

Laurici Vagner Gomes

Tempo e música em Assim falava Zaratustra: *o eterno  
retorno como experiência musical*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE

2006

Laurici Vagner Gomes

Tempo e música em Assim falava Zaratustra: *o eterno retorno como experiência musical*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte  
Orientador: Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

## **Resumo**

O objetivo deste trabalho é analisar a forma pela qual Nietzsche apresenta a idéia de Eterno Retorno em *Assim Falava Zaratustra*, explorando, a partir desse livro publicado em 1884, a articulação entre a construção do problema do tempo em suas obras anteriores e a caracterização de Apolo e Dioniso em *O nascimento da tragédia*, assim como a relação do filósofo com o pensamento de Arthur Schopenhauer, que atribui à música um estatuto metafísico no interior da cisão entre mundo como vontade e mundo como representação, e também sua relação com o pensamento e com a arte de Richard Wagner, que, sobre as bases da metafísica musical schopenhauriana, vislumbra a possibilidade de construção de um novo sistema de conhecimento do mundo através da aproximação entre música e poesia.

## **Abstract**

The objective of this work is to analyze the form that Nietzsche presents the idea of Perpetual Return in *Thus Spoke Zarathustra*, exploring, from this book published in 1884, the joint between the construction of the time problem in his previous works and the characterization of Apolo and Dioniso in *The Birth of Tragedy*, as well as the relation of the philosopher with the thought of Arthur Schopenhauer, who attributes to music a Metaphysical statute in the interior of the split between world as will and world as representation, and also its relation with the thought and the art of Richard Wagner, that, on the bases of metaphysics schopenhauriana musical comedy, glimpses the possibility of construction of a new knowledge system of the world through the approach between music and poetry.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor orientador Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, pela atenção dispensada com relação ao trabalho desenvolvido. Agradeço, também, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida durante a realização da dissertação. Às professoras Virgínia de Araújo Figueiredo e Iracema Macedo pelas observações apresentadas no início da pesquisa. À secretária do curso de pós-graduação Andréa Rezende Baumgratz, pela atenção durante a realização do

mestrado. À direção, aos colegas e alunos da Escola Estadual Deputado Ilacir Pereira de Lima. Aos amigos da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Minas Gerais.

Aos eternos irmãos da República Kamasutra, Duardinho, Homenzinho, Leopardo, Pipeta, Carcaça, Fafá, Duardão, Zequinha e Marcão, amigos importantes em minha trajetória de vida e que, mesmo distantes, foram importantes para o desenvolvimento das idéias que vieram a gerar este trabalho. Ao amigo Marcelo Eduardo Leite (Leiteba), pelas conversas e pelo exercício lírico da boêmia. Aos amigos David e Alexander pelas intermináveis discussões sobre Filosofia, História e Educação. À minha mulher, Lídia de Oliveira Moreira, pelo carinho, amor, pelo seu belo sorriso, fundamentais para realização deste presente trabalho. Para os meus pais, Ciro Gomes e Laura Rodrigues Martins Gomes, e meu irmão, Glauber Martins Gomes, pelo apoio em todos os sentidos.



***Laura, Glauber e Ciro***

***Para Lída,***

## SUMÁRIO

Introdução	4
<b>Capítulo I: A interpretação nietzscheana da poesia lírica: o elo entre Apolo e Dioniso e o jogo do Aion</b>	<b>13</b>
I.1 A separação entre música e artes figurativas no contexto da distinção schopenhauriana entre mundo como vontade e representação	15
I.2 A caracterização de Apolo e Dioniso em <i>O nascimento da tragédia</i>	27
I.3 O mundo do som e o mundo da luz wagneriano	33
I.4 A influência de Schopenhauer e Wagner na caracterização da poesia lírica em <i>O nascimento da tragédia</i>	45
<b>Capítulo II: O drama de Zaratustra e o problema do tempo</b>	<b>68</b>
<b>II.1 O drama de Wagner, o drama de Zaratustra e a Morte de Deus</b>	<b>75</b>
II.2 O encontro de Zaratustra com o dionisíaco	95
II.3 O problema do tempo e da linguagem	104
II.4 O problema do passado e a redenção pela vontade	114
<b>Capítulo III: A apresentação do eterno retorno e a experiência musical do tempo</b>	<b>124</b>

<b>III.1 Do problema ao desafio do passado</b>	<b>124</b>
<b>III.2 A apresentação do Eterno Retorno em <i>Assim Falava Zaratustra</i></b>	
<b>III.2.1 O pensamento abismal de Zaratustra e seus desdobramentos dramáticos</b>	<b>135</b>
<b>III.2.2 Zaratustra, o mestre cantor do eterno retorno, o poeta lírico redentor</b>	
do acaso	157
<b>Conclusão</b>	<b>181</b>
Referências Bibliográficas	194



## Introdução

Em 1886, Nietzsche escreve uma *Tentativa de auto-crítica* para *O nascimento da tragédia*, deixando clara a ligação que existe entre seu primeiro livro publicado e *Assim Falava Zaratustra*, ligação que encontra sua origem em um sentimento de insatisfação do filósofo com a própria escrita. Nessa autocrítica, Nietzsche acentua a incompatibilidade existente entre o que tinha a dizer e a forma como o livro foi escrito e, se colocando como um discípulo de Dioniso<sup>1</sup>, diz que estragou o problema grego quando o traduziu em fórmulas modernas, schopenhaurianas e kantianas. Neste breve texto, Nietzsche aponta para uma questão extremamente significativa, no que se refere à sua relação com seus dois grandes mestres da juventude, Schopenhauer e Wagner: o peso decisivo que esses tiveram na formulação de seu conceito de dionisíaco em *O nascimento da tragédia* e a incompatibilidade desta formulação com aquilo que, segundo o filósofo de Zaratustra, seria o verdadeiro significado dessa divindade na Grécia Antiga.

Arthur Schopenhauer e Richard Wagner, mesmo com o manifesto e veemente rompimento posterior, permanecem até o final da obra de Nietzsche, alimentando um diálogo que se caracteriza pela veemência de algumas posições assumidas pelo filósofo de Zaratustra, que passa a mover contra o filósofo de *O mundo como vontade e representação* e o músico de Bayreuth uma verdadeira batalha, mas que, em contrapartida, revela a importância desses na gestação de conceitos fundamentais e na formulação dos principais problemas que envolvem sua filosofia. Nessa relação que perpassa o terreno da filosofia e da música, Schopenhauer tem precedência, pois exerce uma decisiva influência sob o músico de Bayreuth, que conhece sua filosofia em 1854, ano em que concebe *Tristão e Isolda*, além da influência exercida sob o próprio Nietzsche, que descobre a filosofia schopenhauriana em 1865, três anos antes de conhecer pessoalmente Richard Wagner em Leipzig. Nietzsche já conhecia a música de Wagner desde 1861<sup>1</sup> e a grande surpresa que envolve o encontro do músico e

do filósofo é a descoberta de um interesse comum pela filosofia schopenhauriana<sup>2</sup>. Em 1869, Nietzsche, então professor de filologia clássica na Basileia, passa a fazer freqüentes visitas à casa de Wagner em Tribschen. Em 1870, Wagner escreve o seu ensaio *Beethoven*, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor da nona sinfonia, e em 1872, Nietzsche publica o seu primeiro livro *O nascimento da Tragédia*. A cisão schopenhauriana do mundo entre vontade e representação, o sentido assumido pela Arte no interior dessa dramática cisão e o estatuto metafísico reservado à música, marcam decisivamente as trajetórias de Wagner e Nietzsche.

Como aponta Gérard Lebrun em “Quem era Dioniso?”<sup>3</sup>, assistimos a uma mutação na forma como Nietzsche compreende o dionisíaco no interior de sua filosofia após *O nascimento da tragédia*, mutação paralela às preocupações cada vez mais crescentes do filósofo com a questão do estilo. Nietzsche descreve, na *Tentativa de auto-crítica*, como a ele se apresentava Dioniso em seu primeiro livro publicado; se apresentava como um “ponto de interrogação”<sup>4</sup>, como “uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em uma língua estranha”<sup>5</sup>. Escreve Nietzsche, na seqüência, que essa alma mística devia cantar e se lamenta dizendo: “É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo! Ou, pelo menos, como filólogo – pois ainda hoje, para o filólogo, neste domínio, resta tudo a descobrir e a desenterrar!”<sup>6</sup>.

Podemos dizer que *Assim Falava Zaratustra*, como apresentado por Nietzsche na *Tentativa de auto-crítica*, tem sua gênese nesse sentimento de insatisfação do filósofo com sua própria escrita e nos questionamentos que envolvem seu estilo de linguagem. Se na *Tentativa de auto-crítica*, Nietzsche revela as próprias indagações que o levaram a escrever *Assim Falava Zaratustra*, e como essas indagações e inquietações já estavam presentes em germe em *O nascimento da tragédia*, na sua auto-biografia, *Ecce Homo*, escrita em 1888, uma preocupação fundamental, entre outras, é construir elementos para tornar possível a própria explicação de *Assim Falava Zaratustra*. Esta preocupação de Nietzsche é revelada em uma carta enviada a Deussen, em 26 de Novembro de 1888.

