eram, naquele contexto, elementos constituintes da complexa e densa educação a que o filósofo se submeteu desde sua puberdade. Nesse sentido, escrever uma poesia, proferir uma palestra,

manter correspondência com amigos, ler, estudar uma variedade de assuntos e disciplinas de forma sistematizada e participar de saraus e festivais, tudo isso fazia parte de um conceito de formação do homem junto ao coletivo, onde não havia o vício ou necessidade da especialização. Sob a perspectiva de alguém que aspirasse ao conhecimento, todos os saberes, técnicas e práticas se articulavam de forma a constituir posturas que permitissem uma inserção ampla e consistente no mundo.

Assim, a música de Nietzsche fez parte do seu modo de conhecer e viver a odisseia humana.

A música que Nietzsche ouvia executando era também aquela que lhe inspirava para arriscar suas próprias composições. O processo sempre foi ligado às suas atividades intelectuais e refletia o modo como ele apreendia algo que estudava. Não seria possível desmembrar o papel da música na vida de Nietzsche ou mesmo alocá-la como simples prazer ou diletantismo. Isso porque a formação de Nietzsche se organizava como um todo em que a incidência do artístico era o próprio *leit motiv*, o próprio catalisador do seu pensamento. Portanto, a música, na complexidade de seus aspectos, era sempre vivida como recepção e manifestação de ideias, formas e expressões de maneira tal que estava em sintonia com o pensamento. Pensar era executar música ao piano e compor era efeito direto das afecções.

O critério para aquilo que era bom esteve sempre ligado ao que lhe pudesse alegrar, motivar, inflamar. Partia ele de um certo princípio: nada que pudesse ferir, maltratar ou resistir deveria ser cultuado. Contudo, havia júbilo mesmo em um certo tipo de dor saudosista que, em geral, era redimida pela própria alegria da vida. É como se uma dimensão de sustentação corpórea em Nietzsche fosse sempre ativada pela música que lhe invadia. Uma invasão que o obrigava a se posicionar esteticamente em relação não só ao que seria da ordem musical ou artística, mas também, sobretudo, ao que fosse da ordem da própria existência.

O lugar ocupado pela música foi, por assim dizer, o de uma mola mestra que articulava todos os demais interesses. Não havia opinião, aliança, engajamento, crítica, política ou usufruto que não passassem necessariamente por um crivo musical, uma espécie de dispositivo capaz de regular e dar forma ao fluxo das pulsões.

Expressar-se sob uma forma específica, entregar-se ao exercício de um tipo de recorte melódico, era a condição para que o todo pudesse fazer sentido. Se o piano era a extensão do ouvido, o prolongamento dos dedos, o som era o rebatimento da própria onipresença necessária do ar que se respira. Inspira-se um certo tipo de som, expira-se o mesmo som agora já diferenciado a partir do refinamento idiossincrático de suas paixões. A relação de Nietzsche com o compor, o ouvir e o executar, assim como o falar, foi sempre fisiológica. O que é exatamente o fisiológico nesse contexto? É justamente a continuação da vida, a revalidação do compromisso de manter-se vivo possibilitado pela compatibilidade entre o que se ouve, o que se metaboliza e o que se faz propagar a partir dos centros nervosos do corpo. Os critérios são sempre fisiológicos uma vez que a música, em Nietzsche, é concebida como a fonte que humaniza o corpo.

Daí o porquê de o filósofo afirmar que “sem a música, a vida seria um erro”. Na realidade, ao ignorar-se a música, está-se a ignorar a própria vida uma vez que as duas são designações distintas do mesmo. A vida é música e o erro é não viver. Pode-se viver a vida sem, efetivamente, vivê-la? Sim, e a isso Nietzsche chama de “decadência”. Optar pela idealização oriunda da fetichização de uma semântica é dar destino em palavras ao que opera como pluralidade. É negar o corpo e arregimentar valores em nome da vida. Aqueles que ignoram a vida como música (a música fisiológica, não a música teatral-representacional, como ele a criticou em Wagner) são os que erigem causas e nelas acreditam como direção inequívoca, como se a vida tivesse que obedecer a um caminho estreito, uma linha reta que vai de A para B. Ou seja, os decadentes assassinam a música na sua dimensão mais primitiva, errática, porque lhes urge a necessidade de atribuir um *telos* à vida. Para Nietzsche, esse é o maior equívoco já que a vida não se justifica nem remete a algum caminho predeterminado. Há algo de caótico na dispersão do som que interessa ao filósofo.

Sigamos em frente com o que há de fisiológico na música segundo Nietzsche: habitar um corpo é habitar ritmos. Não escutá-los, tapar os sentidos para as percepções, é o mesmo que negar a vida na sua origem. Nietzsche quer ler a civilização como sintoma, como recorte moral e mostra que, para o exercício do crime, assassina-se a música. Novamente, aqui, cabe o recurso que sempre foi caro

a Nietzsche: a música e o corpo se imbricam em um *pathos*; já a necessidade e a urgência da construção da razão — irmanada com a compulsão a fazer da significação o lar da experiência humana — dizem respeito à submissão do *pathos* através da construção do *ethos*. Não que Nietzsche proponha algum tipo de revolução: ele acredita que é possível algum tipo de inversão. O que aconteceria se o humano suportasse as valências do som até dobrar as rígidas injunções da palavra? E se a música sobressaísse como código de linguagem? Que corpo habita o homem quando ele escuta sua sonoridade e, a partir dela, codifica o resto? Decerto, um mundo regido por música, uma estética que brinda antes o ritmo do que a liturgia da palavra.

De onde vem o som? Do corpo — dirá Nietzsche —, do corpo provocado, alterado, impelido. O som como primeira resposta à quebra de totalidade vivida utopicamente por um corpo que está prestes a deixar de ser quase nascido para tornar-se vivo. O choro inicial, o tal grito primal, a esfera rascante que introduz o neófito no instante imediato que lhe subtrai a cena nirvânica e o impele a viver. “Ou vives ou torna-te nada!” Eis a voz silenciosa, que nunca enuncia tal injunção, mas que se acopla ao vivente de maneira a empurrá-lo junto à encruzilhada que o obriga a aceitar a vida. Em Nietzsche, a injunção acima ainda permite um desdobramento, este, muito mais decisivo: “ou vives a música, ou torna-te um decadente de si próprio!”.

O que é o ritmo? Para Nietzsche, é sempre o ritmo do corpo. O ritmo das pulsações sanguíneas, o compasso do bater do coração, o tempo do metabolismo, o compasso da respiração, o andamento dos passos, e assim por diante. Uma vez vivo, uma vez incitado a trilhar uma saga na amplitude da existência, então sempre musical. Não há exterioridade tampouco interioridade quanto ao som. Ele é veículo, combustível, insumo, matéria prima. O som é, antes de tudo, orgânico; suas valências imperam de maneira tal que fazem engendrar a linguagem. A música, sequenciamento do som e seus derivados, já é a linguagem, a experiência organizada mesmo que de forma incipiente.

Na hierarquia do pensamento fisiológico de Nietzsche, a palavra já é indício de indecência, de vulgarização, de decadência. Quando a palavra se faz engendrar, é por roubo ao que é musical. Ela emula o som, toma o lugar dele, opera

metonimicamente, esgarçando a malha do ruído até tornar-lhe objeto de troca. A palavra toma a cena para diluir e tornar estúpido o que era pura potência musical. Dirá Nietzsche: “A palavra despersonaliza: torna comum o incomum.”<sup>80</sup>

A música sempre ocupou em Nietzsche a esfera do sagrado, mesmo que ele não tenha assim se expressado sobre ela. Sua formação musical — autodidata, é preciso frisar — deu-se, primeiramente, sob forte influência de sua educação religiosa. A música sacra sempre participou de sua vida, tanto que, a partir dela, o filósofo estabeleceu suas primeiras experiências como compositor.

Em 1861, Nietzsche estava em fase de conclusão de seu oratório de Natal. Em carta a Gustave Krug e Wilhelm Pinder, ele descreve suas opiniões sobre esse gênero sacro. Em princípio, ele acreditava que o oratório fosse para a música sacra o que a ópera é para a música profana. Porém, a partir de então, sua ideia seria a de que o oratório é sempre uma música de grandiosa simplicidade, portanto uma música que “eleva a alma”. Tudo isso sob um “ponto de vista estritamente religioso”.

À época, Nietzsche trabalhava em sua *Einleitung* (uma introdução ao oratório de Natal) que preparava o clima para o nascimento de Cristo. Trata-se de uma bela composição introdutória cuja maior característica é dotar o piano de características sóbrias, objetivas, cristalinas. O rigor da forma, possibilitando a simplicidade e a imediatez de impressões, deveria ser capaz de dar à música um caráter mais elevado, mais religioso segundo a própria concepção de Nietzsche. A preocupação de Nietzsche era conceber o oratório com menos partes, mas estas sendo mais longas, dando à peça um caráter de unidade. Tal técnica poderia ampliar o alcance do oratório para os leigos, e, definitivamente, mostraria a superioridade deste em relação à ópera.

O oratório deve ser mais sentido do que compreendido, dirá Nietzsche. Para ele, caberia sempre o recurso musical da *fuga*, uma vez que ela é capaz de sensibilizar mesmo aqueles que não têm cultura musical. Essa *fuga* deve ser, contudo, rápida e potente, sem que o tempo mude bruscamente, para não se tornar desarmonioso.

---

<sup>80</sup> WP 810.

O que importa é a música poder manter sempre a sua marca do sagrado, que ela se afirme como marca do divino.

Sentencia assim, aos 17 anos, o jovem compositor a respeito do oratório: “É necessário que o oratório satisfaça aos três seguintes requisitos: manter unidade e coerência ao longo de toda a extensão, em seguida tocar profundamente o coração e, enfim, ser sempre estritamente religioso e ser capaz de elevar a alma”<sup>81</sup>.

Elevar a alma, ou seja, transpor o estado de si ao máximo de sua figurabilidade, pode ser aqui entendido como estabelecer uma junção possível entre corpo e alma de maneira tal que a diferença evanesça a partir do princípio musical. Para tal, além de tudo, o oratório deveria poder dispensar aquilo que fosse da ordem do recitativo, isto é, a palavra deveria sucumbir ao peso da harmonia e melodia. Dessa maneira, o oratório deveria abrigar palavras somente nos momentos indispensáveis e, mesmo assim, nestes casos, as palavras deveriam ser “ditas ao mesmo tempo que a música de acompanhamento”<sup>82</sup>. Nietzsche quer, assim, introduzir, na perspectiva do oratório, aquilo que é reservado a acompanhar as partes mais dramáticas da tragédia: o melodramático.

Contra as palavras, a música melodramática; contra o que é recitado, o inaudito. O que é divino deve ser capaz de tocar o íntimo sem palavras. A música diviniza; já a palavra, em sua dimensão recitativa, estabelece a dimensão discursiva e tem, portanto, o dedo do homem no lugar da voz de Deus.

Nessa época, logo após a composição do oratório (que permanecerá inacabado, como muitas outras obras musicais de Nietzsche), dá-se a ruptura do jovem músico com a prática religiosa. Doravante, ele se afastaria, a ponto de tornar-se o mais enérgico crítico e contundente contestador do papel do Cristianismo na cultura. De novo a reversão, de novo a alternância de polaridades. Nietzsche modula, quebra, e segue adiante. O movimento da balança eterna entre as polaridades: isso é música em Nietzsche.

