

SCHOPENHAUER, WAGNER E NIETZSCHE: A MÚSICA EM DIFERENTES GRAUS FILOSÓFICOS

SIDNEI DE OLIVEIRA¹

Resumo: O presente artigo discorrerá sobre a importância da música em Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. A música ocupa uma posição admirável para ambos os nomes citados, Schopenhauer a classifica como sendo a superior entre as artes, para Wagner a música em suas obras é a base sonora sustentável de seu drama e Nietzsche, partindo de uma análise da tragédia grega, desenvolve em sua filosofia estética, a música e a palavra juntas, sendo que a música está em um patamar acima da poesia. Mesmo concordando em certo grau sobre a música, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, apresentam fins diferentes quanto ao destino “final” da música, seja na redenção estética ou no caso de Wagner, a política.

¹ Compositor e instrumentista, doutorando pela Universidade de Campinas -UNICAMP - sob orientação do prof. Dr. Oswaldo Giacoia. Bolsista FAPESP e BEPE com estágio de pesquisa no exterior pela Universidade de Leipzig - Alemanha.

Palavras-chave: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Música.

Abstract: This article discusses the importance of music in Schopenhauer, Wagner and Nietzsche. Music occupies an admirable position for both cited names, Schopenhauer classifies it as the top of the arts, for Wagner music in his works is the sustainable sound basis for your drama and Nietzsche, from an analysis of Greek tragedy, develops in his aesthetic philosophy, music and the word together, and the music is on a porch above the poetry. Even agreeing to some degree on music, Schopenhauer, Wagner and Nietzsche, have different purposes as the destination “end” of music, is the aesthetic redemption or in the case of Wagner the politics.

Keywords: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Music.

A música em Schopenhauer

Schopenhauer desenvolveu sua teoria estética no terceiro livro de *O mundo como vontade e como representação*, neste livro o filósofo concebeu o que ele chamou de hierarquia das artes. A música sendo a cópia da vontade mesma é o que a diferencia das demais artes, ou seja, a música possui um efeito penetrante muito mais eficiente, pois enquanto as artes em geral são apenas representações de uma essência, a música é a pura essência, para Schopenhauer (2005, p. 338) é “a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação”. Compreendemos a partir deste conceito schopenhaueriano que todas as artes são cópias de Ideias, mas a música é a cópia da própria vontade, sendo assim, a música é capaz de gerar Ideias para as outras artes, já o processo inverso seria impossível.

No parágrafo 52 de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer mostrou cada intenção que a música proporciona no seu desenvolvimento e o porquê isto é plausível. Em uma linguagem filosófica e musical, foi possível observar o surgimento de uma filosofia da música. Para compreendermos as afirmações de Schopenhauer, devemos levar em consideração a forma com que o sujeito é conduzido à contemplação e submetido ao princípio de razão e à vontade. Esta arte suprema edifica não somente a si própria, mas também o compositor capaz de gerar uma bela melodia, visto que ela pode intensificar e dar sentido do início ao fim, sendo uma linguagem universal tão viva como a própria intuição, isto é, o mais alto grau de objetivação. Para Schopenhauer, o compositor, no momento de inspiração e criação da melodia, está completamente em transe, como se

estivesse hipnotizado e, por este motivo, é que o gênio não é capaz de explicar o processo do nascimento de sua obra, assim como a música não depende da explicação formal de seus movimentos. É o procedimento mais íntimo da essência do mundo, uma linguagem profunda que sua razão não compreende.

Segundo Schopenhauer, o gênio através da arte é capaz de representar suas Ideias, pois é o único meio do qual o artista se aproxima da arte, pois não está vinculada ao princípio de razão, e sim, no processo genial da criação. Essa proximidade do gênio artista e sua arte se dá de maneira puramente intuitiva, um momento que o sujeito se desliga do seu querer e afins, ou seja, da vontade. A arte deve ser criada em um momento, onde não há tempo nem espaço, não há lógica nem raciocínio, pois desta forma, haveria a intermediação do intelecto, a tentativa de abarcar, de entender o processo de criação, com isso é possível facilitar a exposição das Ideias através de uma satisfação artística, mas tal satisfação e exposição de Ideias, somente o gênio artista está apto a realizar, pois ele teve acesso somente a Ideia, libertando-se de todas as imagens e conhecimentos que o seu intelecto pode englobar do mundo visto por seus olhos. Este procedimento de constituição da arte, não está ligado ao belo ou ao sublime, pois é um átimo de inspiração em que não há um conflito de conhecimento das Ideias. Tanto o belo quanto o sublime, só podem ser vivenciados em uma arte finalizada, pois necessitam de um indivíduo que, no decorrer de sua contemplação pela obra de arte, acontece o despreendimento do puro conhecimento para o sublime, ou a preponderância do puro conhecimento para o belo.