*Ecce Homo* elucidará, pela primeira vez, o meu Zaratustra, o primeiro livro de todos os milênios, a Bíblia do futuro, a manifestação suprema do gênio humano, no qual o destino da humanidade está contido.<sup>7</sup>

Maria Cristina Franco Ferraz, em *Nietzsche, o bufão dos Deuses*, discute o significado dado pelo filósofo à *Assim Falava Zaratustra* no *Ecce Homo*, mostrando como em seu último livro publicado, esse “se transforma em centro e referência de toda a obra do filósofo”<sup>8</sup>; em *Ecce Homo*, fica claro o lugar de destaque que *Assim Falava Zaratustra* ocupa no interior da filosofia nietzscheana<sup>9</sup>. Além de outras, duas declarações feitas pelo filósofo em *Ecce Homo*, acerca de *Assim Falava Zaratustra*, chamam a atenção por colocar em contato duas peças-chaves de sua filosofia: seu conceito de dionisíaco e a sua concepção de eterno retorno. Diz Nietzsche em *Ecce Homo*, na seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, que a concepção fundamental desse seu livro é o “pensamento do eterno retorno”<sup>10</sup>, e que, nessa obra, seu conceito de dionisíaco se tornou *ato supremo*<sup>11</sup>. Diante disso, é fundamental questionar de que maneira essas duas peças-chaves da filosofia nietzscheana, o Eterno Retorno e o conceito de dionisíaco, articulam-se nessa obra e, diante disso, se perguntar acerca de qual seria a ligação entre estes dois elementos com o próprio estilo que a escrita de Nietzsche assume em *Assim Falava Zaratustra*. Uma das boas chaves de leitura oferecidas por Nietzsche, nesse sentido, apresenta-se no próprio *Ecce Homo*, ainda na seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, quando coloca em relevo, entre outros elementos, aspectos de sua composição, ou melhor, de sua “experiência de inspiração”. Comentando Zaratustra, Nietzsche lança uma pergunta: “Alguém, no final do século XIX, tem nítida noção daquilo que os poetas de épocas fortes chamavam inspiração?”<sup>12</sup>. A inspiração que o levou a escrever esse livro, tal como descrita pelo filósofo em *Ecce Homo*, traduz-se por uma certa espécie de possessão, uma descarga inconsciente; a “experiência de inspiração” é uma experiência poética, que se caracteriza por ser uma torrente involuntária.

A noção de revelação, no sentido de que subitamente, com inefável certeza e sutileza, algo se torna *visível*, audível, algo que comove e transtorna no mais fundo, descreve simplesmente o estado de fato. Ouve-se, não se procura; toma-se, não se pergunta quem dá; um pensamento reluz como relâmpago, com necessidade, sem hesitação na forma – jamais tive opção. (...) Tudo ocorre de modo sumamente involuntário, mas como que em um turbilhão de sensação de liberdade, de incondicionalidade, de poder, de divindade... A involuntariedade da imagem, do símbolo, é o mais notável; já não se tem noção do que é imagem, do que é símbolo, tudo se oferece como a mais próxima, mais correta, mais simples expressão.<sup>13</sup>

Na descrição dessa “experiência de inspiração”, que envolve a escrita de *Assim Falava Zaratustra*, podemos notar paralelos e semelhanças muito pertinentes com a forma como Nietzsche descreve o poeta lírico

em *O nascimento da tragédia*. Em um mergulho na interpretação nietzscheana da poesia lírica, em seu primeiro livro publicado, podemos ver configurado um dos temas centrais e mais importantes de sua filosofia, que acompanha o filósofo desde suas obras de juventude até *Ecce Homo*: a relação entre música e palavra. Esse tema reconfigura-se ao longo de toda sua obra, mas resiste, como observa Rosa Maria Dias, em *Nietzsche e a Música*<sup>14</sup>, inclusive, ao próprio rompimento do filósofo com Schopenhauer e Wagner, que influenciam diretamente na forma como esse tema é tratado inicialmente. Nietzsche vivencia essa discussão acerca das relações entre música e palavra no interior do próprio discurso filosófico. Daniel Halévy, falando acerca da inspiração nietzscheana do Eterno Retorno e dos pavores e encantamentos que essa idéia lhe causou, destaca, evidenciando, que, a partir desse momento, iniciava-se uma nova fase de sua filosofia, a preocupação de Nietzsche em como apresentar esse seu pensamento, como expressá-lo, que estilo usar.

A partir desse momento concebe uma nova missão. Tudo o que fez até então não passa de um desajeitado ensaio, ou uma tentativa. Agora, porém, chegou o momento de edificar a obra. Que obra? Nietzsche vacila: seus dons de artista, de crítico e de filósofo, seduzem-no em diversos sentidos. Colocará a sua doutrina em forma de sistema? Não, pois que é um símbolo que deve ser rodeado de lirismo e ritmo. Não poderia renovar aquela forma esquecida criada pelos pensadores da mais antiga Grécia e de que Lucrecio nos transmitiu um modelo? Frederico Nietzsche acolhe essa idéia. Agradar-lhe ia traduzir a sua concepção da natureza em uma linguagem poética, uma prosa musical e poemática. Continua procurando, e seu desejo de uma linguagem rítmica, de uma forma viva e como que palpável, sugere-lhe uma nova idéia: não poderia introduzir no centro de sua obra uma figura humana e profética, um herói? Um nome lhe vem ao espírito: Zarathustra, o apóstolo persa, mistagogo do fogo.<sup>15</sup>

Halévy, questionando-se acerca da forma como se apresentava ao espírito de Nietzsche a “exposição lírica” do Eterno Retorno<sup>16</sup>, cita uma carta de Nietzsche a Malwida von Meysenbug, de fevereiro de 1882, em que o filósofo diz: “Finalmente, se não estou inteiramente equivocado acerca do meu futuro, será através de mim que a melhor parte da empresa wagneriana perdurará – e isso é o que torna a situação quase cômica.”<sup>17</sup> Em que medida o canto de Zarathustra é ainda um canto wagneriano? Em que medida essa discussão envolve a doutrina do Eterno Retorno? Como nos leva a pensar Nietzsche, em sua *Tentativa de auto-crítica* para *O nascimento da tragédia*, o canto de Zarathustra é um canto de rompimento com seus mestres de juventude, e começa a ser ensaiado, já em seu primeiro livro publicado; mergulhar nos principais elementos que envolvem a interpretação nietzscheana do poeta lírico em *O nascimento da tragédia*, pode nos oferecer chaves de leitura extremamente significativas para compreender essa exposição lírica da doutrina do Eterno Retorno em *Assim Falava Zarathustra*. Roberto Machado, em *Zarathustra, tragédia nietzscheana*, acentua a relação entre *Assim Falava Zarathustra* e o conceito

nietzscheano de tragédia, construído sobre as bases do elo entre Apolo e Dioniso em seu primeiro livro publicado<sup>18</sup> e, diante disso, evidencia a importância da caracterização nietzscheana do poeta lírico em *O nascimento da tragédia*, como uma chave de leitura para se compreender a forma como a concepção de Eterno Retorno é apresentada em *Assim Falava Zaratustra*. É importante salientar que Nietzsche, em *Assim Falava Zaratustra*, não faz nenhuma menção direta à Apolo e à Dioniso, mas por meio das imagens e metáforas construídas no interior de sua narrativa dramática, essa ligação torna-se extremamente significativa, entre outros aspectos, para a compreensão do teor dramático do aprendizado trágico de Zaratustra até se transformar no *mestre do Eterno Retorno*.

Este trabalho tem por objetivo analisar a forma pela qual a idéia de Eterno Retorno é apresentada em *Assim Falava Zaratustra*, tomando por base a caracterização nietzscheana do fenômeno dionísio-musical, articulando-a com a forma como o problema do tempo é construído no interior de sua filosofia. No primeiro capítulo, “A interpretação nietzscheana da poesia lírica: o elo entre Apolo e Dioniso e o jogo do Aion”, analisaremos a descrição nietzscheana de Apolo e Dioniso em conexão com elementos centrais da filosofia de Schopenhauer, expostos em *O mundo como vontade e representação*, e a construção do elo entre as duas divindades, a partir da forma como se articulam música e palavra na poesia lírica, observando, nessa construção do jovem Nietzsche, o peso decisivo não só da arte wagneriana, mas, sobretudo, da caracterização do músico de Bayreuth, exposta em seu ensaio *Beethoven, do mundo do som e do mundo da luz*, a partir das categorias schopenhaurianas de vontade e representação, e a conexão desses dois mundos na articulação entre música e poesia. A partir dessa articulação, da forma como compreende Nietzsche, e, vislumbrando os principais elementos envolvidos na construção do elo entre Apolo e Dioniso, observaremos de que maneira, em *O nascimento da tragédia*, encontra-se em germe a idéia nietzscheana de Eterno Retorno ou, como diz Deleuze, o pressentimento dessa concepção, na medida em que, através da construção desse elo, Nietzsche recupera a imagem do tempo como Aion de Heráclito.

No segundo capítulo, “O drama de Zaratustra e o problema do tempo”, passaremos a uma análise de *Assim Falava Zaratustra*, procurando identificar os principais elementos envolvidos no drama que o personagem nietzscheano vive diante de sua sabedoria, tendo em vista a importância desses elementos para a compreensão da maneira como, na terceira parte da obra, o Eterno Retorno é apresentado. Nesse contexto, observaremos o paralelismo entre o drama de Zaratustra e a forma pela qual, em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche descreve os dilemas e os dramáticos conflitos vividos pelo músico e sua arte na cultura moderna, utilizando-se de uma indicação do próprio filósofo exposta em *Ecce Homo*. No segundo capítulo, ainda, analisaremos como o problema do tempo insere-se no interior do drama vivido pelo personagem de Nietzsche, drama que envolve, fundamentalmente, uma discussão sobre a linguagem. Para a análise de como o problema do tempo se apresenta em *Assim Falava Zaratustra*, recorreremos,

principalmente, às reflexões de Nietzsche sobre a experiência humana do tempo presente na *II Extemporânea*, articulando essa discussão com a problematização da linguagem presente em seus escritos anteriores, como, por exemplo, em *Sobre Verdade e Mentira num sentido extra-moral*. Finalizaremos esse capítulo com a introdução de um dos principais temas de *Assim Falava Zaratustra*, as relações entre tempo e vontade, a partir das quais se constituem, em todos os seus contornos, o problema do passado, problema para o qual a hipótese demoníaca do Eterno Retorno apresentada no aforismo 341 de *Gaia Ciência*, com todos os seus desdobramentos dramáticos, procura remover, transformando-o em um desafio.