Apesar do rompimento com a prática e devoção cristãs, a concepção de que a música deveria ser capaz de “elevar a alma” e de que as palavras são menores do que as frases musicais seguiriam como princípios aos quais o filósofo nunca renunciaria. Haverá sempre algo de sacro no pensamento de Nietzsche. A

<sup>81</sup> FNC, Vol I, c 203.

<sup>82</sup> *Ibid.*

“elevação”, termo recorrente em Zaratustra, é, por exemplo, em parte, inegavelmente, oriundo da semântica religiosa que desde cedo o educou, formou-o e o fascinou.

Nietzsche compôs dos 9 aos 30 anos. Nesse período, suas músicas foram, em grande maioria, de inspiração romântica. O filósofo-músico compôs belos e autênticos *lieder* que eram, tradicionalmente, canções artísticas (*kunstlied*), o gênero conhecido como “poesia lírica”, muitas vezes, fruto da adaptação de poesias românticas de autores como Goethe, Klaus Groth e Friedrich Rückert, e cujos maiores expoentes foram Schumann e Schubert. Nietzsche encontrou no *lied* a forma de expressão imediata para narrar suas vivências e compartilhar suas experiências com a família e os amigos mais próximos. Estas vivências, à época, eram impregnadas de idealismo e sonhos próprios a um jovem de 21 anos.

Os *lieder*, harmonicamente marcados por modulações simples, trazem, em seu bojo, estruturas tonais organizadas, cuja ambiência melódica e lírica oferece caráter prosaico, inspirado nos prazeres mais mundanos, tais como a alegria de um dia vivido junto à natureza, a beleza do pôr do sol, ou mesmo de uma grande caminhada na floresta<sup>83</sup>. Esses elementos, todos de caráter sentimental e de considerável beleza cativante, eram marcados por reminiscências afetivas de um passado perdido e saudosista e por uma expressiva inclinação ao culto tanto do prazer quanto da dor existencial onde se alternavam intensidades de alegria e nostálgica melancolia.

Dentre os *lieder* compostos por Nietzsche — que chegam a mais de 20 músicas —, destacam-se *Mein Platz vor der tur* e *Das geth ein Bach*, que, posteriormente, foram letradas por ele com base em poesias do poeta Klaus Groth.

Em *Mein Platz vor der tur* (*Meu lugar à frente da porta*), encontramos um Nietzsche absolutamente dentro dos parâmetros românticos, inspirado em Schubert, transpirando emoção, tornando suas reminiscências elementos sensíveis, rumo a uma reconstrução lúdica de um passado para sempre perdido.

A composição é de extrema delicadeza, com melodias e tonalidades bem definidas, sem variações ou modulações expressivas. Trata-se de um *lied* conciso,

---

<sup>83</sup> Esses elementos da natureza são versões elementares das ditas “coisas próximas”. O tema foi amplamente trabalhado no Capítulo 2 desta tese.

de curtíssima duração, inserido em um compasso quaternário e com harmonia previsível dentro da clássica sequência tônica, dominante, subtônica, dominante.

Contudo, o que se destaca é a música como um todo, sobretudo com a interpretação vocal aliada a um piano austero e pulsante, constituindo algo de forte apelo melódico, de intensa presença, onde prosa e música se unificam em uma só potência afirmativa: o infantil é presentificado a partir de uma narrativa doce, porém de apelo dramático inequívoco. Está em jogo o adulto que se lembra da criança que um dia já foi e dos dois mundos separados por uma cerca.

Aqui, acompanha-se, sobretudo, um Nietzsche entusiasta e saudosista que se vale do poema de Klaus Groth para fazer alusão à sua infância lúdica, na qual havia um caminho longo por onde um menino podia andar e descobrir os prazeres simples e naturais de uma meninice perdida que era protegida por uma cerca. Essa cerca — limite entre infância e vida adulta — garantia o livre fluxo das descobertas e jogos aos quais a criança se entregava sem ter que contabilizar qualquer tipo de preocupação.

A criança, desimpedida de obstáculos, desobrigada de carregar o peso do mundo às costas, podia exercer suas pulsões exploratórias e vibrar com o livre fluir do encontro de seu corpo com os elementos da natureza.

O segundo verso, de forma bastante contundente, apresenta o importante papel do adulto. Vovô [*Grossvater*], o homem velho, sabedor dos sabores e riscos da vida, era, justamente por isso, aquele que, à noite, voltaria ao caminho para resgatar a criança “perdida” no lúdico atemporal de suas experiências. Vovô, com sua generosidade e inabalável função de acompanhar o neto, dava-lhe a mão e oferecia-lhe a segurança do caminho de volta.

A composição de Nietzsche não deixa dúvida: esse grande pai, essa espécie de homem mítico que acompanha, que compreende, que zela, é recebido pela criança com enorme satisfação e júbilo. Há uma espécie de cumplicidade entre criança e adulto que garante o fluir dos movimentos. O bom encontro entre os dois assegura o que há de romântico, o que há de elevado na gravura da música.

Diante do encontro da criança com o avô, um anseio se faz enunciar ainda de forma tácita, uma espécie de curiosidade inefável, inscrita no desejo da criança: um querer enxergar além da cerca, por cima... uma vontade de saber como é o

mundo além das garantias do caminho percorrido cotidianamente. Uma legítima vontade de saber como é o mundo desde a perspectiva do adulto. “Vovô, o que há além deste limite? O que pode haver que apenas o senhor enxerga com sua altura e experiência de vida? Vovô, como posso fazer para ter o seu alcance, as suas habilidades?”

O grande pai tranquiliza o anseio da criança por descobrir o mundo além da infância, de se tornar grande como o adulto: “Viva o momento, seja a criança que você puder, pois, muito em breve, seu próprio corpo terá potência e ousará ganhar o mundo.” As palavras do avô não só acolhiam a angústia como também garantiam à criança a permanência do tempo. Não há com que se preocupar, é melhor deixar as coisas como estão uma vez que o próprio fluxo dos dias se encarregará de impulsionar a criança para além da cerca. E, se assim for, será bom porque a transição se dará sob o signo da tranquilidade e, sobretudo, da aceitação imposta pelo curso natural da vida.

No último verso, a criança de então, agora uma adulta, relata: “Sim, agora eu entendi o que meu avô dizia: o mundo além da cerca é menor que esse que eu habitava quando criança”. Isso porque a junção dos dois mundos implica uma percepção do trágico da vida já que o virar adulto obriga qualquer um a deixar o caminho cercado da infância e trocá-lo pela vida sem garantias, esperança ou redenção. A criança tornada adulta ganha o mundo, mas perde o lúdico; por isso, a sensação de que na infância algo de magnânimo se fazia presente. O mundo adulto impele a criança a renunciar às suas experiências mais tenras e a enfrentar o mundo de acordo com os recortes e exigências impostos pelas convenções sociais e culturais:

O caminho ao longo da nossa cerca, como era maravilhoso! Eu ia lá todas as manhãs e ficava com grama até os joelhos e brincava até o anoitecer nas pedras e na areia;  
 Vovô, de noite, me buscava e me levava para casa pela mão. Então eu queria ser maior para poder ver por cima da cerca.  
 Vovô, dizia: "Não se preocupe! Você verá tudo em breve..." E assim eu fiz: Eu vi o mundo lá fora –  
 não era a justa metade do que  
 o mundo à minha porta havia sido então!<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Texto disponível na Internet.< <http://music.mansfield.edu/faculty/benjamin-moritz/nietzsche-research/dissertation/>>. Tradução livre.

Em *Das geth ein bach (Um riacho em fluxo)*, Nietzsche, mais uma vez, se serve da bela poesia de Klaus Groth. O *lied* segue a influência dos românticos Schubert e Schumann, dos quais Nietzsche guardava grande apreciação e deleitava-se em estudar e interpretar suas obras. Particularmente nessa música, pode-se observar também influências de Chopin e do próprio Liszt.

O que impacta nesse precioso *lied* é a forma criativa com que Nietzsche lida para dar graça e vitalidade às suas cadeias melódicas. Nota-se uma audaciosa progressão harmônica, onde se percebe que o compositor tinha forte embasamento em teoria musical, harmonizações e técnicas de improviso.

A música apresenta uma curiosa modulação, inesperada: de Si Maior (tal como começa) para meio tom abaixo, Si Bemol Maior. Tal recurso dá à música um tom de originalidade e mesmo de ousadia. Aqui, aquela quebra da qual vimos falando se mostra a partir de um rompimento inesperado da tonalidade. Tudo muito sutil, de refinado gosto e de ousadia considerável.

É importante notar que a composição se utiliza do recurso de variações dinâmicas, o que dá a ela um cadenciamento bastante aprazível. Destaca-se também, nesse ponto, o “excesso” de fermatas que dão à peça um encanto especial, deixando-a sempre em suspenso e fazendo com que a emoção se espalhe por entre os espaços de pausa:

Um riacho se move ao longo do vale  
Onde desembocarão suas águas, só ele sabe.  
Meu coração, da mesma forma, se movimenta  
Dia e noite, ele parece nunca descansar.  
O riacho desacelera diante do moinho,  
A roda gira lentamente.

Meu coração quase para de bater,  
Queimando em expectativas.  
Ele não pode repousar ao longo do caminho,  
Nunca pode parar.  
E enquanto eu ando ao longo da caminhada,  
Ele bate assim como uma roda.  
A roda, gira, corre o moinho,  
E no interior, há música.  
Eu viro minha cabeça, um rosto olha para fora,  
Não me deixa esperar por muito tempo<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> Texto disponível na Internet. < <http://music.mansfield.edu/faculty/benjamin-moritz/nietzsche-research/dissertation/>>. Tradução livre.

Trata-se de uma música imponente, afirmativa, um mergulho filosófico-musical que permite ao compositor bradar, em alto e bom som, a constatação de que seu corpo se irmana com a natureza — há um riacho, cuja origem e término de seu percurso são desconhecidos, mas que corre em puro fluxo, continuamente... Da mesma forma, dirá o poeta, o seu coração também bate sem parar, incansavelmente, noite e dia.

O tema da angústia também é evocado com maestria. A música se articula com a letra, e o conjunto faz transparecer uma espécie de suspensão que faz alusão à quase morte, ao quase término de um ciclo. No entanto, apesar do desacelerar do riacho diante do moinho e de o coração se manter reticente diante de tamanha intensidade, o fluxo segue, a vida flui.

A vida não para, e o destino do coração é bater como o da roda é girar. Aqui, o narrador se torna andarilho e sensível a seus próprios movimentos e ritmos. O triunfo da música é manifesto já que ela aponta para o inexorável da vida, mais uma vez! Pois, assim como “a roda gira”, “corre o moinho”, bate o coração e a vida se desdobra, também é a pulsação do próprio corpo que encontra seus argumentos nos afetos de alegria ou tristeza. Entre eles, pulsa todo o mistério de um movimento que não tem como ser controlado ou detido.