Devemos estar cientes de que a música schopenhaueriana é a música absoluta, isto é, a música instrumental. A crítica de Schopenhauer quanto à junção de outras artes com a música é justamente pelo motivo de que a música não necessita de nada além dela mesma, qualquer arte colocada junto à música estará se beneficiando do alto grau elevado da música para atingir seu objetivo. Com isso, o filósofo separa a tragédia da música, mesmo que haja o coro trágico, para Schopenhauer a mensagem apresentada na tragédia é a importância maior nesta arte, não haveria necessidade da música, a palavra chega ao seu fim sem a presença da música. Portanto, aqui vemos a poesia como o grau mais alto, pois ela encontra-se no topo do sistema metafísico do belo, dividida em três categorias, a lírica, a épica e a tragédia, esta última como a expressão maior desse gênero. Para Schopenhauer (2005, p. 333), a tragédia tem um único objetivo, “a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda do inevitável e do inocente”.

Sendo a tragédia um meio para conduzir o espectador a um momento de conflito com a sua vontade, ou seja, perceber qual o “objetivo” da existência humana, esse processo representa no enredo trágico, a ética, a moral e a justiça

do homem enquanto herói e não herói. Tornar o sofrimento da humanidade visível, mostrar um sentido para vida e direcioná-la para um determinado fim, é ocasionar para cada espectador um conflito com sua essência, fazendo com que a vontade “apareça” para alguns com mais ou menos força, isto é, conscientemente. Segundo Schopenhauer (2005, p. 333) “Ele vê através da forma do fenômeno, do *principium individuationis*, com o que também expira o egoísmo nele baseado”, com isso, ele vê o mundo não mais através do véu de Maia. Em Schopenhauer (2005, pp. 334-335), a tragédia pode ser separada em três gêneros, a maldade extraordinária é atribuída ao primeiro gênero, pois atinge “os limites da verossimilhança, do caráter responsável pela infelicidade”, o segundo é determinado por um erro ou por um acaso, citado por Schopenhauer, o exemplo de Édipo devido sua cegueira.

Por fim, a infelicidade pode ser produzida pela mera disposição mútua das pessoas e combinação de suas relações recíprocas, de tal modo que não se faz preciso um erro monstruoso, nem um acaso inaudito, nem um caráter malvado acima de toda medida e que atinge os limites da perversidade humana, mas, aqui, os caracteres são dispostos como o são normalmente em termos morais; meras circunstâncias são colocadas, tais quais aparecem com frequência, contudo, as pessoas são de uma tal maneira opostas, que precisamente a sua situação as compele conscienciosamente a tramar a maior desgraça umas contra as outras, sem que com isso a injustiça seja atribuída exclusivamente de um lado. Este último tipo de tragédia me parece superar em muito as anteriores, pois nos mostram a grande infelicidade não como exceção, não como algo produzido por circunstâncias raras ou caracteres monstruosos, mas como algo que provém fácil e espontaneamente das ações e dos caracteres humanos, como // uma coisa quase essencial, trazida terrivelmente para perto de nós. (Schopenhauer, 2005, p. 335).

Schopenhauer apresenta esse último tipo de tragédia como superior aos outros dois, simplesmente porque não há uma maldade perversa ou um destino monstruoso, e acima de tudo, o viés que o enredo trágico é direcionado, fica aberto à reflexão ou a indução do espectador, ou seja, a compreensão e o conflito de si com a possibilidade de sofrimento da própria vida. De acordo com Schopenhauer, se nós somos capazes de realizar a mesma ação trágica, então não temos o direito de denunciar a própria injustiça. Veremos mais a diante que Wagner irá se apropriar de algumas ideias da teoria de Schopenhauer,

principalmente em seu drama wagneriano *Tristão e Isolda*, para concluir sua ideia de *Gesamtkunstwerk* na prática composicional. O compositor Wagner, no entanto, deixou de lado algumas observações que o filósofo havia feito sobre a música e principalmente sobre a ópera, incorporando apenas o que era necessário para a afirmação de sua ideia de drama wagneriano. Vejamos o que o filósofo Schopenhauer discorre sobre a ópera.

A grande ópera não é realmente um produto do sentido da arte pura, em vez do termo um tanto bárbaro do aumento do gozo estético por meios de acumulação de recurso, em simultâneo, a impressão toda diversificada do efeito e através do reforço eficaz da quantidade e da força [...] A duração mais longa de uma ópera deve ser duas horas; de um drama, por outro lado, três horas, pois ela requer uma atenção e tensão mental por mais tempo; ela nos ataca menos do que a música incessante. (Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, pp. 509-514).