No terceiro capítulo, “A apresentação do eterno retorno e a experiência musical do tempo”, analisaremos, a partir das discussões nietzscheanas sobre a história e o sentido histórico, presente nas obras anteriores à *Assim Falava Zaratustra*, como o problema do passado transforma-se em um desafio para a vontade através da construção da hipótese demoníaca do Eterno Retorno, como apresentada no aforismo 341 de *Gaia Ciência*. À luz deste movimento, abordaremos o contexto e as seções nas quais, na terceira parte da obra, a concepção nietzscheana de Eterno Retorno é apresentada, explorando o sentido e a simbologia das cenas e dos personagens envolvidos nessa apresentação, e como se articulam no interior da narrativa dramática de *Assim Falava Zaratustra*. É construindo um “mosaico” do pensamento de Nietzsche, a partir das imagens e símbolos de *Assim Falava Zaratustra*, que podemos nos aproximar da forma como, na terceira parte da obra, para a qual convergem todas as partes anteriores, é apresentada a concepção de Eterno Retorno. A terceira parte da obra apresenta o desfecho do drama do personagem de Nietzsche e, com a análise das duas seções nas quais a concepção de Eterno Retorno é apresentada, finalizaremos o terceiro capítulo, não abordando a quarta parte da obra, que só foi publicada em 1891, por Peter Gast, e, como diz Roberto Machado em *Zaratusta, tragédia nietzscheana*, não acrescenta nenhum tema fundamental à estrutura dramática da obra<sup>19</sup>.

Nietzsche fez várias considerações a respeito de seu estilo como escritor no *Ecce Homo*, considerações que são extremamente significativas para pensar em *Assim Falava Zaratustra*, e entender porque este livro, como diz o próprio filósofo, ocupa um lugar à parte no contexto de sua obras.

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre minha *arte do estilo*. Comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluindo o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs.<sup>20</sup>

Se como diz Nietzsche em *Ecce Homo*, a concepção básica de *Assim Falava Zaratustra* é o pensamento do Eterno Retorno, qual é a relação entre essa concepção e o estilo de linguagem que a escrita filosófica nietzscheana assume nessa obra, em que a eloquência torna-se música e a linguagem retorna à natureza da imagem<sup>21</sup>? Primeiramente, é importante salientar o mistério que envolve a própria idéia nietzscheana de Eterno Retorno, que aparece formulada em raras passagens na obra do filósofo<sup>22</sup>, mistério que é mantido pela sua forma de apresentação em *Assim Falava Zaratustra*, sendo que o estilo de escrita que envolve a obra e as perspectivas lançadas por essa, apresentam-nos elementos que podem conduzir a novas estratégias de abordagem do tema.

## Capítulo I

# *A interpretação nietzscheana da poesia lírica: o elo entre Apolo e Dioniso e o jogo do Aion*

Se querem compreender melhor o valor substancial e significativo da linguagem musical, pensem nos sinais das repetições e nos *da capo*; suportariam na linguagem articulada essas repetições que em música têm a sua razão de ser e a sua utilidade?"

Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, Livro III

Marie-José Pernin, em *Schopenhauer, decifrando o enigma do mundo*, analisando a repercussão produzida pela filosofia schopenhauriana, constrói um breve, mas interessante painel acerca da influência exercida pelo filósofo de *O mundo como vontade e representação* sob o pensamento de Nietzsche e os caminhos assumidos pelo filósofo diante desta herança.

Essa dificuldade de pensar a relação da música com as palavras, especialmente com o discurso filosófico, será o fardo que pesará sobre os ombros de Nietzsche. Esse discípulo aceita com fervor as idéias de Schopenhauer, em particular o privilégio metafísico da música, a tal ponto que quer *fazer do músico o verdadeiro filósofo* para encontrar a maravilhosa síntese grega da tragédia e da música (ver *O Nascimento da Tragédia*, fim do parágrafo 19). Ele admira então o músico Wagner, que encarna, para ele, a esperança de uma ressurreição grega. Depois, retomando-se, deixará brotar o *canto* de Zaratustra ... Expulsa por Kant, conservada a duras penas por Schopenhauer, a metafísica tende a desertar a filosofia para passar entre os artistas pela música<sup>1</sup>

Pernin localiza, na construção da reflexão acerca das relações entre música, palavra e o discurso filosófico um dos principais esforços empreendidos pela filosofia de Nietzsche, sendo que é neste contexto que nos convida a pensar no impacto que a filosofia schopenhauriana, principalmente a sua metafísica musical, exerceu sob o pensamento do filósofo de Zaratustra. É neste contexto, também, que pode ser lida, segundo Pernin, a própria filiação de Nietzsche à

arte wagneriana, entendida, em seu primeiro livro, como a portadora do movimento de renascimento da tragédia grega na cultura moderna.

Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo de Zarathustra busca na poesia lírica elementos para construir sua singular interpretação da tragédia grega, a partir do elo entre Apolo e Dioniso, e encontra no poeta lírico o germe do artista trágico. Nos primeiros quatro parágrafos do livro, Nietzsche ocupa-se em descrever Apolo e Dioniso de maneira separada, e somente a partir do quinto parágrafo, em que constrói sua interpretação da poesia lírica, começa a vislumbrar os principais elementos que constituem o elo entre essas duas divindades gregas. Logo nos primeiros passos de *O nascimento da tragédia* torna-se clara a importância da separação, operada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, entre música e artes plásticas, para a descrição nietzscheana das figuras de Apolo e Dioniso e na caracterização dos principais elementos que envolvem a luta travada por essas duas divindades na cultura grega, fato que, aliás, o próprio Nietzsche nunca ocultou. Para compreendermos o elo entre as duas divindades, ponto central da interpretação nietzscheana da tragédia grega e seu germe, a poesia lírica, é fundamental entendermos, inicialmente, os principais elementos que envolvem a descrição nietzscheana de Apolo e Dioniso separadamente, o que requer, anteriormente, a construção de uma reflexão acerca da própria separação entre música e artes plásticas, da maneira como essa configura-se no interior da filosofia schopenhauriana. Em seguida, passaremos a uma análise de como Nietzsche articula esses elementos em sua descrição de Apolo e Dioniso



## **1.1 - A separação entre música e artes figurativas no contexto da distinção schopenhauriana entre mundo como vontade e representação**

É necessário, inicialmente, precisar que a separação entre música e artes plásticas, fundamental para a distinção nietzscheana entre o apolíneo e o dionisíaco, encontra sua gênese na teoria do conhecimento de Schopenhauer. Como afirma Pernin, em seu estudo sobre o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, o tratamento reservado à arte por Schopenhauer não é delimitado pelo âmbito da estética, ao contrário, o significado mais fundamental assumido pela arte e pela própria experiência estética em seu sistema filosófico deve ser buscado em sua teoria do conhecimento, que, por sua vez, se constitui no interior da dramática cisão do mundo, fundada pelo filósofo, entre vontade e representação, e que, ao mesmo tempo, movimenta-se na tentativa de encontrar uma saída para a principal ferida aberta por essa cisão: a dor do dilaceramento da vontade na multiplicidade individual. Dessa forma, para compreendermos porque Schopenhauer atribui um estatuto metafísico à música e qual o significado deste estatuto no interior de sua filosofia, é fundamental articular uma análise de pontos presentes em sua teoria do conhecimento, que são importantes nesta discussão.

Segundo Schopenhauer, para que o conhecimento seja produzido, é necessário uma modificação, uma alteração, causada pelas impressões que os objetos produzem sob o corpo do sujeito que conhece. O corpo do sujeito que conhece é a “representação que serve de ponto de partida para o sujeito no conhecimento, ela precede, com efeito, com todas as suas modificações diretamente percebidas, o emprego da causalidade, e fornece-lhe, assim, os primeiros dados aos quais ele se aplica”<sup>2</sup>. Desta forma, para que o conhecimento se produza, é

necessário o acesso do sujeito do conhecimento à interioridade de uma de suas representações, seu próprio corpo, sendo que, separando-se das demais representações devido a este acesso privilegiado, o sujeito do conhecimento se individua, construindo uma identidade com seu corpo. O sujeito do conhecimento experimenta seu corpo como *objeto imediato*, enquanto que as outras representações se constituem como objetos mediatos. Desta forma, segundo Schopenhauer, se separam sujeito e objeto, condição de possibilidade de todo conhecimento, só existindo, desta maneira, conhecimento do mundo como representação. O mundo como representação schopenhauriano não é um mundo onde o sujeito é a causa do objeto, onde localiza a base dos sistemas filosóficos idealistas, nem, inversamente, um mundo onde o objeto é a causa do sujeito, onde vislumbra a base das próprias concepções materialistas, é sim um mundo onde sujeito e objeto são colocados simultaneamente, onde a relação de ambos é uma relação de frontalidade. Desta forma, negando a existência da causalidade entre sujeito e objeto, Schopenhauer funda seu mundo como representação na relação de causalidade entre objetos; o sujeito do conhecimento experimenta esta relação de causalidade entre objetos, porque tem acesso ao interior de seu corpo, recebendo nesse as impressões que os outros corpos lhe causam.