Com regozijo, o *lied* em questão anuncia o que é a descoberta maior para esse andarilho: no interior, seja do coração, da roda, do moinho, do riacho, seja do próprio fluir da vida, há música. E com ela, mais uma vez, a redenção tão anunciada pelos românticos: não se está sozinho nessa constatação, nessa celebração entre homem e natureza — um outro alguém está na cena, acompanha os movimentos do trovador e não o deixa só. Aqui, a redenção sob a forma de amor, amizade ou companhia aponta para o fato de que a música é um recurso de imantação entre os elementos dispersivos e angustiantes que se apresentam nos caminhos de cada um. A música, de fato, é o que flui inexoravelmente, o que faz com que o riacho ganhe sentido em seu movimento de fluxo e, também, que o próprio coração ardente obtenha algum sentido em sua incansável jornada.

A música, para o jovem Nietzsche, é o que acontece entre o homem e a natureza, entre o dia e a noite — de fato, uma espécie de presença contínua, de

elemento alquímico fundamental para que a linguagem se apresente e constitua os elos possíveis entre o interior e o exterior, entre o todo e o nada.

### ***Manfred Meditation: uma antiabertura ao estilo de Nietzsche***

Nietzsche vive a música em sua estreita relação com a divindade. Sua forma de lidar com ela, de concebê-la como fenômeno artístico, assim como sua vivência como compositor e crítico, ou seja, todas essas formas de engajamento com a música trazem como ponto comum o fato de o filósofo-músico considerá-la algo superior, de magnitude diferenciada, elevada. A música, na perspectiva da inspiração schopenhaueriana (*O nascimento da tragédia*) ou mesmo pulsional (sobretudo, a partir de Zarathustra e a vontade de potência), tanto faz, sempre suscitou em Nietzsche os sentimentos mais nobres; por isso, significou algo que, de uma forma ou de outra, fez sempre alusão à dimensão divina.

Essa dimensão implica situar a música como um lugar de extração ascendente, como experiência de zênite, além do limite, que opera na transfiguração contínua do que há. Em outras palavras, a divindade é aquilo que habita o que é potência do devir, força tomada desde sua capacidade expansiva. A divindade é o que tangencia o ponto máximo de todo movimento e que permite a continuada superação do próprio movimento. Portanto, a divindade é absoluta e exige sempre o trabalho da superação como consequência única de seu existir. Como é sabido, a ideia de superação é marca do pensar do filósofo: se o mundo é vontade de potência, se tudo o que há busca tornar-se mais além do que é, se não há nada nem ninguém que não busque tornar-se mais forte, então a superação é a consequência imediata do ato de viver a partir de uma perspectiva afirmativa. Superar é dar fluxo às próprias forças. Tudo se supera e é superado logo a seguir, mais uma vez, já que Nietzsche pensa o próprio instante como superação do tempo. O instante é uma sucessão do mesmo que se faz possível pelo atravessamento da temporalidade linear. Por estar no lugar da indiferenciação, o instante supera qualquer paradoxo e retorna sempre como divindade, afirmação extrema da exuberância do devir. Ele em

si, esvaziado de sentido ou direção, é ponto de chegada e partida, nunca de permanência.

Exuberância dionisiaca, artística, pulsional. Em Nietzsche, a música é divindade porque a divindade só pode ser musical porque esta é quem está a criar a linguagem, o pensamento, as leis e os valores. Aqui, o deus de Nietzsche não é humanizável, não é o Deus do certo/errado, nem se remete aos diferentes credos que desfilaram ao longo da história. Não se trata de um Deus transcendente, entificado através de caracteres ideais ou idealizantes. Não. O deus de Nietzsche é a música, e a musicalidade é a forma de humanizá-lo; por isso, Deus e homem estão próximos e são instâncias diferenciadas dentro de um todo. O homem é o deus que se humanizou porque teve que deixar escapar sua divindade. Em resposta a essa humanização, o homem não teve outro jeito senão criar Deus à sua imagem e semelhança. Contudo, a música, por não se deixar aprisionar, por ser o disparador de cada instante, permite ao homem se desvirtuar de seu movimento humanizatório e reaver-se com aquilo que sempre lhe escapará: o inaudível do som, que não é outra coisa senão a divindade.

Por isso, compor para Nietzsche é (re)criar o divino, é associar-se ao pleno e tentar sincronizar-se ao instante. Nesse sentido, é possível afirmar que suas composições foram ensaios para anunciar aquilo que só lhe foi possível, de uma forma mais avançada, posteriormente, com o nascimento de Zaratustra<sup>86</sup>. O trabalho ao piano e suas habilidades como compositor e intérprete foram experiências que abriram caminho ao texto de Zaratustra e o sustentaram. A rigor, até poder-se-ia dizer que Nietzsche logrou êxito como filósofo onde o músico “fracassou”. Porém, só é possível levar a sério essa assertiva, se considerarmos o “fracassou” sob o ponto de vista das opiniões externas ao movimento, ou seja, daquilo que se julga sobre a música de Nietzsche enquanto comparada a outras que tenham maior “valor de mercado”.

Sob o nosso ponto de vista, ou melhor, sob o ponto de vista nietzschiano da afirmação do instante, nem ele como músico e compositor, nem suas criações musicais fracassaram em momento algum! Isso porque, a partir do momento em que se compreende o tempo como sucessão do instante, eternamente, não se pode

---

<sup>86</sup> Todo o Capítulo 4 desta tese é dedicado ao tema da música em Zaratustra.

admitir que qualquer instante seja errado. No entanto, ele deverá ser sempre errático uma vez que sua afirmação será sempre superada pelo próximo instante.

Com Nietzsche, a música nunca para: ela retorna, eternamente.

O episódio complexo que envolve a composição chamada *Manfred-Meditation* merece atenção especial no curso deste capítulo. Essa composição pode ser entendida como um ponto central na articulação de muitos de nossos argumentos e hipóteses delineados aqui em busca de dar vida à concepção nietzschiana do filósofo-artista. Vários aspectos correlacionados a essa música podem apontar para um bom entendimento da especificidade da relação da filosofia de Nietzsche com a arte.

Em 1872, Nietzsche deu luz à composição *Manfred-Meditation*. Trata-se da fase final do período de composição do filósofo; portanto, a atmosfera trazida por essa música é bastante diferenciada da época em que ele compunha oratórios ou *lieder*. *Manfred-Meditation* foi escrita no auge de sua relação com Wagner; por isso traz em si influências daquilo que entendeu da música de seu então mestre maior.

É possível que haja, parcialmente, em *Manfred*, uma tentativa de emulação de algo relativo ao pensamento musical de Wagner em *Tristão e Isolda* — ópera preferida de Nietzsche desde sua adolescência, quando ele se esforçava por executar partes dela junto a um grupo seletivo de amigos na época de sua escola em Pforta. Numa ocasião posterior, quando já estava em litígio com Wagner e os wagnerianos, ele alertou a seu amigo e músico Carl Fuchs que, ao criticar Wagner, preservasse *Tristão e Isolda* de qualquer rechaço, por se tratar de uma música de qualidades superiores. Ele próprio, até o fim da vida, a despeito de toda carga pesada de críticas que dirigia a Wagner, fez questão de elogiar aquela obra de seu mestre que considerava especial.

Há, portanto, a possibilidade de se dizer que as composições de Nietzsche eram, em determinadas passagens, em determinados trechos, paródias de seus mestres; mas isso está longe de traduzir o que é a música de Nietzsche. Sabe-se que não há criação que não seja, ela mesma, a modificação de algo ou mesmo a ruptura com relação a esse algo. Nietzsche, como autodidata, executava muitas peças de seus mestres da música, e sua maneira de aprender era incorporar traços de estilos e

técnicas. No entanto, ele, inegavelmente, ousou criar como músico, e suas obras apresentam um caráter autoral apesar de todas as influências e eventuais paródias.

É importante frisar também que Nietzsche via nas paródias um forte recurso estilístico: ela recria modificando, através do humor, aquilo que deve ser superado. Com a paródia, Nietzsche podia experimentar algo próximo de sua transvaloração uma vez que essa modalidade de escrita inverte os valores. Indiscutivelmente, a forma de Nietzsche pensar (e compor) o obrigava a destituir aquilo que ele antes havia elegido e admirado. Esse movimento de vaivém, de troca de polaridades, como já assinalado, é característica do *modus operandi* do pensamento nietzschiano. Há encontros entre distintos corpos, distintas existências ou materialidades, mas esses encontros geram novos corpos híbridos, portanto, semelhantes ou diferentes aos anteriores. Nietzsche é um pensador que inclui, que introjeta e, a seguir, exclui, dejeta o que lhe convém de maneira tal que ele retorce os pensamentos até criar algo que lhe interessa sobremaneira. Seu pensamento, como já dissemos anteriormente, não é, nesse sentido, dialético nem rigorosamente metafísico — é, antes de tudo, artístico.

Há superação na invenção. Trabalha-se com sucata e modelam-se os contornos do pensamento a partir dos artifícios de inversões, reversões, alterações materiais e transmutações em geral. Há sempre essa balança em Nietzsche, onde o pensamento ganha força com a sucessão das retorsões, das degradações. Nietzsche, em seu processo criativo, parece não se importar com as contradições, pois as valências, em puro fluxo de ideias (alquimia do pensar) é que ditam as cores do que é afirmado.

Se *Manfred* apresenta, em parte, inspiração em Wagner, ela também é o oposto, assim como antiwagneriana, na medida em que se fez através dos recursos muito particulares de Nietzsche ao piano. Aqui, Nietzsche nunca será Wagner nem Wagner será Nietzsche. Estamos no registro das idiosincrasias, dos elementos formais que compõem as inervações de cada um. Se, sob a perspectiva crítica musical em si, a obra musical de Nietzsche é desprezível ou perecível no tempo, sob o ponto de vista da construção do pensamento nietzschiano como um todo ela é elemento indispensável para se entrar em sintonia com frequências do inaudível em sua obra.

Furtando-se aos critérios de juízo estético — estes sempre um conjunto de valorações circunscrito a uma época ou a uma escola, arbitrados por um núcleo que se arroga o direito de formalizar, disseminar e regulamentar critérios de acordo com sabe-se lá que interesses! —, a música de Nietzsche não é diferente de nenhuma outra: dela, pode-se gostar ou não; querer ouvi-la ou não; tolerá-la ou não. No entanto, a despeito de qualquer coisa, não se pode dizer que o que Nietzsche compôs não seja música. Nesse ponto, as possíveis limitações técnicas que havia em Nietzsche — em parte, por conta de sua “insuficiente” educação musical — deram às suas composições a possibilidade de operar como verdadeiros ensaios de rompantes de afetos ou, se preferirmos, como campo de afecções.

As limitações relativas ao alcance que Nietzsche tinha de seu conhecimento sobre orquestração e mesmo suas restritas habilidades ao piano (segundo Wagner, ele “toca piano muito bem para um professor universitário”) deram à *Manfred* uma consistência muito particular. Se Nietzsche, à época, considerava Wagner um raro gênio no sentido romântico do termo, ele sabia ser, ele próprio, exatamente o oposto. Ele era músico e, por muito tempo, sonhou ser um músico na integridade de seus esforços. Entretanto, como afirmamos, a música nesse pensador articulou-se com a escrita, e a Filosofia brotou híbrida a partir dessa alquimia. A música compunha Nietzsche. Ela ditava o andamento de seus pensamentos e constituía-se como elemento catalisador das suas vivências. Isso ele descobriu desde cedo: a música engendra a linguagem e a conduz. Ela acontece em esferas altaneiras, a manifestação depurada da divindade.