Logo, a citação acima mostra realmente o quanto e o que Wagner associou em sua obra musical a filosofia de Schopenhauer, neste caso, exatamente o contrário do que o filósofo pensava sobre a ópera. Para Wagner, a importância da filosofia schopenhaueriana era pontualmente a questão da música como soberania, isto é, o “poder” que esta possuía com a sensação e o vínculo direto como a possibilidade do sublime. Porém, toda esta filosofia musical viria com um objetivo central, intensificar o libreto de seus dramas e a ação representada no palco.

A música em Wagner

Wagner inicia sua trajetória musical sendo reconhecido por executar e reger obras do compositor Beethoven. Suas primeiras composições não foram tão “famosas” e nem muito bem recebidas pelo público, mesmo suas duas primeiras óperas, *Die Feen* (1833-34) e *Das Liebesverbot* (1835-36) não tiveram grande repercussão. Quando Wagner resolve trabalhar a ópera como um contexto político e trágico, inicia então, a mudança estética em seu caminho como compositor, agora, ele denomina sua arte de composição como drama e não mais como ópera.

A música para Wagner possui uma relação com a palavra que durante seus dramas tomam diferentes caminhos, ora com maior importância (*Leitmotiv*), ora como sustentação para a ação dramática. Wagner compreende o drama como uma ação dramática, que só é possível com a união das artes, pois

cada arte possui uma determinada maneira de “tocar” o espectador; esta proporção relação arte/homem, será absorvida em sua magnitude somente com a junção da música, da poesia, da dança e do teatro. Para Wagner, drama é *Handlung*, ou seja, uma ação onde a música é o suporte sonoro que sustenta o ato dramático. Mesmo que a música absoluta, compreendida por Wagner no sentido schopenhaueriano, seja capaz de gerar um efeito no espectador, a palavra e o enredo são mais importantes do que a própria música, pois a mensagem será mais bem absorvida tendo como pilar uma base sonora musical. Wagner em seu ensaio Beethoven abordou não apenas o seu lado musical, mas avançou sobre a análise do homem Beethoven e suas composições a partir do conceito artístico do gênio, enfatizando a dimensão estética rompida na história da música em relação ao compositor, principalmente o drama apresentado na *Nona Sinfonia*. Podemos observar em um texto de Wagner (1922, p. 45) o quanto ele desejava conhecer seu “mestre” e como seria o diálogo sobre a composição de uma ópera, “se eu quisesse fazer uma ópera, segundo o que eu penso, as pessoas fugiriam dela; pois não haveria nada de Árias, Duetos, Trios e tudo que poderia testemunhar aquilo com que hoje tenta-se remendar a ópera”.

Wagner descreveu acima como idealizava um encontro com Beethoven no qual conversaria sobre qual a “forma” de uma ópera composta pelo próprio Beethoven. Wagner define, a partir desse “encontro”, como desenvolveria seu drama musical: uma “ópera” sem formas, pois fugiria de um modelo que vinha sendo seguido desde suas origens. Podemos perceber que Wagner pretende “remendar” a ópera, já que, no formato que vinha sendo elaborada, perdera toda função dramática que era para ele a principal ação deste gênero musical. No mesmo texto, ele também comenta a inclusão da palavra na *Nona Sinfonia*, pois, mesmo sendo uma poesia nobre e edificante, estaria longe de expressar o que a música é capaz de realizar através da melodia; isso será mais bem explicado no ensaio *Beethoven*, não apenas como o início do drama musical, mas como o drama mais perfeito.

Tristão e Isolda marca a principal mudança da obra de Wagner, pois trabalhou a música, a filosofia e a harmonia em uma forma nunca vista anteriormente e muito menos por seus contemporâneos. Como se sabe, foi em *Tristão e Isolda* que Wagner iniciou a leitura da filosofia de Schopenhauer, mais especificadamente *O mundo como vontade e como representação*. É possível observar em uma carta o interesse do compositor pela filosofia schopenhaueriana.

Em 26 de Setembro terminei a frágil cópia de Ouro do Reno e, na serena paz de minha casa, logo conheci um livro, cujo estudo foi de grande significado para mim. Era *O mundo como vontade e como representação* de Arthur Schopenhauer [...]