O estatuto de realidade do mundo como representação é dado pelo conhecimento intuitivo, conhecimento da causa através do efeito, que tem sua fonte no entendimento que, para Schopenhauer, é a condição prévia para homens e animais de toda percepção do mundo exterior. As leis que regem o conhecimento intuitivo são as leis da motivação e da causalidade, para as quais o filósofo dá o nome de *princípio de razão suficiente*, sendo que o seu material são as impressões que os objetos produzem sob o corpo como objeto imediato. O entendimento é distinto da razão, essa classifica o que o entendimento conhece, sem nunca produzir um conhecimento propriamente dito, somente alargando aquilo que, no

entendimento, está reservado ao plano da experiência intuitiva. A razão, segundo o filósofo, é a produtora de conceitos que são representações abstratas, representações que dependem do princípio de razão suficiente e tiram sua inteligibilidade das próprias representações intuitivas e, dessa forma, não podem transcender os limites dados pela experiência, sendo que sua principal qualidade é tornar possível a produção de generalizações que viabilizam a própria comunicação das representações intuitivas, que são, em si mesmas, incomunicáveis. Sendo assim, a ciência, que produz conhecimento por meio de conceitos, que são representações abstratas, representações de representações, não produz um conhecimento propriamente dito, sua finalidade encontra-se em um exercício sempre inalcançável e infundo de procurar por um fim último, no qual é possível estabelecer uma causa primeira a partir da qual todos os objetos possam ser explicados<sup>3</sup>.

Dessa forma, valorizando o conhecimento intuitivo em detrimento do conhecimento abstrato, o grande desafio de Schopenhauer é procurar critérios que garantam a objetividade do primeiro. Esta procura schopenhauriana pela objetividade do conhecimento intuitivo só pode ser mais bem entendida na medida em que penetramos na forma como compreende o mundo como vontade e entendemos o significado de sua constatação de que a fonte de onde emana o sofrimento humano advém do fato de que no homem a vontade aparece acompanhada do conhecimento. Para apreendermos esse movimento, é fundamental entender o que Schopenhauer define como *sujeito individual do conhecimento*, definição que começa a ser construída no primeiro livro de *O mundo como vontade e representação*, quando o filósofo discute a relação exclusiva e especial que o sujeito do conhecimento tem com seu próprio corpo, mas que se completa no livro II, no qual além de *objeto imediato*, condição de possibilidade do próprio conhecimento intuitivo, o corpo passa a ser visto como manifestação da vontade, como *vontade objetivada*.

Antes de ser material para o conhecimento intuitivo, as impressões que os objetos causam sob o corpo como objeto imediato, provocam nesse sensações de prazer e dor, que são “afecções imediatas do querer, sob sua forma fenomenal, o corpo”<sup>4</sup>. Segundo Schopenhauer, é um erro caracterizar a dor e o prazer como representações, pois “eles são o fato necessário e momentâneo de querer ou não querer a impressão que o corpo sofre”<sup>5</sup>. A dor e o prazer revelam a legislação do querer, operando por meio do corpo, sob as impressões causadas pelos objetos; o querer é a força que delibera sobre as impressões que se tornarão matéria para o conhecimento e quais serão eliminadas, o querer é a força que age por trás das leis de causalidade e motivação, que age por trás do princípio de razão suficiente, que rege o conhecimento intuitivo<sup>6</sup>. É através desta atuação do querer que o sujeito experimenta o corpo como veículo de manifestação da vontade, como vontade objetivada, e tem a experiência de algo que ultrapassa o mundo como representação, um “x transcendental”, que está para além do mundo fenomênico. Schopenhauer caracteriza a vontade como coisa em si<sup>7</sup>, como esse “x transcendental”; o querer que atua por meio do corpo nos remete a algo que ultrapassa o mundo como representação, e, portanto, não pode ser conhecido, mas, apesar de não poder ser conhecido, o sujeito individual do conhecimento experimenta a sua manifestação através do seu corpo<sup>8</sup>. O querer, que se manifesta no corpo-próprio do sujeito individual do conhecimento, é um impulso cego, um impulso que subjuga o próprio intelecto, um intelecto que, diante disso, empreende todos os esforços para satisfazer as demandas intermináveis por satisfação e que se depara com a também interminável recomposição do desejo, um intelecto preso na roda de Íxion<sup>9</sup>.

O conhecimento produzido pelo sujeito individual guarda as marcas desta escravidão do intelecto pelo querer. Schopenhauer o designa como *conhecimento relacional*, um conhecimento não dos objetos, mas da relação desses com o sujeito; o conhecimento

relacional é o conhecimento que opera através da causalidade<sup>10</sup>, sendo que, por trás dessa, encontra-se o impulso cego do querer. Diante disso, o filósofo constrói a possibilidade de um outro caminho: o mergulho do sujeito no objeto e, através deste mergulho, o *rompimento da individuação*. O rompimento da subjugação do intelecto pelo querer, a transformação do sujeito individual do conhecimento num *sujeito puro do conhecimento*, o conhecimento objetivo, o conhecimento da vontade sobre si mesma, o conhecimento que pára a Roda de Ixion tornam-se possíveis por meio desse mergulho do sujeito no objeto. Schopenhauer localiza na Arte o meio através do qual esse mergulho pode se efetivar e, através deste, ser gerado um conhecimento intuitivo não-relacional, um *conhecimento intuitivo objetivo*<sup>11</sup>.

Se Schopenhauer constrói inicialmente a figura do sujeito individual do conhecimento, é para por meio dele vislumbrar a cisão entre o mundo como vontade e o mundo como representação. O conhecimento não pode transpor essa cisão, mas pode ser um bálsamo para amenizar a principal ferida aberta por esta: a dor do dilaceramento da vontade una em indivíduos. O mundo como representação guarda em si as marcas desse dilaceramento. O acesso ao próprio corpo é a condição de possibilidade de todo conhecimento, também é o âmbito no qual o sujeito experimenta algo que transcende o mundo fenomênico, mas, ao mesmo tempo, resulta e é testemunha do dilaceramento da vontade. Pela identidade entre o conhecimento do corpo e o conhecimento da vontade, o sujeito não pode conhecer a segunda a não ser pelas modificações e alterações do corpo, que se dão no tempo e no espaço, que Schopenhauer designa de *princípio de individuação*. O espaço e o tempo, como princípio de individuação, faz aquilo que é uno parecer múltiplo. O indivíduo, instância na qual a vontade se manifesta, é, também, a fonte de todo sofrimento, que se apresenta com toda sua dramaticidade no ser humano, o único ser no qual a vontade vem acompanhada do conhecimento. Mas, é no interior deste drama que, por meio do homem, a vontade pode

chegar a um esclarecimento sobre si mesma; através do homem, como sujeito do conhecimento, a vontade tem a possibilidade de colocar um espelho sob si mesma e chegar à compreensão de que a origem do sofrimento se encontra no impulso cego do querer. O conhecimento objetivo, da maneira como compreende Schopenhauer, conduz à negação do querer e, dessa forma, é um bálsamo que ameniza a própria dor gerada pelo dilaceramento da vontade. O construtor do espelho, que permite que a vontade veja a si mesma, é o *sujeito puro do conhecimento*.

Para Schopenhauer, o sujeito puro do conhecimento, o construtor do espelho objetivo do mundo como representação, é o artista, aquele que é capaz da contemplação estética. O conceito schopenhauriano de contemplação estética realiza a ponte entre sua teoria do conhecimento e sua filosofia da arte. É por meio da contemplação estética que se realiza o rompimento da individuação, através da transformação do sujeito individual do conhecimento em sujeito puro do conhecimento. Através da contemplação estética, o intelecto se liberta do jugo do querer; a intuição pura<sup>12</sup> é produzida na medida em que se elimina a legislação do querer sobre as impressões que os objetos causam sob o corpo. As condições proporcionadas pela contemplação estética possibilitam o conhecimento da idéia que, segundo o filósofo, é a forma do conhecimento objetivo.

Como afirma Schopenhauer no Livro III de *O mundo como vontade e representação*, a *Idéia platônica é o objeto da Arte*. A idéia platônica é entendida como a intermediária entre a vontade como coisa em si e a representação, caracterizada como modelos universais fora do tempo e do espaço, como formas particulares que a vontade assume antes de se objetivar. Marie-José Pernin analisa o complexo significado que assume a idéia platônica no interior da filosofia schopenhauriana, uma filosofia que procura conciliar a própria teoria das idéias de Platão com o criticismo kantiano.

A generalidade da Idéia não deve ser confundida com a do conceito abstrato. A idéia recolhe a multiplicidade espaço-temporal em uma unidade anterior a esta: o conceito extrai da multiplicidade espaço-temporal uma unidade posterior a esta. A Idéia escapa a todas as formas responsáveis da individuação; ela permanece indiferente a esses indivíduos, assim como ao seu número, e só é dada àquele que cessa momentaneamente de ser indivíduo.<sup>13</sup>

É através da contemplação estética que a idéia penetra na consciência, penetra por meio de uma forte excitação da atividade intuitiva, produzida em detrimento ao “apagar” das inclinações, excitações e emoções, penetra com a supressão do querer e, conseqüentemente, do conhecimento relacional guiado pelo princípio de razão suficiente, penetra através do mergulho do sujeito no objeto. O sujeito puro do conhecimento, o artista capaz da contemplação estética, por meio dessa atividade torna-se um espelho do objeto e possibilita que, através desse espelho, se possa contemplar a participação do objeto na idéia da qual é cópia. O artista capaz da contemplação estética, o “espelho do mundo”, comunica seu estado por meio da obra de arte, através da reprodução dos objetos espelhados; ao criar empresta seus olhos para que os homens contemplem a idéia através da obra de arte. Sendo assim, o objeto da arte é a idéia platônica, sendo que a obra de arte é um meio para a comunicação da idéia por meio da reprodução dos objetos espelhados pelo Gênio, o verdadeiro sujeito puro do conhecimento.

Sendo esse o significado primordial da Arte para Schopenhauer, é fundamental observar que a música representa uma exceção. A música não é um meio para comunicação da idéia, ela já contém em si mesma uma idéia do mundo. A música não é um espelho do mundo como representação, mas um espelho do próprio querer, dessa forma, espelha algo que não pode ser representado; a idéia de mundo que a música contém não pode ser conhecida e, prosseguindo nessa perspectiva, através da arte musical não se pode chegar a um conhecimento intuitivo objetivo do mundo como representação, o conhecimento que ameniza

a dor do dilaceramento da vontade una na multiplicidade, pela apreensão dos modelos particulares que a vontade assume antes de se objetivar na multiplicidade dos objetos.