Dizer que Nietzsche era um diletante em termos musicais é um equívoco grosseiro do qual pretendemos nos afastar. Suas habilidades e conhecimentos musicais, apesar de restritos, apontavam para uma existência plena de um compositor que encontrava na música sua via de expressão fundamental. Sua música, alegará parte dos iniciados, decerto, não estará à altura dos grandes compositores de sua época, mas, sem dúvida, esteve à altura certa para dialogar com seu pensamento. Sua música é específica de um *pathos*, e isso é o que importa para ele; no que tange a seus insucessos ou frustrações quanto ao seu desempenho como compositor, ele pouco escreveu. Como já vimos em relação aos seus escritos quando falamos de *Ecce Homo* no Capítulo 1, era de sua natureza afirmar suas

inclinações e práticas como elos indispensáveis na constituição do seu percurso. Aqui vale dizer que o psiquismo de Nietzsche tendia a ser mais expansivo do que restritivo e, em geral, não conhecia a inibição ou o constrangimento no tocante ao pensamento. Seus ímpetos, sua capacidade de vibrar e expressar conduziam seus movimentos.

*Manfred* foi escrita para piano a quatro mãos. Esse traço a diferencia da maioria de suas composições e aponta para uma particularidade: Nietzsche utilizou-se desse recurso para poder fazer com que houvesse “diálogos” entre as mãos, entre as frases “ditas” pelos dois pianistas durante a execução. Para executar essa peça, é necessário que haja muito entrosamento entre essas quatro mãos e que elas saibam respeitar as especificidades desses “diálogos”. Essa característica é interessante: pressupõe a concepção da música como encontro, combinação de mãos. Ela necessita de cumplicidade entre os executores para que a tensão da diferença entre as temporalidades das “respostas” melódicas aconteça de forma clara e mutuamente referenciada.

Franz Overbeck era o amigo com quem Nietzsche dividia o piano à época e que permitia ao músico encontrar eco em suas aspirações performáticas. Sabe-se que ambos passavam juntos horas ao piano e que costumavam se apresentar para pequenas rodas de amigos em Pforta. Há, inegavelmente, nessa prática, efeitos de afecções uma vez que a música só acontece quando as quatro mãos se entrosam. Havia, sobretudo no jovem Nietzsche, essa ânsia pela colaboração mútua, pelo trabalho de grupo, pela formação de comunidades fraternais que se uniriam pelo amor comum ao conhecimento.

A música deveria trançar, fazer fluir, transpor e, com isso, aproximar os corpos em nome de afinidades. Como não considerar tais elementos particulares quando se trata de entender os distintos planos e dimensões sobrepostos no tocante ao estilo de composição de Nietzsche?

Sob a perspectiva da música em si, *Manfred* é uma peça que flui livre, que segue seu destino, do começo ao fim, sem vacilos. A harmonia confirma isto: ela é divagante, a sucessão de acordes ao piano nunca é harmonicamente clara e muito menos previsível. Apenas esse aspecto já pode suscitar, para muitos, a estranheza e, mesmo, a rejeição contundente. Diferente dos *lieder* que apresentam uma harmonia

simples e previsível, *Manfred* é uma peça experimental que pode ser entendida muito mais como uma busca incessante de Nietzsche pela sonoridade, pelas combinações sonoras engendradas a partir dos lances de acordes do que pela coerência de uma harmonia justa.

Buscar o som, garimpar — esse é o Nietzsche de *Manfred*. Ele caminha (de novo o andarilho!) pelas entranhas da própria música, buscando exaurir o que possa haver de sonoro. Aqui, temos um Nietzsche interessado nos climas, nas materializações dos sentimentos através de seus movimentos.

Nesse ponto, Nietzsche é criteriosamente original no que faz. *Manfred* já dá sinais de que o rompimento com a estética dos *lieder* seria definitiva. Há quem diga que essa composição é romântica por excelência, mas é possível, com Nietzsche, afirmar justamente o contrário. O experimentalismo de Nietzsche, as quebras de padrões simétricos harmônicos e a ausência de ritornelos, por exemplo, apontam para uma música que se desvinculará da cadência uniforme e bem equacionada de composições românticas, especialmente dos *lieder*. Nietzsche está em busca de uma alternativa, de algo que se apresente como reversão ao romantismo.

A maior prova disso é dada pelo próprio filósofo-músico quando deixa seu testamento autobiográfico em *Ecce Homo*. Ali ele esclarece que *Manfred-Meditation* é uma resposta ao *Manfred* de Schumann. Uma resposta dada no nível do *pathos*, segundo ele, onde sua descrença no romantismo alemão, repleto de idealismo e capaz de corromper a cultura, o fazia reagir de forma enérgica a fim de denunciar a decadência do que julgava serem movimentos de repúdio à vida. “Os alemães são incapazes de qualquer ideia de grandeza: vide Schumann. Expressamente por raiva contra esse saxão adocicado, compus uma antiabertura para *Manfred* (...)”<sup>87</sup>.

O que poderia haver de tão adocicado na belíssima abertura de Schumann? Ora, exatamente o fato de ela ser previsível em sua beleza, de ser tão grande em sua forma que, a partir da ótica de Nietzsche, isso a tornaria desprezível. Lembremo-nos de que *Manfred* é, originariamente, uma obra de Lord Byron, poeta inglês, escrita entre 1816 e 1817. Nietzsche reconhece no *Manfred* de Byron a tortuosidade, a errância de uma vida capaz de experimentar e lidar com o trágico. Ele próprio

---

<sup>87</sup> EH *por que sou tão inteligente* 4, KSA 6, p. 286.

afirma em *Ecce Homo* que “todos esses abismos [os descritos no supostamente autobiográfico *Manfred de Byron*] eu os encontrei em mim — com treze anos, era maduro para essa obra”<sup>88</sup>.

Se há um “perfeito” em Nietzsche, desde *Manfred Meditation*, ele está longe da estética romântico-idealista dos alemães. Aqui ele faz explícita alusão ao que importa tanto na vida quanto na arte: que haja “aquela malícia divina”, ou seja, que a própria divindade seja o fator disjuntivo através do jocoso, do equívoco. É importante reparar que Nietzsche reafirma em 1888 — portanto, ao apagar das luzes de seu percurso como escritor — o mesmo que afirmara em seu livro de estreia, em 1872, que a divindade deveria ser concebida desde o seguinte princípio: “O deus como inseparável do sátiro”<sup>89</sup>. Ou seja, um deus trágico capaz de brindar a vida em qualquer circunstância, sobretudo diante da perspectiva do invariável-abismal.

O que é o deus sátiro senão o deus da *hybris*, cuja malícia é justamente cantar a vida em ditirambos e levá-la, literalmente, na flauta? O deus sátiro como aquele que ri e goza no êxtase do caminho, na plenitude de sua forma, que ostenta sua máxima disponibilidade para fecundar a vida através de sua exacerbada e anunciada libido. O deus de que fala Nietzsche é aquele que se põe a dançar de maneira que seus atos não sejam outra coisa senão a busca pelo júbilo eterno.

A música em *Manfred* é um passeio a quatro mãos. Um passeio arriscado e passível de não ser agradável nem para quem escute e, talvez, nem mesmo para quem execute. O critério não é o belo usual, não é o agradável e muito menos o consensual. Trata-se, ao contrário, de uma afirmação desafiadora, própria de quem diz sim aos próprios horrores. Nietzsche não quer o perfeito; ele busca a arte através da experiência. Na época de *Humano demasiado humano*, ele conseguiu formalizar essa ideia da seguinte forma: a improvisação, pura e simples, como fim em si mesma, gera a falsa impressão de que a arte brota da gratuidade ou espontaneidade e que o perfeito emerge como movimento mágico, nascido pronto. Segundo sua imediata conclusão, dessa forma é que os artistas conseguem iludir a audiência, como os mágicos que fazem pressupor que a música se origina da genialidade. Certamente que esta crítica é dirigida a Wagner, que operava como ilusionista ao fazer de sua música veículo para retraduzir mitos.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

Nesse sentido, *Manfred* não almejará jamais a perfeição, mas justo o oposto. O que Nietzsche busca é uma espécie de “beleza nobre”, aquela que conquista, que convence pela genuinidade dos atos, que não parte de uma forma, mas que a cria no processo. O processo é longo, árduo, implica uso da técnica e remete, necessariamente, a uma criteriosa seleção de elementos que realmente estejam implicados em um exercício de farejar, senão a melhor sonoridade, pelo menos, a mais autêntica:

*A lenta flecha da beleza* – A mais nobre espécie de beleza é aquela que não arrebatava de vez, que não se vale de assaltos tempestuosos e embriagantes (uma beleza assim desperta facilmente o nojo), mas que lentamente infiltra que levamos conosco quase sem perceber e deparamos novamente num sonho, e que afinal, após ter longamente ocupado um lugar modesto em nosso coração, se apodera completamente de nós, enchendo-nos os olhos de lágrimas e o coração de ânsias – O que ansiamos, ao ver a beleza? Ser belos: imaginamos que haveria muita felicidade ligada a isso. – Mas isto é um erro<sup>90</sup>.

Nietzsche não compunha para agradar, mas sim para revelar; menos para ser belo do que para refinar sua forma de apreender os elementos que lhe tomavam de assalto. Há um trabalho disciplinar em *Manfred* mostrando que a obra foi composta milimetricamente, aos poucos, sendo que todos os seus elementos, cada nota, foi amplamente testada e, por fim, selecionada. A escrita de *Manfred*, ou seja, sua partitura, foi o próprio Nietzsche quem a concebeu. E ela é por demais detalhada, por demais crivada de traços que constituem a mesma intensidade, a mesma “obsessão” que Nietzsche tinha por seus escritos. *Manfred* pode até passar ao ouvinte a impressão de que é uma composição livre de critérios por apresentar uma forma distinta dos rigorosos padrões característicos do romantismo da época. Ao contrário, porém, a música alude a uma “falsa liberdade” talvez porque o próprio autor tenha logrado êxito em dissimular a sua labuta intelectual e técnica, de posicionar rigorosamente nota a nota, deixando a impressão de que o que se ouve é apenas fruto imediato de inspiração. No caso de *Manfred*, não o é — ela é resultado de experimentação e busca de uma nova forma.

Mas que nova forma? A música, a essa época, já fazia surgir uma nova geração de compositores que se viam levados, por diferentes caminhos, a arriscar

---

<sup>90</sup> MA I 149, KSA 2, p. 143.

voos distintos de seus antepassados clássicos. Nesse sentido, Nietzsche estava a par de movimentos que começavam a experimentar dissonâncias ousadas, que rompessem com o tradicional tonalismo. Para tal, seria preciso conceber a lógica harmônica diferente da dinâmica usual de “tensão” e “repouso” usualmente garantida pelas dinâmicas impostas pelo uso de tônicas e dominantes. A resolução dos conflitos de tensão, usualmente recorrida ao uso de acordes que implicassem um retorno ao “estado inicial de equilíbrio” passou a ser desvirtuada por compositores que não optavam pelo apaziguamento, mas, ao contrário, que intuía a necessidade de uma tensão continuada, distante do equilíbrio e mais próxima de zonas de conflito e de desdobramento das próprias tensões. Com isso, experimentava-se a quebra dos padrões clássicos do tonalismo e arriscava-se a produzir uma música menos simétrica e mais errante.