Desde o primeiro momento a obra me atraiu poderosamente e me dediquei imediatamente ao seu estudo [...] A partir daquele dia e por muitos anos, jamais abandonei aquele livro, e no verão do ano seguinte eu o havia lido já pela quarta vez. A ação que o livro exerceu paulatinamente sobre mim foi extraordinária e certamente decisiva durante toda a minha vida. (Lisardo apud Wagner, 2009, pp. 114-115).

É possível ver com clareza que Schopenhauer é um argumento de grande importância para a obra de arte total wagneriana; assim como a *Nona Sinfonia* de Beethoven causou um impacto sonoro na vida de Wagner, o pessimismo de Schopenhauer englobou sua música. A “música pura” ou “absoluta” que Schopenhauer disserta e apresenta em *O mundo como vontade e como representação* como arte superior é a “sustentação musical” do drama para Wagner, pois as aberturas longas que apresentam pequenas partes de cada *leitmotiv* serão trabalhadas e desenvolvidas do decorrer de sua composição. Richard Wagner em matéria de intensidade musical foi, no século XIX, o ápice da música apresentada aos seus “ouvintes e espectadores”, elevando sua obra a um status desconhecido até então, ou seja, uma dissolução da estrutura tonal clássica. Para tal afirmação, isto é, o “novo caminho” da harmonia, visto por alguns teóricos e musicólogos, na obra wagneriana aconteceu com o famoso *Acorde de Tristão*.



(acorde de dominante com sétima)

Para os pesquisadores que se preocupam em localizar os *Leitmotive*, nesses quatro primeiros compassos, além do famoso *Acorde de Tristão*, é possível identificar o *Seufzermotiv* e também o *Sehnsuchtsmotiv*, como vemos na figura² abaixo:



No final do século XIX, essa tensão harmônica era totalmente desconhecida; uma sonoridade que o ouvido não identificava a resolução, pois todos já estavam acostumados com as cadências utilizadas pelos compositores contemporâneos de Wagner. A ópera *Tristão e Isolda* seria reconhecida como

² Nesta figura o crítico musical Maschka reescreveu a partitura, alterando os locais dos instrumentos para facilitar a visualização do *Acorde de Tristão*. Segundo Maschka, a linha do Violoncelo no primeiro pentagrama com as notas Lá, Fá, Mi e Ré#, é a melodia do *Seufzermotiv*, enquanto a linha do primeiro Oboé no terceiro pentagrama com as notas Sol#, Lá, Lá# e Si, pertence ao *Sehnsuchtsmotiv*. No primeiro tempo do terceiro compasso está o *Acorde de Tristão*.

uma obra para além de seu tempo, apenas por esse motivo, mas Wagner seguiu seu ímpeto musical e sua curiosidade filosófica. Em relação à música de *Tristão e Isolda*, Wagner trabalhou várias tensões harmônicas que iniciaram no começo do prelúdio, se desenvolveram no decorrer dos atos, e apenas no final da ópera pode resolver algumas dessas tensões, como por exemplo, o mesmo *Acorde de Tristão* que inicia o prelúdio, aparece novamente no final, mas será apenas no desfecho da ópera, que ele receberá uma resolução.

Com certeza o fato de Schopenhauer classificar a música como superior entre as demais artes, foi um ponto deveras importante para Wagner, pois ele tinha consciência que a música era em suas óperas, uma base sonora de grande valor, mas o libreto era o objetivo e a direção que o drama deveria seguir. Este foi o “erro” em relação à filosofia schopenhaueriana, algo que Wagner continuou a fazer antes e depois de conhecer *O Mundo como vontade e como representação*. Talvez para minimizar e equiponderar tal “culpa” ou falta, as aberturas longas de Wagner tenham sido uma espécie de compensação musical a teoria apresentada por Schopenhauer. Mas, Wagner tinha uma teoria que não distanciava de Schopenhauer, mesmo antes de conhecer *O Mundo*, por exemplo, a questão do gênio em Schopenhauer pode ser feita uma analogia quanto à maneira de como Wagner pensava o artista. Na citação abaixo, Wagner critica diretamente o crítico de arte e com isso, podemos observar o que Wagner pensa sobre a arte de ser artista.

O grande mal para a crítica reside no saber próprio. O crítico não sente a necessidade urgente que impulsiona e incita o próprio artista no entusiasmo, que no final grita: É assim e não de outra maneira! O crítico quer aqui, imitar o artista, mas pode apenas executar o erro da repulsa presunção, isto é, o confiante pronunciamento dado com uma visão qualquer da coisa, do qual ele não sente o instinto artístico, mas sobre o qual, ele expressa com meras opiniões estéticas arbitrárias, cujo suas afirmações estão em um ponto de vista da ciência abstrata. O crítico conhece apenas sua posição certa para o mundo fenomênico artístico, então ele sente essa timidez e mantém a cautela, onde reuniu apenas aparências e compilou contra uma nova pesquisa, mas nunca ousa pronunciar as palavras decisivas com entusiasmo e determinação. Assim a crítica vive um processo “gradual”, isto é, o eterno entretenimento do erro. (Wagner, 2005, pp. 226-227).