Numa leitura atenta de *O mundo como vontade e representação*, torna-se claro o predomínio do sentido da visão na construção da tese schopenhauriana do mundo como representação. No livro II, o filósofo exacerba essa ligação em várias passagens, nas quais revela que compreende o próprio processo de objetivação da vontade, que está na origem do próprio mundo como representação, como um processo através do qual a vontade se torna visível. O aspecto visual que envolve o mundo como representação schopenhauriano marca definitivamente a própria forma como caracteriza, por meio da contemplação estética, a constituição do sujeito puro do conhecimento como um “espelho do mundo”, estado que torna possível a apreensão da idéia<sup>14</sup>. Nesse sentido é fundamental observar que os critérios estabelecidos por Schopenhauer, para que haja um conhecimento objetivo do mundo como representação, estão fundamentalmente ligados à experiência estética propiciada pelas artes figurativas.

A separação realizada por Schopenhauer entre música e artes plásticas reproduz a própria cisão do mundo entre vontade e representação. Dessa forma, analisando essa separação e como ela encontra sua gênese na própria teoria schopenhauriana do conhecimento, cumpre avaliar qual é o sentido que essa assume para a forma como o filósofo compreende a própria filosofia. Nesta consideração, é fundamental observar o tratamento especial dado pelo filósofo à música e à poesia; se à primeira é atribuído um estatuto metafísico, para a segunda, entre as artes representativas, é atribuída a qualidade de ser a principal forma de conhecimento, cuja singularidade encontra-se no fato de tornar possível, por meio de conceitos, o conhecimento intuitivo.



A filosofia deve ser entendida, segundo o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, como um saber geral, um saber que tem por horizonte a unidade de todas as coisas, distinguindo-se da ciência por não estar presa à rede de causalidades, presa ao princípio de razão, que amarra o mundo como representação. É através do conhecimento da idéia que essa rede de causalidades é rompida, a idéia aponta para uma universalidade que supera o indivíduo, uma universalidade que se distingue da universalidade do conceito por remeter a uma unidade anterior à multiplicidade espaço-temporal e não posterior. Mas, além de ser um saber em busca da unidade de todas as coisas, a filosofia, para Schopenhauer, deve ser, também, a expressão *in abstracto* da essência do mundo, a expressão da essência do mundo através de conceitos. Os conceitos são, como já observado, para Schopenhauer, representações abstratas, cujo conteúdo é sempre indeterminável, somente os seus limites são determinados, as palavras são suficientes para exprimi-los, não requerendo nenhum outro intermediário. De modo contrário, as idéias são sempre concretas, determinadas, apesar de representarem uma infinidade de coisas particulares; a idéia é intuitiva, só se oferece para aquele que se liberta do querer, a idéia não é essencialmente comunicável, mas só se comunica por meio da obra de arte. Sendo assim, como expressar em conceitos essa unidade de todas as coisas anterior à multiplicidade espaço-temporal?

É neste sentido que compreendemos a importância que a poesia ostenta, entre as artes representativas, no sistema de pensamento de Schopenhauer e qual o significado que assume sua aproximação com a filosofia. Como diz o filósofo, na poesia “é o conceito que constitui a matéria, o dado imediato, e podemos perfeitamente elevarmo-nos acima dele para evocar uma representação intuitiva completamente diferente na qual a finalidade de poesia é atingida”<sup>15</sup>, prosseguindo em *O mundo como vontade e representação*, afirma que “o poeta tira da universalidade abstrata e transparente dos conceitos, pela maneira como os une, o concreto, o

individual, a representação intuitiva, visto que a idéia só pode ser conhecida por intuição e o conhecimento da idéia é a finalidade de toda forma de arte”<sup>16</sup>. Pela forma como articula os conceitos, o poeta torna possível a intuição e, através desta, o conhecimento da idéia; o poeta retira o conceito de uma universalidade abstrata, entendida como uma mera generalização de representações intuitivas, e o transforma num meio para o conhecimento intuitivo.

Se o poeta, por meio da universalidade conceitual, chega à intuição pura da idéia e, também, através dos conceitos, a comunica, o músico trabalha com uma linguagem universal, que já contém em si uma idéia do mundo, mas que em nada se assemelha à “universalidade oca da abstração”<sup>17</sup>. Schopenhauer compreende a universalidade conceitual como uma *universalia post rem*, como generalização de representações intuitivas, enquanto que a música, como linguagem universal, é um *universalia ante rem*. Dessa forma, trabalhando com uma linguagem universal anterior às próprias coisas, o músico tem uma relação diferente com o individual e com o intuitivo. Nesta passagem do Livro III de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer faz uma discussão acerca de duas formas de universalidade distintas: os conceitos e as melodias.

A realidade, isto é, o mundo das coisas particulares, fornece o intuitivo, o individual, o especial, o caso isolado, tanto para a generalização dos conceitos como para a das melodias, embora estas duas espécies de universalidades sejam, em certos aspectos, contrárias uma à outra; os conceitos contêm unicamente as formas extraídas da intuição e, por assim dizer, o primeiro despojo das coisas; são, portanto abstrações propriamente ditas, enquanto que a música nos dá aquilo que precede toda forma, o núcleo íntimo, o coração das coisas. Poder-se-ia muito bem caracterizar esta relação fazendo apelo à linguagem dos escolásticos: dir-se-ia que os conceitos abstratos são os *universalia post rem*, que a música revela os *universalia ante rem*, e que a realidade fornece os *universalia in re*.<sup>18</sup>

Nessa passagem, localizando a distinção entre a generalização dos conceitos e a generalização das melodias, Schopenhauer afirma que, apesar de ambas partirem das coisas particulares, que fornecem o intuitivo, o individual, que é o material através do qual ambas

realizam a generalização, a relação que com este material, a melodia e o conceito mantêm, caracterizam a sua oposição. O músico, partindo das representações intuitivas, realiza através da música uma generalização que remete a algo anterior à própria intuição, e, dessa forma, remete a algo que transcende os limites do mundo como representação e, portanto, não pode ser conhecido.

Assim, a generalização das melodias diferencia-se da generalização dos conceitos por remeter a algo anterior à própria intuição e, podemos dizer que, neste sentido, compreendemos qual o significado que assume, na filosofia schopenhauriana, o estatuto metafísico reservado à música. A linguagem musical, como um *universalia ante rem*, remete ao próprio mundo como vontade, a música é expressão deste “x transcendental”, que é a própria vontade, remete à apreensão da vontade num estágio anterior a sua objetivação, remete à vontade como coisa em si, como núcleo do mundo, a algo que ultrapassa o mundo como representação, remete a um mundo ainda não cindido em indivíduos. O grande problema é que este mundo, inacessível ao sujeito do conhecimento, só pode ser conhecido sob a forma de representação, e quando representada, a vontade deixa sempre um resíduo indeterminado, resíduo que é a porta de entrada do querer, esse impulso cego que é a raiz de todo sofrimento. O conhecimento intuitivo da idéia, dos modelos através dos quais a vontade se manifesta no mundo como representação, que se torna visível através da obra de arte, por meio da contemplação estética, é a saída encontrada por Schopenhauer para apaziguar esse sofrimento, conhecimento que é um bálsamo para o querer. A visão da idéia rompe o jugo que o querer exerce sob o intelecto, nesse movimento devem se empenhar as artes representativas. Em contrapartida, se as artes representativas são o modelo ideal do conhecimento objetivo do mundo como representação, a música, que não é meio para a visibilidade da idéia, como é o caso das artes plásticas, remetendo diretamente à vontade, sem a mediação de nenhum objeto,

qualificar-se-ia como a verdadeira filosofia se, a partir de sua linguagem universal, pudessem ser extraídos conceitos. Essa hipótese move o jovem Nietzsche e é uma chave de leitura para entender o seu fascínio por Wagner.

Através destas reflexões sobre a música tentei provar que, numa linguagem eminentemente universal, ela exprime de uma única maneira, através dos sons, com verdade e precisão, o ser, a essência do mundo, em uma palavra, o que concebemos pelo conceito de vontade, porque a vontade é a sua mais visível manifestação. Estou persuadido por outro lado de que a filosofia, como tentei prová-lo, deve ser uma exposição, uma representação completa e precisa da essência do mundo apreendida em noções muito gerais que são as únicas que lhe podem abarcar verdadeiramente a amplitude. (...) Se, portanto, enunciássemos e desenvolvêssemos em conceitos o que ela exprime a seu modo, teríamos por esse mesmo fato a explicação racional e a exposição fiel do mundo expressa em conceitos, ou pelo menos qualquer coisa de equivalente. Essa seria a verdadeira filosofia.<sup>19</sup>

Com Schopenhauer, a metafísica passa para o domínio da música; a música revela o ser, a essência do mundo, a música está para além daquilo que é visível. Schopenhauer lança a filosofia em uma experiência metafísica não mais marcada pela luz, a luz do bem de Platão, e sim pela obscuridade da linguagem não-figurada da música, uma metafísica da obscuridade. Mas, como esta obscuridade, esta metafísica da escuridão pode ser incorporada pela filosofia? A hipótese lançada por Schopenhauer, de que se fosse possível extrair conceitos da linguagem musical teríamos a verdadeira filosofia, esbarra em sua própria teoria do conhecimento, por isso, apesar de apresentar essa hipótese, a desconsidera por não encontrar meios de torná-la possível. Essa hipótese lançada por Schopenhauer, ao mesmo tempo em que revela a própria cisão entre o mundo como vontade e o mundo como representação, revela também o ideal de transpô-la através da filosofia e chegar a um saber verdadeiro sobre a unidade de todas as coisas. Esse tratamento dado à filosofia por Schopenhauer faz com que o jovem Nietzsche o qualifique como um filósofo trágico, inclusive colocando-o, como no escrito póstumo de 1873, *A filosofia na época trágica dos gregos*, na mesma diretriz que guiava o pensamento dos filósofos pré-socráticos, que, segundo o jovem filósofo nesse escrito, incorporavam as

principais dimensões da visão trágica de mundo presentes na cultura helênica. Dois aspectos são fundamentais nessa caracterização nietzscheana de Schopenhauer como um filósofo trágico: sua compreensão da filosofia como um saber que busca a unidade de todas as coisas e o movimento de redução das possibilidades da razão, movimento no qual Nietzsche também localiza a filosofia de Kant e que, para o filósofo no contexto de *O nascimento da tragédia*, representa a própria desconstrução do otimismo ou socratismo teórico.