*Manfred* está, em certa medida, dentro dessa perspectiva vanguardista. A ausência de um tema principal e mesmo de suas variações faz dessa música um voo sem volta, uma fala sem repouso, um mergulho no abismal na medida em que ela não se ajusta, não se formata nem se conforma em momento algum. Seu itinerário alude a uma história a ser narrada. E, de fato, não podemos deixar de lembrar que se trata de uma antiabertura, de uma resposta ou alternativa à composição de Schumann. O fato é que Nietzsche se viu impelido a responder a Schumann exatamente porque, segundo ele frisou, sua vivência do que está no *Manfred* de Byron é muito mais imperfeita, trágica e dilacerante do que o romântico Schumann interpretou.

Nesse sentido, a história narrada por Nietzsche não é outra senão a do *pathos* que o invadiu, desde os treze anos quando passou a se identificar com os signos vividos por Byron, sobretudo, através do personagem Manfred. Portanto, a composição nietzschiana recusa a tentação de fazer uso de uma narrativa de memória (vide o fato de que o tema é secundário e de que ele não retorna senão modificado e quase sempre desvirtuado), mas, através de um movimento de composição que visa à abstração dos elementos básicos (melodia e harmonia), realiza um percurso onde há percalços, mal-entendidos, superposição de climas, devastação de convenções e, por último, assolamento de intensidades.

Esse fato torna a música de Nietzsche pouco receptiva para ouvidos que não se interessam ou não simpatizam com a extravagância. Ele chegou a reconhecer que já havia escrito “músicas mais humanas, mais moderadas e mais puras”. Do jeito em que foi concebida, ela se torna uma peça nada “amigável” e, sobretudo à primeira escuta, pode sugerir imprecisão, imperícia e, mesmo, crime.

Crime? Sim. Ao menos esta foi a sentença dada pelo respeitado e cultuado maestro Hans Von Büllow quando escreveu a Nietzsche para lhe dizer de suas impressões sobre a música que Nietzsche havia lhe enviado em uma carta datada de 20 de julho de 1872. Na carta, Nietzsche de forma muito doce, amável e repleto de reverências, dizia a Von Büllow de seu enorme agradecimento ao maestro por ele haver-lhe aberto “o caminho para a experiência artística mais elevada de toda a minha vida”<sup>91</sup>. Tratava-se do fato de Nietzsche e seus amigos wagnerianos terem assistido às apresentações de *Tristão* regidas por Von Büllow em Munique. Nietzsche faz alusão, na carta, ao fato de que ele não teria podido agradecer pessoalmente ao maestro ao fim da apresentação porque foi obrigado a se retirar de imediato tamanho era o impacto sob o qual se encontrava. Ou seja, em outras palavras, Nietzsche fazia reverências a alguém que de fato representava muito para a música alemã naquela época. Von Büllow era o principal regente das obras de Wagner e era uma personalidade cultuada em boa parte da Europa.

A carta de Nietzsche representa uma tentativa de agradecimento e reparo. Na tentativa de manifestar sua gratidão ao maestro, tomou a iniciativa de enviar-lhe uma partitura de sua própria autoria. Isso poderia servir como manifestação concreta de sua forte admiração por Von Büllow. Imaginava que lhe estava retribuindo à altura, uma vez que prezava suas composições — especialmente aquela que continha um apelo todo especial, por se tratar de uma composição que, de certa forma, foi influenciada pela regência de Büllow em *Tristão*.

Sobre seu *Manfred*, na carta, Nietzsche frisava que se tratava de uma música “muito discutível” e que Von Büllow estaria livre para rir do filósofo-músico se fosse o caso. Nietzsche ainda fazia do maestro o seu médico: suas regências seriam capazes de curá-lo de suas mazelas e, como tal, rogava a Von Büllow que, em caso de julgar que seu paciente escrevesse “música horrível”, então que ele não poupasse

---

<sup>91</sup> FNC, Vol. II, c 240.

esforços para curá-lo dizendo a verdade. Dessa forma, em caso de a música ser deficiente, ainda arrematava Nietzsche: o maestro, em sendo franco no julgamento, poderia poupar o talento de Nietzsche para a Filologia já que, no campo da ciência, talvez ele pudesse se expressar de forma mais adequada.

Note-se que Nietzsche ousou de forma corajosa no envio da partitura de seu *Manfred*. Sua relação com Von Büllow era cordial e mediada por Wagner. Ambos haviam sido apresentados em Tribtschen. Na ocasião da publicação de *O nascimento da tragédia*, em carta datada de janeiro de 1872, Nietzsche havia anunciado o envio de um exemplar de seu livro, apresentando-se como “um desconhecido que o admira”<sup>92</sup>. Von Büllow não só havia lido o livro como também manifestara impressões positivas sobre as ideias perturbadoras lançadas pelo filósofo em sua versão sobre a origem da tragédia entre os helenos.

Pois bem, desta vez, em resposta à carta de Nietzsche, Von Büllow foi sincero. Além de sincero, foi enfático, duro e brutal. O maestro não mediu nem poupou palavras. Sua resposta constituiu-se na carta mais violenta que Nietzsche receberia em toda a sua vida. É de impressionante rechaço, e o tom escolhido é o do descredenciamento total de Nietzsche como aspirante a músico. Von Büllow acusou-o de cometer o estupro de Euterpe, deusa da música. Abaixo, segue, praticamente na íntegra, o que disse Hans Von Büllow a Nietzsche em resposta à música que o filósofo lhe enviou:

Isso é uma piada? Uma paródia da pretensa Música do Futuro? O senhor desejou deliberadamente debochar de todas as regras tonais da harmonia, desde a mais alta sintaxe até a mais ordinária ortografia?”. “Eu não descobri nela nem um traço de elementos Apolíneos e Dionisíacos e, para ser franco, me fez pensar mais na manhã após uma orgia do que na orgia em si. Se o senhor realmente tem mesmo um desejo apaixonado de se exprimir na linguagem musical é urgente que assimile pelo menos os elementos básicos dessa linguagem. A fantasia ainda intoxicada com ressonâncias wagnerianas não é um bom ponto de partida para a criação. Saiba que, em termos musicais, o produto desta sua ‘febre musical’ é o equivalente a um crime no mundo moral, no qual a musa da Música, Euterpe, tivesse sido estuprada”. “Se o senhor me permite um bom conselho, apenas no caso de estar falando sério com essa ‘aberração na área da composição, então, por favor, dedique-se apenas à música vocal, pois nesta a palavra poderá lhe auxiliar a encontrar o caminho no agitado mar dos sons. Caso contrário, a sua música poderá vir a lhe ser ainda mais ‘horrrível’ do que o senhor imagina, podendo mesmo vir a lhe ser perigosa no mais alto nível”. “Não obstante, nessa sua ‘febre musical’, com todas as suas aberrações, podemos notar uma mente notável, e, de certa forma, eu (Von Büllow), com minha encenação do Tristão de Wagner, fui indiretamente culpado de ter jogado uma

---

<sup>92</sup> FNC, Vol. II, c 187.

mente tão esclarecida como a sua, estimado Professor, em uma tão lamentável armadilha pianística”<sup>93</sup>.

Perceba-se que os argumentos de Von Büllow, ainda que apresentados à queima-roupa, são todos muito pertinentes sob um certo ponto de vista. Ele desqualifica Nietzsche em todos os aspectos de sua música por supor que o filósofo tenha dado demonstração de total “desconhecimento” das regras musicais. Faz alusão ao fato de ter Nietzsche desejado deliberadamente debochar de “todas as regras tonais da harmonia”. O impacto que a música tem no regente é da ordem de uma heresia ou mesmo de uma falta de seriedade por parte de Nietzsche quando este último julgou ser a peça uma música propriamente dita.

Von Büllow não poderia jamais considerar a música de Nietzsche inovadora ou de vanguarda. Não apenas porque os “ousados” recursos musicais de que se valeu Nietzsche não poderiam ser aceitos formalmente por alguém que se sentia diretamente atingido em seus domínios (“como ousa afrontar um músico de minha estirpe, Sr. filósofo?”), mas sobretudo, pelo fato de Nietzsche não merecer consideração alguma no universo da música como compositor, pela simples razão de que ele era apenas um “amador”, portanto, não existia simbolicamente como alguém que pudesse ser considerado um inovador. Nesse sentido, fizesse Nietzsche o que fizesse sob o desígnio de uma inovação ou quebra de formas, tudo soaria como uma brincadeira de mau gosto, um tipo de equívoco imperdoável. Enfim, uma estupidez.

Ou seja, para Von Büllow, Nietzsche não era músico nem compositor, mas, talvez, um equivocado (um ingênuo, na melhor das hipóteses) que merecia ser rigorosamente repreendido, tal qual uma criança que comete uma danação. Segundo sentenciou o maestro, era melhor mesmo que Nietzsche voltasse suas atenções para a Filologia.

De fato, *Manfred Meditation* só nos interessa até hoje porque se trata de uma composição assinada por ninguém menos do que Friedrich Nietzsche. Provavelmente, sem essa “grife”, o destino dessa e das demais obras musicais do filósofo teria sido cair no esquecimento absoluto, como acontece com a grande

---

<sup>93</sup> [http://www.f-nietzsche.de/musik\\_eng.htm#buelow](http://www.f-nietzsche.de/musik_eng.htm#buelow). Tradução livre.

maioria dos compositores que, por motivos diversos, não conquistam um lugar ao sol na disputada e viciada praia dos gênios (e não tão gênios assim!) musicais.

Se Nietzsche tomasse ao pé da letra o que seu “médico” disse de sua peça musical, deveria, de fato, desistir da música; Nietzsche, porém, não sofria de uma patologia que o intimidasse. Ele não tinha inibição ou nenhum tipo de inclinação a absorver uma crítica sem elaborá-la a seu favor. A se considerar a violência da carta de Büllow, era de presumir que os efeitos psíquicos em Nietzsche pudessem ser devastadores. E, numa certa medida, foram. No entanto, como era de hábito, ele respondeu com elegância a seu interlocutor e, com essa resposta, percebe-se que tinha muito claro o tipo de importância que a sua música representava em sua vida.

Passaram-se cerca de quatro meses para que o filósofo tivesse a chance de digerir o petardo e esboçar uma resposta. A resposta enviada em 29 de outubro de 1872<sup>94</sup> foi bem diferente do esboço (não enviado) escrito no mesmo dia. A partir do cotejamento dos dois documentos, pode-se perceber que o que Nietzsche enviou a Büllow foi um humilde pedido de desculpas e agradecimento por uma certa “iluminação” que sua carta havia lhe proporcionado, além de uma promessa de não repetir mais a façanha. Já o rascunho contém elementos que permitem considerar a possibilidade de Nietzsche julgar ter sido questão de próprio estilo, portanto proposital, o que havia sido criticado por Büllow em sua música. Onde Büllow via “aberração”, Nietzsche via uma forma estética de expressar estados afetivos; onde o regente via um “estupro a Euterpe”, Nietzsche vivia um estado de experiência cujas resultantes ele estimava.