A música em Nietzsche

No fragmento póstumo 12[1], datado da primavera de 1871, Nietzsche discorreu sobre a palavra e a música no modelo originário daquela união entre música e lírica. A palavra para Nietzsche é uma forma de linguagem e mímica corporal, nada mais nos gera do que representações. Portanto, não permite a ascensão à essência porque é um símbolo e, por isso, é necessária a melodia, a música absoluta, que por si só é essência enquanto arte e criação. A origem da música como canção para Nietzsche, ou seja, a união da palavra com a melodia surgiria em forma de música, mesmo que racionalizada, pois a palavra em si não é melódica. Porém o texto poético possui melodia e, sendo assim, o ato de criar a canção já seria musical em sua estrutura.

Essa afirmação é evidente quando lembramo-nos de Schiller, e também de expressões utilizadas por Nietzsche em seu fragmento como simbólica gestual do falante, alegoria, substrato do corpo humano, sonoridade do falante, tudo relacionado à origem da palavra como algo físico do homem, ou seja, independentemente da língua falada, sua origem será sempre a mesma, um som produzido pelo homem com um único propósito: a comunicação e a compreensão entre eles. Nietzsche via a canção popular da mesma forma que imaginava ser a tragédia grega, ela não só pertencia ao povo como era feita para o povo, ou seja, uma arte predominantemente popular, uma fonte geradora de cultura, uma arte subjetiva, a ligação entre a música e a poesia em seus primórdios. No momento em que descobre em Arquíloco a música e a poesia, sendo a música a fonte geradora da poesia, Nietzsche tem como exemplo mais recente o ato de poetar em Schiller. O trecho que auxilia Nietzsche encontra-se em uma carta de Schiller destinada a Goethe, escrita em Jena, datada de 18 de Março de 1796. Nietzsche:

Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical ("O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética. (Nietzsche, 2001, pp. 43-44).

Analisando que Nietzsche inicia seu pensamento estético e musical partindo de Arquíloco na antiga Grécia e, literalmente, dando um salto na história e retomando este tema em seu primeiro livro séculos depois, é como se ele percebesse que os pensadores anteriores a ele, que discursavam sobre o

mesmo assunto, não tinham a intuição de gerar este conceito trágico e de buscar a “verdade” tida por Nietzsche no cerne da tragédia popular grega.

Nietzsche escreve *O Nascimento da Tragédia* em um período que estava em constante contato com Wagner, o filósofo discutia questões musicais e filosóficas com o compositor. Ambos tinham nesse período uma aproximação com a filosofia de Schopenhauer, algo que está muito bem exposto tanto em *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche quanto em *Beethoven* de Wagner, escrito dois anos antes (1870). Nietzsche lê os textos de Wagner concluindo que o compositor tem um objetivo estético-político com a sua música, principalmente por retomar os conceitos trágicos em seus dramas adaptando-os aos mitos germânicos, ou seja, partindo de uma unificação da arte com a política, direcionando-a para uma afirmação nacionalista e tendo o seu drama wagneriano como um retorno ao cenário natural da vivência musical. Para Nietzsche, é possível concretizar este objetivo wagneriano, pois a arte nasce da vida. Porém, a vida não é necessariamente uma expressão da divindade, ela não pode nascer da autocompreensão, só pode nascer a partir do fenômeno natural instintivo. Dessa forma, dar-se-á a expressão artística. Sendo assim, a vida, a política e a moral são realizações estéticas.

Nietzsche relaciona o drama ao período trágico grego, isto é, durante as festividades que celebram a chegada da primavera. Nelas a vida se faz presente nas competições entre tragédias, que eram grandes eventos culturais. O drama presente nas tragédias, segundo Nietzsche, nada mais é do que o coro, sendo o povo representado em cânticos através do coro; logo, ação, enredo e o mito, são movimentos vivenciados e gerados pela música, portanto, a música dá vida ao mito. A diferença entre o sentido de drama em Wagner e Nietzsche pode ser resumida nesses termos: Wagner não reconhece grande importância ao coro, e o espectador necessita da ação dramática para absorver a mensagem cantada pelo herói trágico. Nietzsche vê o povo no coro, por essa razão, a vida é cantada mesmo com a morte do herói, a vida renasce com o coro, assim como cada primavera um novo ciclo.