Passemos então à descrição das figuras de Apolo e Dioniso, realizada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, a partir da separação schopenhauriana entre música e artes plásticas e, depois, ao elo entre as duas divindades em luta, que se materializa na poesia lírica, germe da própria tragédia grega, como caracteriza o filósofo em seu primeiro livro publicado.

## **I.2 - A caracterização de Apolo e Dioniso em O Nascimento da Tragédia**

Nietzsche inicia sua descrição de Apolo e Dioniso acentuando a luta que caracteriza a relação entre essas duas divindades e a ligação íntima que ostentam com a arte. A luta em que Apolo e Dioniso se envolvem é a luta entre a arte do figurador plástico e a arte não-figurada da música, luta que tem sua origem em duas distintas pulsões artísticas da natureza, que podem ser traduzidas, estabelecendo uma analogia com as disposições que se apresentam em dois estados fisiológicos distintos: o sonho e a embriaguez. O estado fisiológico do sonho caracteriza a arte apolínea, esse estado permite ao homem uma “compreensão imediata da figuração”<sup>20</sup>. Apolo, o figurador plástico, que opera através do sonho, não necessita de nenhuma realidade preliminar, nenhuma realidade já constituída para produzir a figuração.

Assim como as impressões que nos chegam à consciência através do sonho são independentes das afetações ocasionadas pelos objetos sob o corpo, o “deus dos poderes configuradores”<sup>21</sup>, mantém com a realidade empírica um grau de independência. Apolo é o deus do olho solar, deus da luz, da “consagração da bela aparência”<sup>22</sup>, Apolo é a “esplêndida imagem divina do *principium individuationis*”<sup>23</sup>, a imagem oriunda do Véu de Maia<sup>24</sup>. O impulso apolíneo apresenta-se a Nietzsche como um verdadeiro “endeusamento do *principium individuationis*”<sup>25</sup>, uma divindade, que ao possibilitar a própria transfiguração do mundo como representação, faz com que a vida seja digna de ser vivida; é, segundo Nietzsche, com o auxílio desse impulso que a vontade helênica colocou diante de si um “espelho transfigurador”<sup>26</sup> e fez nascer sobre a “inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza”<sup>27</sup> e sobre aquela “moira (destino) a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos”<sup>28</sup>, o “*mundo intermédio dos Olímpicos*”<sup>29</sup>.

São as imagens oníricas que produzem o “espelho transfigurador” de Apolo, uma segunda aparência que envolve o indivíduo num véu de ilusão. Em diálogo direto com a filosofia de Schopenhauer, Nietzsche diz que o *Uno-primordial* precisa dessa aparência da aparência, produzida pelo impulso apolíneo para se redimir. A primeira aparência é a realidade empírica envolta num “interrupto vir-a-ser no tempo, espaço, causalidade”<sup>30</sup>, mas, segundo Nietzsche, “se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do uno-primordial, gerada em cada momento, nesse caso o sonho deve valer para nós como a aparência da aparência”<sup>31</sup>. Ou seja, na medida em que, segundo Nietzsche, chegamos à compreensão de que a existência empírica, para a qual é dada um estatuto de realidade, não passa de uma representação, entendida na linguagem schopenhauriana como resultante de um processo de objetivação da vontade, o apolíneo surge como uma representação da representação, como uma aparência da aparência. Podemos dizer

que esta primeira aparência é o mundo como representação schopenhauriano, que surge a partir do princípio de individuação do sujeito do conhecimento, aparência que resulta de um processo de objetivação da vontade, entendido por Schopenhauer como um movimento de dilaceramento da vontade na multiplicidade fenomênica. Como resultado desse movimento, como diz Rosa Maria Dias, Nietzsche pensa em um segundo movimento “dessa vez estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência”<sup>32</sup>; deste segundo movimento “emana a “aparência da aparência” ou a “bela aparência” do sonho, um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos”<sup>33</sup>.

Através de Apolo, o construtor do espelho transfigurativo, o Uno-primordial consegue atingir “o alvo eternamente visado”<sup>34</sup>, sua “libertação através da aparência”<sup>35</sup>; o uno-primordial salva-se por meio de Apolo, a divindade que só conhece as fronteiras do indivíduo. O indivíduo que surge do dilaceramento do Uno-primordial, fonte de toda dor, tem, no mundo da imagem apolínea, um bálsamo que o protege, através da ilusão, de se desagregar, fazendo com que a vida seja digna de ser vivida. Sob a jurisdição de Apolo, a divindade das estratégias que tornam a vida suportável, a dor não se torna uma objeção à vida.

Neste ponto, é fundamental observar, apesar do paralelismo entre o significado que assume o apolíneo nietzscheano e o sentido que assume as artes figurativas no sistema de pensamento de Schopenhauer, a presença de elementos contrastantes. Pelo menos dois aspectos chamam a atenção: o apolíneo nietzscheano é entendido como um endeusamento do princípio de individuação, enquanto que, para Schopenhauer, as artes figurativas se empenham em tornar possível o rompimento da individuação, o que nos conduz ao segundo ponto; o caráter especular que envolve as artes figurativas em Schopenhauer é retomado pelo apolíneo

nietzscheano, mas, se o espelho schopenhauriano é um espelho objetivo, o espelho nietzscheano é um espelho transfigurativo.

Nietzsche descreve o impulso dionisíaco, nos primeiros parágrafos de *O nascimento da tragédia*, como o “delicioso êxtase”<sup>36</sup> que envolve a ruptura do princípio de individuação, um êxtase entendido em analogia ao estado fisiológico produzido pela embriaguez. Através do efeito dionisíaco, “o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento”<sup>37</sup>. O dionisíaco é a quebra da individuação, das medidas e das leis individuais que se originam do *principium individuationis*. Segundo Nietzsche, aos olhos da cultura homérica, o efeito dionisíaco é visto como algo titânico, bárbaro, pois sob a égide desta divindade estrangeira, que conduz à dissolução todas as medidas, leis, convenções, nas quais a cultura apolínea se edifica, o indivíduo se afunda no mais completo auto-esquecimento, esquecendo todas as deliberações, limites e preceitos apolíneos.

O terror provocado pelo impulso dionisíaco é o terror gerado ao se retirar o “Véu de Maia”, no qual o indivíduo seguro, como naquela célebre imagem do barqueiro que confia em sua frágil embarcação num mar furioso, construída por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* e citada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, de repente se encontra em um estado em que “o princípio de razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção”<sup>38</sup>. Diz Nietzsche que se acrescentarmos a esse estado de terror o “delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*”<sup>39</sup>. Através da embriaguez dionisíaca, a natureza se reconcilia com seu filho perdido, o homem; as barreiras que separam as pessoas se desvanecem, o homem passa a pertencer a uma nova comunidade,



onde, afetado pelo impulso dionisíaco, canta e dança, pois “desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares”<sup>40</sup>.

Em síntese, nos primeiros quatro parágrafos de *O nascimento da tragédia*, nos quais Nietzsche pensa as duas divindades gregas separadamente, o impulso dionisíaco é entendido como um elemento desagregador do apolíneo, da cultura erigida sobre o princípio de individuação; Dioniso é a dissolução de toda aparência, dissolução do mundo como representação. Até o quarto parágrafo, Nietzsche descreve Apolo e Dioniso da maneira como, segundo o filósofo, essas divindades foram introduzidas e estiveram presentes no caráter helênico, descreve como o mundo homérico se desenvolveu a partir do impulso apolíneo e como esse mundo foi “engolido pela torrente invasora do dionisíaco”<sup>41</sup>. Nietzsche, nessa descrição, assume, entre outros aspectos, seu papel de filósofo da cultura e constrói uma abordagem da cultura helênica como o mundo onde Apolo e Dioniso se digladiavam, uma luta que, segundo o filósofo, está no cerne da própria história da humanidade e que explica, inclusive, a própria queda dos impérios e civilizações e o surgimento de novas configurações de realidade.

Mas, além disso, através da descrição dessa luta na qual se envolvem as duas divindades, Nietzsche está apontando, também, para duas formas distintas de se enfrentar o problema, trazido pela própria filosofia schopenhauriana, do dilaceramento da vontade em indivíduos. A saída apolínea é apresentada como um mergulho na individuação, um se perder na contemplação da bela aparência; a saída apolínea à dor do dilaceramento é através da manutenção das fronteiras do indivíduo. De maneira distinta, a saída dionisíaca está centrada no rompimento da individuação, na dissolução das distâncias que separam os homens, na união com a natureza. Nesse enfrentamento nietzscheano da dor do dilaceramento, também se apresentam pontos distintos com relação à forma como esse enfrentamento se apresenta na

filosofia schopenhauriana. Primeiramente, é importante notar que Schopenhauer só vê uma saída: a transformação do sujeito individual num sujeito puro do conhecimento através da contemplação estética, que, permitindo o rompimento da individuação, conduz ao conhecimento da idéia. Se Schopenhauer encontra esta saída na esfera das artes figurativas, Nietzsche a estende à música. Pensando o rompimento da individuação através da música e não através das artes figurativas, Nietzsche mergulha num campo pouco explorado por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*.