Ele afirmava, na carta-rascunho<sup>95</sup>, que estudava música como autodidata desde sua tenra infância e que, apesar de ter perdido a disciplina da prática que o estudo sério da música exige, sempre foi capaz de compor músicas tendo, inclusive, escrito *fugas em massa* e estando apto a compor em “estilo clássico” com “certo grau de pureza”. Ao esclarecer isso, Nietzsche também disse que costumava ser frequentemente tomado por uma “excessiva urgência” em compor e que sua música derivava da necessidade de ele compor como “desafio” e investido de “ironia” de maneira tal que ele próprio, assim como Büllow, teria dificuldades em perceber

---

<sup>94</sup> FNC, Vol. II, c 269.

<sup>95</sup> FNC, Vol. II, c 268.

quando a música seria “séria” ou uma “caricatura” dessa seriedade, assim como lhe seria difícil dissociar sua música de uma certa vontade de escárnio e gozação.

Dessa forma, no rascunho, diferentemente da resposta da carta, Nietzsche foi muito mais afirmativo: disse que compôs a música em estado real de humor, ou seja, que ela lhe foi concebida a partir de seu *pathos*, e que sua experiência foi a mais prazerosa possível durante o ato de composição. Dessa forma, o filósofo-músico deixou claro que, ao julgar sua música, o maestro lhe dava a nítida impressão de não ter sido nada receptivo com seus estados de humor. Ou seja, em outras palavras, que Von Büllow não estaria sendo capaz de escutar o que havia de mais importante para Nietzsche: “o seu estado psíquico”.

Quanto a esse estado psíquico, ou seja, esse *pathos* inspirador e extremamente prazeroso experimentado pelo exercício da música, Nietzsche o qualifica com quatro específicos termos: “desprezo”, “gozo”, “exuberância” e “sublimidade”. A partir de então, ele deixa bem clara a importância de sua música: “Sobre a minha música, sei apenas de uma coisa: ela permite monitorar meus humores de maneira tal que, se estes não se tornam saciados, ao menos tornam-se menos perigosos”<sup>96</sup>.

Na carta enviada, Nietzsche nomeia o *pathos* que o leva a compor desde a infância: alegria!

De onde vinha essa alegria? Havia sempre algo de irracional, estas ondas fortes nunca puderam olhar nem à direita, nem à esquerda, mas a alegria persistia! Precisamente, esta música *Manfred* me proporcionava um sentimento tão raivoso, ou melhor, tão sarcasticamente patético, que era um verdadeiro prazer, uma espécie de ironia diabólica.

Nietzsche segue respondendo: a visão que ele tinha do Manfred de Byron era a de que se tratava de um “monstro louco”. Portanto, seu *Manfred* de fato era provocativo, intencionalmente irônico e, por isso mesmo, perturbador.

De qualquer forma, tanto o rascunho quanto a carta mostram postura de agradecimento e pedido de desculpas já que Nietzsche não tinha imaginado que sua música pudesse trazer tamanho mal-estar para um músico da qualidade de Büllow.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

Despede-se na carta, utilizando-se da frase recorrente das crianças que costumam ser repreendidas por suas algazaras: “Prometo que não farei de novo!”

Por fim, é preciso dizer que Nietzsche provavelmente não havia sido ingênuo, mas sim ousado e provocador. Büllow era wagneriano e admirava a obra deste homem acima de tudo. Talvez Nietzsche quisesse não apenas a avaliação de um regente do quilate de Büllow, mas também testar sua capacidade de guerrilha, de ataque aos wagnerianos: não seria, exatamente pela gozação, pelo escárnio e pela brincadeira que o Nietzsche músico, a criança criadora de valores, havia logrado êxito em dar função e direção à sua música?

De qualquer forma, é preciso dizer, a carta de Von Büllow deixou marcas profundas na relação de Nietzsche com sua música. Ele não a abandonou após esse episódio, mas seu esforço em registrar suas composições praticamente chegou ao fim. Após *Manfred*, Nietzsche ainda deixou registro de umas quatro ou cinco músicas. É também nesta época que ele inicia suas primeiras divergências com Wagner, que da mesma forma que Hans Von Büllow, à mesma época, também passaria a manifestar, de forma irônica, e às vezes dissimulada, o quanto desaprovava as composições de Nietzsche.

### **A música na fisiologia de Nietzsche ou o eterno retorno de Dioniso**

A despeito de todas as mutações e distorções que sofreu o pensamento de Nietzsche sobre a música ao longo de sua existência, existem determinados elementos que certamente permaneceram constantes no tocante ao modo como ele concebeu o que seria de fato definitivo em música. Há formas de pensar sobre a música que se mantiveram intactas e que ganharam mais força ao longo do tempo, a partir das elaborações de outros elementos que figuraram no pensamento do filósofo com o passar dos anos.

Quanto mais avança o pensamento de Nietzsche, mais a música serve como elemento de pensamento dentro da sua filosofia. A música adquiriu valências cada vez mais próximas de questões que estavam sendo problematizadas na filosofia de Nietzsche, como a noção de decadência, de niilismo, de eterno retorno e vontade de

potência. A música e sua semântica passaram a figurar, cada vez mais, como potência conceitual, como elementos de tensão capazes de engendrar novas perspectivas e ligações na filosofia híbrida do autor de *Assim falava Zaratustra*.

Consideremos a questão do dionisíaco em sua obra. Sabe-se que ele estabeleceu, desde *O nascimento da tragédia*, o dionisíaco como traço de ruptura diante da ordem (forma), como elemento que instaura o êxtase através da ruptura do *principio individuationis* e cujo estado em que age, mais próximo do dizível, é o da embriaguez.

Há em Nietzsche, desde o início, uma expectativa de que o dionisíaco possa restaurar um elo perdido, isto é, aquele que ligava o homem à natureza. Essa ligação — perdida com a cristalização da cultura, ou se preferirmos, com o avançar da técnica sobre a linguagem — deveria restabelecer o que há de mais autêntico e mais radical na experiência da existência: a alegria de estar vivo e a percepção exata de que a vida não passa de um espasmo entre uma polaridade e outra, seja lá como essas polaridades possam ser concebidas (dia e noite, bem e mal, forte e fraco, tudo ou nada).

A dança e a música — elementos fundamentais na alquimia dionisíaca —, em ato, se irmanam e se completam de maneira tal que as diferenças se esvanecem e a natureza retoma seu curso de modo a fazer do homem um duplo do deus sátiro, uma reverberação, se quisermos, da potência do movimento expansivo que passa a ser o único motivo a reinar. O homem, nessas circunstâncias, desaprenderia a andar e a falar, ao mesmo tempo em que os animais passariam a falar uma língua que abolisse todas as diferenças. Dioniso seria o catalisador do processo que levaria homens, animais e natureza a se fundir em uma totalidade, o que ele havia designado por “evangelho da harmonia universal”, de maneira tal que o “misterioso Uno-primordial” voltasse a imperar absoluto.

Ora, sabemos que essa visão do dionisíaco, que remete ao primeiro livro publicado por Nietzsche, é devedora das leituras que ele tinha de Schopenhauer e que ela apresenta elementos da chamada “metapsicologia do artista” que passou a ser modificada a partir de *Humano demasiado humano*. Sabemos ainda que as categorias metafísicas de *principium individuationis* e *Uno-primordial* foram superadas a partir do momento em que o filósofo estabeleceu, como trilha de

pensamento, uma espécie de desvelamento das camadas de estratificação da moral, lançando mão, para isso, de um método de investigação cujos princípios estavam, em parte, orientados por um certo discurso positivista da ciência da época.

Contudo, mesmo que o “dionisíaco” tenha sido deslocado dos eixos principais das discussões de Nietzsche por um largo período, ele esteve sempre sustentando concepções do filósofo de maneira tal que, a partir de 1884, com a força que ganhou o pensamento sobre a vontade de potência, Nietzsche retomou suas considerações sobre o dionisíaco de forma que sua semântica dominou as discussões sobre arte e música, sobretudo nos fragmentos póstumos do filósofo.

No fragmento 800 de *A vontade de poder*, Nietzsche retoma o tema da embriaguez, dando a ele contornos um pouco diferentes, mas, sem dúvida, obedecendo às mesmas direções a que ele já aludira em 1872. Agora, a embriaguez dionisíaca é tomada como “incremento de força”, e toda a noção de embelezamento é resultante do aumento da potência que é capaz de gerar. A vida quer fluir e seu intuito, o único, é expandir-se de forma a tornar-se mais forte. Dessa forma, ela também se torna bela e cria o belo a partir da imanência afirmativa do movimento pulsional. A dança dos sexos, o acasalamento, sob o ponto de vista da vontade de potência, é algo que se dá a partir da mistura de elementos que, uma vez em confronto, acabam por criar “novos órgãos, novas habilidades, cores, formas...”<sup>97</sup>.

Princípio de “estética da fisiologia” em Nietzsche: reunião de tudo o que é forte gera mais força e assim constitui o belo, ainda que provisoriamente. Provisoriamente, porque o belo não é uma categoria previamente definida, tampouco um ideal a ser atingido, mas constitui-se como uma possibilidade, um estado transitório onde a forma resultante é apoderada, traz em si algo de retumbante, de imperioso e, por isso, encanta.

Por oposição, a feiura é aquilo que não traz em si uma postura afirmativa, e acaba por se apresentar como um recuo, como uma desistência ou submissão. Trata-se de um desalinhamento, perda de tônus, fraqueza diante da vontade de nada. O feio não coordena suas escolhas, não se esquiva nem rebate. Ele permanece em estado de abandono, longe de suas forças que o permitiriam ter graça, imponência. O feio é a decomposição, aquilo que não entra no jogo das forças, que empobrece,

---

<sup>97</sup> WP 800.

tira sem nada dar em troca, exige sem cumprir. É também decadente, sem vida, depressivo. O feio repudia o belo e se alia com o que é próprio da feiura. Nietzsche não fala aqui de subjetividades — é sempre preciso insistir. Não está a classificar pessoas de acordo com suas silhuetas, seus tipos, idiossincrasias, etc. Ele fala de forças, de composições, de engrenagens. Nunca de pessoas, e, sim, de recortes. Seu olhar sobre o belo e o feio vaga por todos os tipos de formações, sistemas, de maneira a identificá-los como modalidades: “Na mecânica, o que corresponde ao feio é a falta de centro de gravidade: o feio claudica, o feio tropeça: o contrário da divina frivolidade do dançarino.”<sup>98</sup>

Mas o que é o forte nessa angulação? Segundo Nietzsche, é tudo que é capaz de afirmar-se pelo simples regozijo de estar em condição de devir, de ter acesso, de tornar-se. Sob essa ótica, a força e a beleza são produtos do rebatimento incessante do Sim sobre o Sim. Você conseguiria dizer Sim uma, duas, três, quatro mil, 5 milhões, infinitas vezes? Entenda-se: dizer Sim como afirmação do instante, além do julgamento, a despeito de qualquer crítica retroativa... Isso, em Nietzsche, é a capacidade de se atingir uma espécie de “simplificação lógica”, de se conceber a vontade de potência como causa primeva e última de toda experiência, ou seja, como única.