O filósofo Nietzsche via a canção popular da mesma forma que imaginava ser a tragédia grega, ela não só pertencia ao povo como era feita para o povo, ou seja, uma arte predominantemente popular, uma fonte geradora de cultura, uma arte subjetiva, a ligação entre a música e a poesia em seus primórdios. Analisando que Nietzsche inicia seu pensamento estético e musical partindo de Arquíloco na antiga Grécia e, literalmente, dando um salto na história e retomando este tema em seu primeiro livro séculos depois, é como se ele percebesse que os pensadores anteriores a ele, que discursavam sobre o mesmo assunto, não tinham a intuição de gerar este conceito trágico e de buscar a “verdade” tida por Nietzsche no cerne da tragédia popular grega. Vejamos

como o filósofo discorre sobre a melodia e sua possibilidade de múltiplas objetivações.

A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considerei um assombro, até que finalmente achei esta explicação. (Nietzsche, 2001, p.48).

Sendo assim, tendo como base musical a tragédia grega, Nietzsche via a vida, a política e a moral em realizações estéticas. Segundo Macedo,

Na Grécia dos tempos trágicos, o Estado não teria existido, segundo Nietzsche, senão sobre a base de uma ética trágica e tendo a arte como objetivo. Note-se que, para Nietzsche, o Estado exerce um papel na vida grega e não é em nenhum momento considerado como um fim em si mesmo, como uma realização superior da civilização, como um objetivo. A vida política da Grécia se justifica esteticamente. (Macedo, 2006, p. 138).

Essa ação estética é tida como maneira de educar e formar o homem, mas é uma função subjetiva. A liberdade e a emancipação do sujeito partem de cada um, a arte apenas propicia a fonte para que isso aconteça já que é a partir da essência da arte que Nietzsche, de acordo com Rosa Dias (2001, p. 56), “valoriza os impulsos estéticos como condição de criação de novas condições de existência [...] a palavra “arte” tem um sentido abrangente para ele. Vale como nome para toda forma de transfiguração e de potência criadora”. Para Nietzsche, a arte tem um valor existencial, a criação da arte só é possível pelo homem, é uma atividade que produz vida e o tempo é a experiência para o criador. Para o artista, o tempo está presente em sua obra. O presente é submetido à criação que necessariamente não faz parte do presente; tal criação pode ser ligada a um passado que refletirá em melhorias no próprio presente ou no futuro. Para que isso venha se concretizar, o criador deve desvincular-se do seu tempo, esquecer e recordar, como podemos ver novamente em Rosa Dias,

O criador sabe esquecer, não leva muito a sério seus contratemplos e malfeitos; mas a reflexão de Nietzsche não para por aí. O criador não sabe apenas esquecer: sabe também recordar a tempo. É necessário ter duas visões das coisas: a histórica e a não histórica. Todo ato, para ser criado, exige o esquecimento: é impossível criar-viver sem esquecer. Do mesmo modo, todo ato criador exige a recordação: é impossível criar-viver sem lembrar. O criador não renega a tradição; pelo contrário, retoma-a para redimensioná-la. A faculdade ativa do esquecimento é capaz de assimilar o passado, transformá-lo e transfigurá-lo. Para definir o grau e fixar o limite em que é absolutamente necessário esquecer o passado, seria necessário conhecer a medida exata da força plástica de um homem, de uma nação, de uma civilização, quer dizer, a faculdade de crescer por si mesmo, de assimilar o passado, o heterogêneo, de cicatrizar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstruir as formas destruídas. (Rosa Dias (2001, p. 80-81).

Saber esquecer e lembrar para criar é como fazer e não fazer parte de seu tempo e viver para além de si mesmo. A arte propicia essa vida e por este motivo a existência só pode ser justificada através de um fenômeno estético: buscar na arte o que os gregos buscavam na tragédia, uma cerimônia religiosa que reconstrói e reforça o vínculo da unidade, da comunhão de uma determinada sociedade porque ela (a tragédia) é a ruptura de todas as barreiras. Entendemos agora porque a tragédia só pode ser cantada, pois a música é a dissolução de todas as figuras, portanto, é o coro o grande personagem e não o herói. O ato trágico desperta no homem o experimento ético e estético que beneficia com nobreza a sua consagração. Este deve ser o pathos para trabalhar a arte como vida, independentemente do período, a arte deve sobressair-se, assim como o criador precisa ver a história de duas formas, uma histórica e a outra não histórica.