Não é difícil constatar o impacto que sobre o jovem filólogo Friedrich Nietzsche causou a filosofia schopenhauriana, principalmente a sua metafísica da música, que encontra seu sentido quando observada sob o ângulo de sua teoria do conhecimento. Esse impacto vem acompanhado, do desafio de pensar a assimilação da linguagem musical pelo discurso filosófico. Podemos dizer que Schopenhauer é determinante na guinada que Nietzsche realiza da filologia à filosofia. Em contrapartida, desde as obras de juventude, esse impacto é envolvido pela tensão gerada pela extrema ligação entre a teoria do conhecimento de Schopenhauer e o seu pessimismo. Isso pode ser observado em *O nascimento da tragédia*, em que Nietzsche apropria-se da distinção schopenhauriana entre música e artes plásticas, mas procura, principalmente através da caracterização do apolíneo, livrar-se daquilo que chama de *negação budista da existência*, livrar-se do próprio pessimismo tal como se configura na filosofia schopenhauriana. Apolo se constitui numa proteção contra a dissolução produzida pelo dionisíaco, mas essa proteção não pode desagregar a presença dos elementos dionisíacos, essa proteção não pode se enrijecer e se transformar num *esquematismo lógico*, que, segundo o filósofo em *O nascimento da tragédia*, está na própria base de fundação do socratismo. Dessa forma, como fazer Dioniso falar através de Apolo?

O elo entre essas duas divindades, que começa a ser construído a partir do quinto parágrafo de *O nascimento da tragédia*, traz consigo esta discussão. Como se livrar do pessimismo incorporando o inaudito? Como se livrar do pessimismo incorporando o dionisiaco? Se Nietzsche serve-se da separação schopenhauriana entre música e artes plásticas para sua caracterização de Apolo e Dioniso, na construção do elo entre essas duas divindades serve-se e é extremamente influenciado, não só pela arte wagneriana como também pela forma através da qual o músico, articulando pontos da própria teoria do conhecimento de Schopenhauer, aproxima música e poesia. Essa discussão nos conduz a uma análise de alguns pontos de *Beethoven* de Richard Wagner, obra elogiada pelo próprio Nietzsche na época em que redigia *O nascimento da tragédia*<sup>42</sup>, e que é fundamental para a compreensão dessa discussão.

### **1.3. O mundo da luz e o mundo do som wagneriano**

Segundo Schopenhauer, como já dito, aquele que estivesse apto a transformar a música em conceitos faria uma verdadeira filosofia do mundo, mas como isso seria possível se essa arte é, segundo o próprio filósofo, totalmente independente dos conceitos? Grande parte dos esforços intelectuais empreendidos por Wagner em *Beethoven* caminham em direção à busca de uma resposta a esta questão aberta pela filosofia schopenhauriana, e que é tratada pelo músico como um paradoxo. É neste sentido que Beethoven passa a ser um paradigma para Wagner, chegando até mesmo a dizer que, se Schopenhauer não explorou com afinco a possibilidade de fazer da música um verdadeiro sistema de conhecimento do mundo, é porque

seus conhecimentos musicais não permitiram o estudo de uma obra como a do compositor da nona sinfonia, através da qual, pela primeira vez, “transparecia o profundo mistério da música”<sup>43</sup>, para o qual, segundo Wagner, seria impossível um estudo completo “sem antes buscar uma explicação ou solução filosófica para o paradoxo que formulara”<sup>44</sup>, ou seja, seria impossível estudar uma obra como a de Beethoven sem antes explorar qual seria a origem do paradoxo que envolve a metafísica musical de Schopenhauer.

Neste sentido, Wagner inicia suas reflexões em *Beethoven* apontando, como Schopenhauer, para a independência total da música, inclusive com relação à poesia, que ocupa um lugar estratégico em sua tentativa de dar uma resposta ao paradoxo legado pela filosofia schopenhauriana. Logo no início do ensaio, Wagner situa a poesia, a exemplo de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, entre a pintura e a música, entre o mundo das artes plásticas, da visualidade e o mundo dos sons, da audição. Como formula Wagner em seu ensaio, o poeta, quando dá uma forma consciente à sua obra, aproxima-se do pintor, representante do mundo da visualidade, do mundo plástico, e, quando se abre ao inconsciente, se aproxima do músico. O drama é a forma poética que, segundo Wagner, mais se aproxima da música, enquanto que as formas épicas mais se aproximam da pintura, e é nesta distinção que situa a diferença entre Schiller e Goethe, o primeiro mais próximo do drama e o segundo mais próximo da poesia épica, distinção que também é seguida por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.

Depois de situar a poesia neste campo intermediário entre a pintura e a música, Wagner passa a construir elementos para localizar a origem do paradoxo que envolve a metafísica musical de Schopenhauer e, neste sentido, seu caminho inicial é apresentar a semelhança entre a forma pela qual a vontade, da maneira como entende o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, e a música são apreendidas pela consciência. Seguindo a concepção

shopenauriana de que a música não é um meio para a apreensão das idéias e observando que essa apreensão, para o filósofo, envolve uma abertura da consciência à exterioridade, Wagner localiza a música na consciência interior. Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*, faz alusão a duas faces da consciência envolvidas na apreensão do mundo como vontade e do mundo como representação: o mundo como vontade é apreendido pela consciência interior, enquanto o mundo como representação é apreendido pela consciência exterior. Schopenhauer apresenta a vontade como sendo a essência íntima do mundo, que se apresenta na interioridade dos corpos, mas sendo o acesso à interioridade dos corpos exteriores vedado ao sujeito do conhecimento, esta só pode ser conhecida através da idéia. Em uma passagem de *Beethoven*, falando a respeito da consciência interior, Wagner apresenta essa problematização, que habita o próprio cerne da teoria do conhecimento de Schopenhauer, e apresenta uma saída, para qual concentrará todos os seus esforços na tentativa de responder ao paradoxo schopenauriano.

Se, para facilitar a entrada do sujeito puramente cognitivo em suas funções (isto é, na apreensão das idéias), esta face deve ser temporariamente apagada por completo, resultará daí, de outra parte, que é somente pela face do intelecto voltada para o interior que se poderá explicar a capacidade de apreensão intelectual do caráter das coisas. Mas, se esta consciência é a consciência do próprio “eu” e, conseqüentemente, da vontade, é preciso admitir-se que, seu apagamento é sem dúvida indispensável para manter a pureza da consciência intuitiva voltada para o exterior. Sendo, porém, a essência das coisas em si inacessível a esse conhecimento intuitivo, ele só poderá tornar-se aquela consciência voltada para o interior, sempre que esta conseguir ver interiormente com a mesma clareza com que a outra o consegue exteriormente na apreensão intuitiva das idéias<sup>45</sup>

Wagner parte da própria constatação schopenauriana de que a essência das coisas não pode ser compreendida se partirmos da idéia e sim daquilo que é mais imediato; a idéia, como fica claro a partir da forma como Schopenhauer desenvolve seu raciocínio em *O mundo como vontade e representação*, é o ponto de chegada do conhecimento, que deve partir daquilo que se encontra de maneira mais imediata em nossa experiência individual. O grande problema

que surge para Schopenhauer é como demonstrar a verdade dessa tese, como transformar este conhecimento imediato, possível através do acesso que o sujeito individual do conhecimento tem à interioridade de uma de suas representações, em um conhecimento mediato, ou seja, um conhecimento através do corpo. Na passagem citada, Wagner, discutindo esse descompasso entre a apreensão da idéia como garantia de objetividade do conhecimento intuitivo e a apreensão da essência das coisas, presente na teoria do conhecimento de Schopenhauer, apresenta uma saída apontando para a possibilidade de um conhecimento intuitivo pautado na face da consciência que se volta para o interior, conhecimento que só se concretizará, segundo o músico, quando essa consciência “conseguir ver interiormente com a mesma clareza que a outra consegue exteriormente na apreensão das idéias”. Acentuando o caráter fundamental assumido pelo sentido da visão na forma como Schopenhauer compreende o conhecimento intuitivo, Wagner mergulha, na tentativa de buscar a própria origem deste descompasso, em uma discussão a respeito da própria percepção. Para esta finalidade, constrói a distinção entre o que chama *mundo da luz e mundo do som*, com o intuito de abrir uma discussão acerca das formas através das quais a vontade se torna perceptível. O mundo da luz é o mundo percebido através das imagens visuais e o mundo do som é um mundo percebido através da audição.

Localizando essa presença da visualidade na própria raiz e configuração do mundo como representação de Schopenhauer, Wagner o associa ao mundo da luz, um mundo percebido por meio das imagens visuais, e abre uma discussão, a partir disso, a respeito de como esta percepção é produzida e como se liga ao conhecimento. Wagner inicia essa discussão colocando em foco as próprias condições em que essas imagens visuais são produzidas, localizando uma diferença fundamental que se apresenta entre as imagens percebidas pela consciência em estado de vigília e as percebidas pela consciência envolvida pelo sonho. As imagens visuais percebidas pela consciência em estado de vigília são produzidas, segundo

Wagner, por uma atividade cerebral, para a qual dá o nome de *atividade dirigida pela vista*, que se distingue da atividade que produz as imagens percebidas pela consciência através do sonho, sendo que, para demarcar essa distinção, recorre à hipótese schopenhauriana da existência de um “órgão do sonho”, localizado no cérebro, órgão que torna possível que o sonho se torne sensível pela intuição. As imagens visuais produzidas pela consciência através do sonho são produzidas, segundo Wagner, pelo “órgão do sonho”, uma atividade cerebral totalmente independente das impressões causadas pelos objetos sobre o corpo. A intuição produzida através das impressões geradas por essas imagens não remetem a nenhum objeto percebido pela consciência que se volta para a exterioridade, e sim são percebidas pela consciência interior. De forma distinta, as imagens visuais, percebidas pela consciência em estado de vigília, são produzidas pela atividade dirigida pela vista, são oriundas das impressões causadas pelos objetos sobre o corpo e, dessa forma, a intuição que se origina dessas impressões remetem ao objeto.