É essa, pois, a dimensão sustentada pelo saber dionisíaco. A embriaguez como “elevado sentimento de poder”, como prazer inequívoco. Consequência primeira: alteração total das noções de espaço e tempo e redimensionamento do que é belo e feio:

As sensações de espaço e tempo se alternam: a vista alcança enormes distâncias, e elas se tornam perceptíveis pela primeira vez; a dilatação do olhar sobre grandes quantidades e amplitudes; o refinamento dos órgãos para a percepção de muitos detalhes minúsculos e fugidios; a adivinhação, a força do entendimento direcionada às ajudas mais sutis, a cada sugestão: a sensibilidade “inteligente”...<sup>99</sup>

É importante reparar que o corpo e seus prolongamentos, sob essa perspectiva, constituem-se através do processo de apoderamento. Uma coisa é ter olhos, outra é enxergar o que está para além do que a consciência permite. Uma coisa é ter ouvidos, outra é ousar escutar o inaudível. A capacidade de

---

<sup>98</sup> WP 809.

<sup>99</sup> WP 800.

redimensionar qualquer coisa no nível das sensações, de reposicionar as malhas do tecido corporal (seja ele em termos micro ou macro), de tornar-se elástico, tudo isso, segundo Nietzsche, torna-se possível através da ação do dionisíaco.

A embriaguez é permitida pela desenvoltura das forças que estão em jogo. Há molejo, traquejo e menos fixações, retenções. A embriaguez dionisíaca (que é diferente do “porre”!) diz respeito à capacidade de fazer fluir os desejos como se eles fossem consequências naturais dos gestos. Dioniso é forte e é belo porque, na sua embriaguez, ele toma para si o querer e funda uma forma de estar que, em sendo ela própria o que ele se torna, instaura sempre uma ordem dominante.

O dionisíaco rege a música, cadencia o corpo. Interpela, desconcerta, rebate e infringe novas articulações. Dançar não é outra coisa senão reinventar os fluxos do corpo de maneira a torná-lo menos biológico e mais fisiológico. Aqui não importa técnica, não importa o saber sobre a dança, mas, de outra forma, importa poder dançar. Estar apto aos gestos e aos movimentos, desejá-los e multiplicá-los até que as torções se realizem. A dança, assim como a música, é fluxo do corpo, e poder dançar é tornar-se mais forte, mais destemido e, sobretudo, Nietzsche o dirá com todas as palavras: tornar-se indiferenciado em relação ao que há.

A dança, quando surge dos espasmos graciosos do corpo, inventa uma maneira de estar e ser que reverbera de forma inédita. Ser o movimento, ser o que acontece em tempo real... estar no imediato, brotar-se no agora. Despir-se, isentar-se da obrigação imposta pela diferença dos sexos, dos idiomas, dos olhares. Dançar como política de si, para si, com os outros. Somente uma dança desprovida de intenção, destituída de regras, somente esse desmembramento do corpo poderá agir em nome da “Grande Liberação” anunciada por Nietzsche.

Sexo, dança, música... o Nietzsche da pulsão, o Nietzsche da Fisiologia dirá que há “uma espécie de embriaguez habitual na vida”<sup>100</sup> que é própria dos artistas, daqueles que entenderam o que é a sensualidade humana/inumana, que permite aos elementos uma reconfiguração continuada. Contudo, artista aqui não aparece como a classe dos artesãos, dos habilidosos homens da técnica ou dos gênios da música; muito menos se trata da classe operária dos artistas de teatro, dos filiados a uma classe teatral, etc. Diferentemente, em Nietzsche, aqui, artista é uma condição

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

particular de vir-a-ser que se instaura na disponibilidade dos jogos de forças. Tanto assim, que ele chega a propor “o mundo como uma obra de arte que dá à luz a si mesma”<sup>101</sup>.

A arte como estado de exaltação e a música como formulação da beleza. Para o filósofo, a beleza está além de toda classificação, de toda tentativa de fixação de padrão uma vez que ela, através da dança e da música, é capaz de transpassar as oposições. Aí está o que Nietzsche entende por poder: um fluxo continuado que não se atém diante das rivalizações das polaridades. Nesse sentido, a música não pode ser boa se não for tomada desde o fluxo das pulsões:

Os estados nos quais colocamos e poetamos nas coisas uma transfiguração e uma plenitude, até que elas reflitam a nossa própria plenitude e prazer de viver, são: a pulsão sexual, a embriaguez, a refeição, a primavera; o triunfo sobre o inimigo; o escárnio; o virtuosismo; a crueldade; o êxtase do sentimento religioso. Três elementos principalmente: o impulso sexual, a embriaguez, a crueldade: todos pertencem à mais antiga exultação do homem, todos também preponderantes no “artista” iniciante<sup>102</sup>.

Essa transfiguração e plenitude a que Nietzsche faz alusão é a que está sob a égide da experiência dionisíaca. Todas as possibilidades de transfiguração são musicais uma vez que a música, agregada à dança, é o que há de mais elementar em sua fisiologia da pulsão. Para usufruir esses estados, para poder dançar e cantar, é preciso o vigor do corpo, é preciso conectar-se ou habilitar o que Nietzsche designa por “força artística originária”. Em outras palavras, não se dança cansado, não se canta vigorosamente quando se está sóbrio ou aturdido. É preciso estar em consonância com o todo, é preciso vibrar com, alinhar-se entre, disparar em direção a... Para dançar, para ouvir música, para vir-a-ser música, é preciso uma disponibilidade conectiva: a de dar e receber.

Nessa perspectiva, a beleza é o que surge no instante da experimentação. É esse princípio que permitiria a Nietzsche responder ao maestro Hans Von Büllow de maneira a retorcer seus argumentos reprobatórios. Se pudesse ter escrito, se tivesse a clareza e a liberdade, ele poderia ter-lhe dito: “Mas que arrogância a sua, meu caro maestro! Como pode julgar de maneira tão cruel algo que não lhe pertence?”

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> WP 801.

Como pode ser afetado de maneira tão avassaladora por algo que, no máximo poderia merecer descaso? Saiba que o senhor pode ser um excelente regente, mas está longe de entender alguma coisa sobre a música em si. O senhor é magnânimo regendo, mas dá provas de que também tem audição limitada. Seu ouvir é comprometido com uma concepção muito restrita de música. O senhor parece não compartilhar da evidência de que a música, em si, é um acontecimento múltiplo, ela está na origem do que se pulveriza, ela é a própria pulverização. Veja que não é preciso obedecer às “regras fundamentais de harmonia” porque elas são simplesmente impensáveis no todo. O princípio da vida é a mutação, e a harmonia, por isto mesmo, não nasceu pronta. Ela se desloca de acordo com os movimentos que sofre. Minha música é experimentação e, como tal, está prevista pelos códigos da nossa fisiologia. Acaso o senhor duvida de que a música é fisiológica? Pois eu lhe digo que ela surge de cada junção do corpo quando se põe a se articular. A música não pode vir de outro lugar senão das junções da natureza maior. Eu faço música, o senhor pode gostar ou não. Sua pretensão em qualificar o belo é tão somente um exercício de dominação. Além de tudo, como deixar de reparar um enorme ressentimento que o senhor carrega em si pelo fato de nem sempre o senhor estar apto a compreender o que lhe toma de assalto? Sinto muito, meu caro, mas aqui divergimos totalmente: para o senhor, o belo é uma categoria; para mim, ele é o instante em que afirmo a plenitude do que me assalta.”

Não há como categorizar o belo, mas diferenciá-lo. O belo, a verdade e o bem são enunciações esvaziadas de sentido até que ganhem lógica dentro de um campo de forças. O belo para o rebanho é distinto do belo para o nobre. Essa é a briga de Nietzsche. Ele não suporta o rebanho porque este renunciou a sua fisiologia, a seu pacto com a natureza, às suas origens sátiaras e, assim, deixou Dioniso pelo crucificado. Tudo o que está em nome do louvor ao sacrifício, do sacralizar do sofrimento e da negação da vontade, segundo Nietzsche, é sinal de “baixo valor de conservação”.

*Para o surgimento do belo e do feio.* O que, por instinto, nos contraria esteticamente comprovou-se, pela experiência mais antiga do homem, como prejudicial, perigoso e merecedor de desconfiança: o instinto estético que subitamente se pronuncia (no asco, por exemplo) contém um juízo. Nessa medida, o belo está incluído na categoria geral dos valores biológicos do útil, benéfico e intensificador da vida: todavia, de modo tal que um sem-número de atrativos, que

só muito de longe recordam e se referem a coisas e estados úteis, dá-nos o sentimento do belo, isto é, um acréscimo da sensação de poder (não, portanto, meras coisas, mas antes também as sensações que acompanham tais coisas ou seus símbolos(...))<sup>103</sup>.

Para Nietzsche, porque música e dança são movimento, elas têm a prerrogativa de deslocar valores. A arte tem valor orgânico, sendo ela própria o que unifica as pulsões de vida. Trata-se de uma condição que impulsiona a vida e sem ela os atos perdem força. Nietzsche evoca o exemplo do amor. Quem está enamorado também está em movimentações dionisíacas, sente-se embriagado, vive verdadeiro transe. Segundo o filósofo, o estado de enamoramento permite a arte da mentira: mente-se para si e para o outro de maneira tal que se fabrica uma ficção permeada de signos de potência: “torna-se mais forte, mais rico, mais perfeito e, de fato, é-se mais perfeito...”. A arte como mentira ou como mais uma mentira... Significa dizer que ela atua como um elemento transformador de valências, criando cenários, implementando realidades. Nietzsche chega a dizer que “toda arte atua como sugestão dos músculos e os sentidos, os quais, na origem, são ativos nos homens artisticamente ingênuos: ela fala sempre e somente aos artistas, fala a essa espécie de delicada comoção ao corpo.<sup>104</sup>” Por isso, toda arte funciona como um elemento potencializador capaz de aumentar o prazer e a sensação de gozo pleno.

De acordo com o pensamento fisiológico de Nietzsche sobre a arte, o feio é justamente aquilo que não pode ser artístico, aquilo que gera impotência, que arrefece os estímulos, que entope a máquina, desfaz as ligações entre os elementos. O feio é tudo aquilo que diz não, que emperra, que julga e com esse ato destrói o espaço da experiência. O feio evoca o feio, contamina, empobrece, faz morrer. O feio é pesado, moroso, mal-humorado. A dança, para acontecer, necessita de leveza, sua divindade é sempre bela e essa beleza é muito menos a sua forma do que a sua intensidade.

Assim Nietzsche queria sua música, assim ele pensava sobre seu método de composição, assim ele aspirava fazer de sua fisiologia porta para uma compreensão filosófica do mundo. A percepção de que a experiência da composição permite em si comungar da embriaguez dionisíaca fez Nietzsche acreditar que suas afecções

---

<sup>103</sup> WP 804.

<sup>104</sup> WP 809.

pudessem reverberar junto ao cosmos, isto é, imaginava que muitas pessoas — talvez uma legião! — pudessem compartilhar de sua experiência, entrando em contato com as vibrações que emanavam de seu *pathos*.

Nietzsche não falava de uma estética da música propriamente dita e, muito menos, pensava as condições de uma teoria geral da música. Ele falava de “estados estéticos”, isto é, devires cujas reverberações pudessem inscrever-se no todo, pudessem estabelecer conexões e, com isso, operar efeitos de beleza. Tudo isso sendo transitório, tudo se tornando possível a partir de uma espécie de alinhamento momentâneo dos astros, ou de formação peremptória dos corpos em afecção. Os corpos funcionando como potências interligadas como conectores elementares para o encadeamento de uma sonoridade única, bela por princípio. O estado estético não é outra coisa senão o estado de embriaguez dionisíaca, o passar do carro alegórico do sátiro que se deixa à vontade, exatamente como o dito “passar da caravana”. Esse estado é o que permite uma comunicação fluida entre as espécies, pura transmissibilidade genética, mas uma genética não necessariamente presa aos fundamentos biológicos, e sim regendo e sendo regida pelas leis cósmicas.