Podemos ver na carta abaixo de Nietzsche a Wagner, com data em 10 de novembro de 1870, como foi a recepção do texto *Beethoven* em Nietzsche. É importante ressaltar que Nietzsche lê o *Beethoven* de Wagner como sendo um texto de filosofia da música não apenas wagneriana, mas uma filosofia estética musical que deveria ser aceita por seus contemporâneos estetas. Nietzsche aponta na carta que os críticos de sua época terão dificuldades em compreender a linguagem musical de Wagner, mesmo aqueles que utilizarem da filosofia schopenhaueriana para auferir o texto como realmente Wagner gostaria que fosse compreendido.

Muito venerado mestre! Na primeira investida do semestre de abertura, particularmente estrênuo este ano devido à minha longa ausência, nada mais estimulante me podia ter acontecido do que a recepção da cópia do seu *Beethoven*. Quanto significou para eu tornar-me familiar com a sua filosofia da música – que é como dizer, com a filosofia da música – poderia provar-lho num artigo que escrevi no verão passado sobre *A Mundiividência Dionisíaca*. Na verdade, foi com a ajuda deste estudo que eu me habituei a apreender inteiramente os seus argumentos e a apreciá-los profundamente, mesmo quando muito afastado esteja o seu campo de pensamento, por muito surpreendente e espantoso que seja tudo o que tem para dizer, especialmente a explicação da verdadeira obra de Beethoven. E, contudo, receio que os estetas dos nossos dias olhem para si como um sonâmbulo que não seria apenas inconveniente, mas mesmo perigoso seguir se tal fosse possível. Mesmo a maioria dos *cognoscenti* da filosofia schopenhaueriana encontrará dificuldades em traduzir para conceitos concretos a harmonia profunda entre as suas ideias e as do seu grande mestre. Por essa razão, vejo o seu ensaio como «publicado e ainda não publicado», como disse Aristóteles dos seus escritos esotéricos. Gosto de me debruçar sobre a ideia de que são principalmente aqueles a quem a mensagem de *Tristão* tem sido revelada, que serão capazes de seguir Wagner, o filósofo, e eu por conseguinte considero a capacidade para uma apreciação verdadeira do seu trabalho como uma distinção incalculável conferida apenas aos poucos eleitos. (Nietzsche 1870 apud Foerster, 1990, pp. 88-89).

Considerações finais

A hierarquia das artes está muito bem explicitada nos textos de Wagner quando fala sobre a surdez de Beethoven e de Nietzsche quando fala sobre o quadro Santa Cecília de Rafael. Wagner (2010, p. 52) refere-se ao músico da seguinte forma: “Um músico que ensurdece! É possível imaginar um pintor que ficasse cego?”. Já Nietzsche (2007, p. 174), sobre o quadro, afirma que “O prazer na aparência não pode, a partir de si, excitar o prazer na não aparência: o deleite do contemplar só é deleite porque nada nos recorda de uma esfera em que a individualização foi despedaçada e suprimida”. O que podemos entender nesta colocação de Nietzsche é que a imagem do quadro possui música e harmonia, sendo possível pintar um quadro através da música, já que ela nos permite

diversas imagens enquanto a escutamos, mas que não é possível criar música a partir de um quadro independente da imagem que esteja nele.

Da mesma forma que Wagner via a redenção na música instrumental de Beethoven, Nietzsche percebia um possível “retorno” estético da tragédia através do drama wagneriano, isto é, a redenção pela fusão da palavra com a música. Para Nietzsche, Wagner reacenderia a chama original do verdadeiro drama popular grego. A palavra, que tinha função não mais importante que a música para os gregos, juntamente com a representação ateniense, era vista agora por Nietzsche como uma possibilidade do renascimento da tragédia, uma tentativa de regressar à forma grega por excelência com cenas trágicas tiradas de mitos germânicos escolhidos por Wagner em suas obras através da junção da dança, do teatro, da música e da poesia, a *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

Contudo, Wagner tinha outro objetivo e este era diferente do que Nietzsche esperava acontecer com o caminho que o drama wagneriano tomaria. Wagner teve como apoio e realização a filosofia de Schopenhauer e o diálogo com Nietzsche, principalmente nas cartas. Mas, nunca se esqueceu de quem ele era, um compositor de dramas, um músico que deveria superar o seu “mestre” Beethoven, este era Richard Wagner. O primeiro momento como compositor que viria mudar o rumo da história da música, se dá em *Tristão e Isolda*, justamente onde a filosofia de Schopenhauer encontra-se de maneira mais aparente. O *Acorde de Tristão* possui música e filosofia. Vejamos a análise de Magee sobre este acorde.