Um fenômeno pleno, dirá o filósofo, algo do tipo “a linguagem em suas origens multiplicadoras”. O corpo cria, através do *pathos*, as dimensões por onde se engendram os sentidos. Não é à toa que a experiência da loucura é um referencial próximo aqui. Nietzsche suspeitava de que os modos de adoecimento psicopatológico estivessem em total consonância com as expressões artísticas: ambas derivam dos efeitos estéticos<sup>105</sup>. Sendo assim, que critérios as distinguem? Como pensar em um limite? Resposta: ele existe para ser sempre testado, recortado, revertido até ser encolhido ou expandido. Tudo é movimento na perspectiva da fisiologia nietzschiana da arte. Se o piano é uma extensão do corpo, os órgãos do corpo são as teclas e fabricam sonoridades: quebra total da harmonia buscada pela

---

<sup>105</sup> Àquela época, ainda era possível, também, romancear as psicopatologias. Apesar de já impregnadas de ordens classificatórias, ainda mantinham uma certa atmosfera de estranheza, de local de refúgio, de bizarrice quase poética. Hoje, desde a espetacularização do mundo, com a fetichização dos farmoquímicos e com a destreza que faz mapear as doenças de forma inesgotável, as psicopatologias representam o negativo da saúde ideal e devem ser debeladas (asepsia total, ampla e irrestrita), sem que se diferenciem suas origens, características e idiosincrasias. Com a chegada do DSMV, a modernidade estará dando mais um passo para o que parece ser seu projeto utópico: o acorrentamento total das afecções. Vê-se, portanto, que a briga de Nietzsche sempre foi, nesse sentido, contra os barões da psicopatologização do mundo, que hoje estão fantasiados de doutores tecnológicos.

ciência; desaparecimento total da pretensão unificadora da subjetividade e exposição do real em carne viva. Os órgãos do corpo como elementos que disparam sons, os aparelhos do corpo como órgãos cuja tarefa é timbrar os sentidos: “toda movimentação interna (sentimento, pensamento, afeto) é acompanhada de alterações vasculares, e, conseqüentemente, de alterações de cores, de temperatura, de secreção; a força sugestiva da música, sua “*suggestion mentale*”<sup>106</sup>.

A música deverá permanecer, ao menos sob a forma de pensar de Nietzsche, isenta de toda tentativa de apropriação que não seja a própria fisiologia. Música boa, sob esse critério, é aquela capaz de acontecer sem a preocupação de perfazer algum caminho previamente estabelecido. Portanto, a música boa permanece inaudita, inapreensível e, naturalmente, não é feita para agradar; se agrada, é por mera confluência de transientes. Aliás, nesse sentido, música para Nietzsche não persuade como intenção, mas, antes, deve se desprender de pretensões forçosamente dissuasórias. Aqui, por exemplo, o alvo é Wagner. Nietzsche, que antes o idolatrara incondicionalmente, passaria então a condenar sua música por ela conter o caráter aniquilador do *pathos*, por ela ser puro teatro, fingimento, enfim, tudo o que Wagner se esforçara por estabelecer como ideal estético de música, a tal chamada “música do futuro”.

Um processo de retorção fez de Nietzsche um contundente antiwagneriano. No momento em que percebe Wagner como um grande hipnotizador de massas, um verdadeiro Cagliostro, como ele próprio afirmava, Nietzsche se dá conta de que a música de Wagner é desvirtuada na fonte. Ela é por demais brutal, por demais artificial. É também por demais datada, estandarte da chamada modernidade.

Em o *Caso Wagner*, escrito em 1888, Nietzsche sentencia:

A arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe no palco – todos problemas de histéricos – , a natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia temperos sempre mais picantes, sua instabilidade, que ele travestiu em princípios, e, não menos importante, a escolha de seus heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos (uma galeria de doentes!)”: tudo isso representa um quadro clínico que não deixa dúvidas. *Wagner est une névrose*<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> WP 811.

<sup>107</sup> WA 5, KSA 6, p. 22.

Haveria uma massa de neuróticos ardendo em fogo, entusiasticamente esperançosa e desejosa de tudo aquilo que Wagner era capaz de oferecer: algo de grandioso, magnânimo, capaz de entorpecer o desejo febril das massas de se ver como parte de um grande movimento. Eles, os “cretinos da cultura, os pequenos esnobes, os eternamente femininos, os de feliz digestão, em suma, o povo necessita igualmente do elevado, do profundo, do irresistível”<sup>108</sup>.

Em oposição ao grande movimento, lembramos, Nietzsche propõe o “grande estilo”, que, a partir de sua própria versão, baseado nos pressupostos da música fisiológica, almeja o som antes da linguagem, impõe a natureza dos corpos e dos fenômenos diante da necessidade de domar ou comandar. O grande estilo é, em si, o belo, aquele que arrebatava, que eleva, que faz intuir.

A música do grande estilo deverá restabelecer o caos, sua lógica faz da melodia algo de “imoral”. Essa música, Nietzsche talvez tenha dela dado sinais através da sua experiência, mas não apenas ele: também Handel, Bizet, Peter Gast. Uma música capaz de soar diferente, capaz de tornar estranhas até mesmo as regras da tonalidade. Dirá ele: “Injuriemos, meus amigos, injuriemos, se de fato vemos como sério nosso ideal, injuriemos a melodia! Nada corrompe mais certamente o gosto! Estamos perdidos, caros amigos, se voltam a ser amadas as belas melodias!...”<sup>109</sup>.

O pensamento musical de Nietzsche não admite que a música seja utilizada com o propósito do entretenimento, de distração, da frivolidade do prazer — diferentemente de Wagner, que se utiliza da música, da melodia, para ilustrar mitos, para provocar efeitos de sentido no coração da semântica que importa transmitir da forma mais palatável, apoteótica, convincente. Dessa forma, Wagner encarnaria muito bem aqui o papel daquilo que conhecemos modernamente como “grande produtor de trilha sonora”, isto é, alguém que subjuga a música, que a deforma e a submete a seus padrões ficcionais para dar a ela endereço pictórico. Nesse caso, a música ilustra; ela serve e não é servida. A música é usada como recurso pedagógico, sua função é preparar os campos de recepção da mensagem: lubrifica, conforma, conforta, agrega, alicia.

---

<sup>108</sup> WA 6, KSA, p. 24.

<sup>109</sup> *Ibid.*

Wagner, o grande produtor, é capaz de decifrar o desejo da massa e dar o que ela anseia ver. Segundo Nietzsche, Wagner seria muito mais um ator do que um músico, alguém cujo interesse estava em adornar uma retórica teatral, em detrimento do grande estilo. Wagner erra por tornar complexo o simples, por subverter a fisiologia da música.

Para Nietzsche, Wagner atuaria contra a fisiologia e a favor da catequese — Wagner como o grande divulgador da liturgia, uma espécie de emissário de um neocristianismo travestido de argumentos gregos. Por que redimir a tragédia? Por que dar ao desenlace as roupagens de um *grand finale*?

A briga de Nietzsche é justamente contra os elementos que insistiam em tornar a música um manual de procedimentos. Wagner, neste sentido, usaria de suas qualidades técnicas e criativas para engendrar conteúdo, criar visões de mundo. Seria, portanto, um legislador. Nietzsche acusava Wagner e os wagnerianos de controladores da massa, de verdadeiros formadores de consciência. Daí o motivo pelo qual o filósofo não poderia nunca aceitar *Parsifal* de forma calada. Com essa ópera, fica evidente que toda a superabundância de técnicas, a capacidade de visualização plástica do drama através da música, a criação de êxtase através da reverência ao bom, ao sagrado e ao justo são manobras de um mágico que deturpa a gratuidade da música, alocando-a como recurso nobre em favor da negação do corpo:

Wagner pode pintar, ele não emprega a música para música, ele reforça atitudes, é poeta; afinal, recorreu, tal como fazem todos os artistas de teatro, aos ‘belos sentimentos’ e ao ‘peito transbordante’ – com tudo isso persuadiu em seu favor as mulheres e os carentes de formação: mas o que as mulheres e os carentes de formação têm a ver com a música?<sup>110</sup>

O argumento de Nietzsche é que as mulheres e os fracos de formação são figuras facilmente ludibriáveis, tapeáveis. Facilmente convencidos por arroubos cintilantes, as mulheres e os fracos de formação são, na realidade, as pessoas comuns, aquelas que se deixam levar pelas marolas do que soa bem, bonito, fácil. A música de Wagner seria uma não música na medida em que se constitui pela soma de artifícios destinados a seduzir as pessoas de “boa-fé”. Aqui, Wagner teria como

---

<sup>110</sup> WP 838.

aliados todos aqueles que se identificam com a expressão cunhada por Nietzsche desde cedo: “os filisteus da cultura”. Ou seja, pessoas que, em carecendo de uma percepção substancial da música — tendo acesso negado ao que há de fisiológico na música —, contentar-se-iam em tomá-la em seu sentido mais histriônico, espalhafatoso:

Pondere-se sobre os meios de produzir efeito, dos quais Wagner se serve com predileção (meios que ele, em boa parte, teve que inventar): eles se assemelham, de modo surpreendente, aos meios pelos quais o hipnotizador consegue produzir efeito – escolha dos movimentos, das tonalidades de sua orquestra; o abominável esquivar-se diante da lógica e da quadratura do ritmo; o traço furtivo, escorregadio, cheio de segredos, o histerismo de sua ‘melodia infinita’<sup>111</sup>.

Essa melodia infinita, esses golpes de cromatismos são capazes de enlaçar o espectador e arremessá-lo a patamares estritos nos quais os níveis de reverberação de suas sensações serão álibis para a aceitação infantil das mensagens anunciadas pelo grande renovador da música germânica: o triunfal, exuberante e apoteótico Wagner — ele mesmo, o apocalíptico de novos tempos, instaurador da pacificação dialética entre os homens. Wagner, em *Parsifal*, finalmente redimido e remissor, um gigante em favor da moral, em nome de valores a serem triados, colecionados, cultuados e transmitidos. Wagner, talvez ele, o grande “estuprador de Euterpe”; ao menos, sob o olhar fisiológico de Nietzsche.

Contra Wagner, Nietzsche fará surgir Zaratustra. Este antiParsifal será impaciente com a degeneração do corpo vivida e disseminada pelos filisteus da cultura. Zaratustra afirmará a música como gratidão à vida, entoará seus hinos de louvor não ao Deus redentor, mas ao corpo, à Terra e aos elementos decantados da natureza. A arte de Zaratustra será a resposta contra o aprisionamento da música. Ele buscará libertá-la através de uma arte apoteótica que não trará “plumas e paetês”, mas sim a crueza do ditirambo: música fisiológica, canto de pássaro, voo de águia, gratuidade no devir.

Zaratustra será a própria música: sem finalidade, sem intuito, expressão máxima de um acometimento: fluxo da pulsão, ousadia junto ao extremo, flerte com o ponto abismal.

---

<sup>111</sup> WP 839.