O primeiro acorde de *Tristão*, conhecido simplesmente como ‘o acorde de Tristão’, continua a ser o mais famoso e único acorde na história da música. Ele contém dentro de si não uma, mas duas dissonâncias, criando na audição um duplo desejo agonizante em sua intensidade para a resolução. O acorde que se desloca para resolução de uma dissonância, mas não de outra, deste modo, provendo uma resolução-ainda-não-resolução. E assim a música prossegue: em cada mudança de acorde algo está resolvido, mas não tudo; cada discórdia é resolvida em busca de uma maneira em que outra discórdia seja preservada ou criada uma nova, assim o fez cada momento no ouvido musical, está parcialmente satisfeito e ao mesmo tempo frustrado. E isso acarreta ao longo de toda noite. Apenas em um ponto tudo é discórdia resolvida, e está no acorde final da obra; e claro, é o fim de tudo - os caracteres e o nosso envolvimento, o trabalho e nossa experiência com eles, tudo. O resto é silêncio. (Magee, 2000, pp. 208-209).

[...]

Newton, o primeiro entre os cientistas de sua época, é citado como tendo dito: 'Se vi mais longe foi por estar sobre os ombros de gigantes' – e estava pensando, ao que parece de Galileu em particular, mas também de Kepler e Copérnico. Wagner, em sua realização final, estava neste tipo de relação com Schopenhauer. Sem Schopenhauer a criação de *Tristão e Isolda* e *Parsifal* é impensável, fora de questão, pois o essencial para sua substância são as ideias metafísicas, que Wagner tinha realmente absorvido e autenticado para si, mas teria sido inteiramente incapaz de chegar por si mesmo. O jovem Wagner, sem nunca ter ouvido falar de Schopenhauer, teve de combinar os desenvolvimentos sinfônicos de Beethoven, com os desenvolvimentos dramáticos dos gregos e Shakespeare para a produção de sua obra de arte, mas quando ele chegou ao ápice: reuniu, no ponto de seu maior desenvolvimento, a tradição dominante da música ocidental, a tradição dominante do teatro ocidental, e a tradição dominante da filosofia ocidental, e fundiu juntos não apenas em uma forma de arte teórica, mas em trabalhos reais de arte, que tem sido considerado por um grande número de pessoas, como insuperável. O programa declarado em seus escritos teóricos anteriores, já havia começado a ser ridicularizado como megalomaniaco, e muitas vezes era para ser assim novamente no futuro. (Magee, 2000, pp. 192-193).

Com isso, podemos concluir que a filosofia das artes que Schopenhauer apresentou em *O mundo como vontade e com representação* foi para Wagner o “apoio sonoro” que o compositor necessitava para firmar sua *Gesamtkunstwerk*. A música de Wagner em seus últimos dramas foi reconhecida como o fim do romantismo operístico e início do atonalismo. Portanto, Wagner é um marco, um divisor de águas enquanto música tonal e um olhar para o atonalismo. Para Nietzsche, mesmo que sua filosofia já estivesse pré-determinada, por ser um professor de filologia, não poderia “abraçar sozinho” a teoria estética que desenvolve em sua primeira obra publicada, *O Nascimento da Tragédia*, com isso, a filosofia de Schopenhauer e a obra musical de Wagner pode ser recebida como um esteio para o jovem filósofo.

Referências Bibliográficas

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2011.

LISADOR, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo. Editora Unesp. 2009.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época Trágica dos Gregos*. São Paulo. Annablume Editora. 2006.

MAGEE, Bryan. *The Tristan Chord-Wagner and Philosophy*. London. Penguin Press. 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo. Companhia das Letras, 2ª Ed. 2001.

_____. "Música e Palavra (Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871)". Trad. Oswaldo Giacoia Jr. *Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da USP*. N. 37. 2007. 167-181.

RICCIARDI, Rubens Russumanno e ZAPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. 1ª ed. Ribeirão Preto. Editora Coruja. 2013.

SCHOPENHAEUR, Arthur. *Sämtliche Werke. Band V. Parerga und Paralipomena.II*. Arbeitsgemeinschaft. Cotta - Insel.Stuttgart/Frankfurt am Main. 1965.

_____. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo. Editora Unesp. 2ª Ed. 2005.

SHILLER, Johann Christoph Friedrich. *A noiva de Messina*. Trad. Gonçalves Dias. São Paulo. Cosac & Naify. 2004.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 2010.

_____. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Leipzig. C.F.W Siegel. 1922.

_____. *Gesammelte Schriften und Dichtungen. Band III*. Verlag W. Frissch. Elibron Classics series. Adamant Media Corporation 2005-2006.