Através desta distinção entre a produção das imagens visuais pela atividade dirigida pela vista e pelo órgão do sonho, Wagner nos conduz à discussão acerca do caráter exterior do conhecimento intuitivo em Schopenhauer. Wagner nos leva à compreensão de que esse caráter em Schopenhauer advém do fato de que o mundo como representação, como caracterizado pelo filósofo, é um mundo da luz, percebido através das imagens visuais produzidas pela atividade dirigida pela vista, aspecto que pode ser comprovado pela própria forma através da qual o filósofo de *O mundo como vontade e representação* pensa a contemplação estética. Diante disso, revela-se o objetivo do músico de Bayreuth ao construir a distinção entre essas duas formas de produção das imagens visuais, por meio das quais o mundo da luz é percebido. Seu objetivo é construir um vínculo entre o mundo do som e o mundo da luz e a partir disso construir as bases para se pensar em um conhecimento intuitivo

pautado no movimento da consciência que se volta para a interioridade. É neste sentido que constrói a analogia entre música e sonho.

Do mesmo modo que o mundo do sonho, sensível pela intuição, não pode tomar forma senão por uma atividade particular do cérebro, assim a música só penetra em nossa consciência por uma análoga atividade cerebral. Esta, porém, é tão diferente da atividade dirigida pela vista, quanto o órgão do sonho existente no cérebro se distingue da função cerebral excitada, em estado de vigília, por impressões exteriores<sup>46</sup>

Segundo Wagner, a música leva a um enfraquecimento do mundo percebido através das imagens geradas pela atividade dirigida pela vista e, na medida em que ocorre este enfraquecimento, ela torna possível a geração de um novo mundo de imagens, oriundas da interioridade, ou seja, através do enfraquecimento da atividade dirigida pela vista na presença da música, um novo mundo da luz é gerado, um novo mundo da luz perceptível pela consciência que se volta para a interioridade, um mundo de sentimentos obscuros, que não são entendidos pela consciência exterior, porque é independente das impressões causadas pelos objetos. Segundo Wagner, é por “esta vida íntima que nos aparentamos de modo imediato à natureza inteira, participando de tal modo da essência das coisas que as formas de conhecimento exterior – o tempo e o espaço – já não conseguem manifestar-se”<sup>47</sup>.

Se torna possível ao sujeito individual do conhecimento, através desse movimento de enfraquecimento da atividade dirigida pela vista, ocasionado pela música, participar da essência íntima dos corpos, que lhe são exteriores, e experimentar, através desta participação, o sentimento de unidade de todas as coisas e a sua própria fusão na natureza. Este sentimento de unidade da vontade individual com a vontade universal, do qual brota a música, é gerado pelo som, através deste a interioridade dos objetos exteriores se revela e é diretamente compreendida pelo sujeito; segundo Wagner, através dos sons assiste-se a um diálogo direto do homem com a natureza, em que o “ser íntimo se integra na essência daquilo que ele



percebe, e que é nesta percepção unicamente que se revela a essência das coisas que lhe são exteriores”<sup>48</sup>, ou seja, a essência dos corpos exteriores se revela na forma de som. A arte musical nasce, segundo Wagner, desta “consciência imediata da unidade do nosso ser íntimo com o mundo exterior”<sup>49</sup>, passando a analisar o processo de criação do músico inspirado para mostrar de que maneira esse sentimento de unidade pode ser comunicado. Ao contrário do que acontece com os outros artistas, em que o processo de criação requer um estado no qual, das impressões causadas pelos objetos exteriores, se elimine a intervenção da vontade, o processo criativo do músico tem suas raízes num sentimento de unidade, nele, ao contrário do artista plástico, a vontade individual já se encontra, previamente, identificada com a vontade universal.

Wagner descreve o processo de criação do músico inspirado em analogia com a forma através da qual o sonho é comunicado à consciência em estado de vigília. Segundo Wagner, o músico, ao empregar as inúmeras tonalidades, é movido pelo desejo de comunicar o seu “sonho íntimo” e realiza isso na medida em que consegue se aproximar das representações centrais que envolvem a consciência em estado de vigília. O “sonho alegórico”, o sonho que se apresenta à consciência imediatamente anterior ao despertar, torna possível que esta, em estado de vigília, retenha as impressões geradas pelo “sonho íntimo”. A análise da relação entre o “sonho íntimo” e o “sonho alegórico” é utilizada por Wagner como analogia para se pensar nas relações entre dois elementos estruturadores da linguagem musical: o ritmo e a harmonia. O sonho é comunicado com auxílio da alegoria, que torna possível se manter intacta a imagem do sonho íntimo, analogamente, o processo de comunicação da música torna-se possível quando esta entra em contato com as representações do tempo através do ritmo, sendo que é a harmonia, que para Wagner é o elemento especificamente musical, que permite manter intacto o “sonho íntimo” do músico<sup>50</sup>.

Através do ritmo, a música entra em contato com as representações do tempo, e é através dessas representações que se exterioriza e se torna perceptível. O caráter fenomênico da música é dado pelo ritmo, através dele o músico “entra em contato com o mundo plástico sensível”<sup>51</sup>. Mas, se o caráter fenomênico da música é dado pelo ritmo, a harmonia, como apresenta Wagner em *Beethoven*, é o elemento, fundamentalmente, metafísico da música por estar fora do espaço e do tempo; a harmonia é um elemento diretamente envolvido num dos principais efeitos gerados pela música: “(...) o êxtase supremo que vem da consciência do ilimitado”<sup>52</sup>. Esta relação entre o caráter fenomênico da música, dado pelo ritmo, e seu caráter metafísico, dado pela harmonia, transparece na própria caracterização wagneriana da distinção entre música espiritual e música profana, distinção realizada a partir da forma pela qual se apresenta no código musical a hierarquia entre seus elementos: a melodia, o ritmo e a harmonia. Quando a sucessão no tempo é comandada pela harmonia, e a melodia se encontra mais próxima dessa, temos uma música espiritual, quando, ao contrário, o ritmo é o principal elemento para a percepção da melodia, então temos a caracterização de uma música profana.

Com Beethoven, segundo Wagner, a música revela-se na plenitude de suas disposições como uma visão interior que se externaliza e se faz ouvir; é através desta visão interior que o músico apreende o em si do mundo. Beethoven não revolucionou as formas exteriores da música, não revolucionou as convenções, revolucionou a música desde dentro, seu espírito é que assume a atividade de estruturar formalmente a construção exterior. Para Wagner, Beethoven “nos revelou essa inteligência da música, pela qual a consciência humana tem uma noção tão precisa do mundo quanto a que poderá ser encontrada nos conceitos da mais profunda filosofia”<sup>53</sup>. Wagner descreve e analisa a figura de Beethoven como um homem fechado para o mundo exterior, como um homem capaz da visão interior, um homem que se caracterizava pela santidade e pela serenidade. Diante disso, Wagner lança uma questão: de

que forma este homem envolto na serenidade e na santidade poderia comunicar sua sabedoria “se mesmo em estado de santidade ele só podia “expressar a sabedoria mais profunda, mas numa língua que a razão não compreendia”?”<sup>54</sup>.

Para responder a esta questão, Wagner passa a fazer uma discussão acerca da forma como Beethoven trabalhou a melodia. Wagner descreve os caminhos trilhados por Beethoven em sua procura pela melodia humana em sua pureza, sua rejeição à melodia de ópera, que prosperava entre as classes superiores, sua ligação com os motivos populares e o caráter local que estes exibiam em sua época, por exemplo nas danças camponesas de Haydn. Segundo Wagner, Beethoven foi movido pelo desejo de, rompendo a artificialidade com a qual a melodia era tratada em sua época, encontrar uma melodia nobre que fosse portadora de um caráter de eternidade. Nesse sentido, ligou-se mais intimamente aos motivos populares, procurando recolher o que neles havia de mais universal, com o objetivo de restituir ao próprio povo esses motivos de uma maneira ideal. Segundo Wagner, Beethoven encontrou esta melodia, em sua pureza, na voz humana, sendo que isso explica a apropriação que, em sua nona sinfonia, fez do poema de Schiller “Ode à Alegria”.

Segundo Wagner, a música se abre para um novo mundo da luz através da voz humana, através dela, Beethoven, “possuído de seu encanto mágico, entrou num mundo novo de luz no qual floria, na doçura divina e na pureza de sua inocência, a melodia humana há tanto tempo procurada”<sup>55</sup>. Como afirma Wagner, na apropriação beethoveniana da poesia de Schiller, não é o sentido das palavras que interessam, mas a adaptação dessas para o canto coral; a voz é tratada como um instrumento humano, o texto é tratado como um suporte material dado às vozes. Wagner, discutindo esta apropriação, diz que “quando se canta sobre uma música, o que o ouvinte percebe não é o texto poético - que, especialmente no canto coral, é imperceptível pela própria articulação -, mas aquilo que a poesia despertou no músico e que,

por si mesmo, já era musical ou tendia a tornar-se música”<sup>56</sup>. Com Beethoven, segundo Wagner, a melodia foi emancipada e elevada à “dignidade de tipo eternamente válido e puramente humano”<sup>57</sup>; dessa forma a música do compositor da nona sinfonia será entendida eternamente, Beethoven, ao emancipar a melodia dos gostos, da moda, colocou-a na direção dos arquétipos universais e, além disso, deu uma nova significação à música vocal, significação que esta não tinha até então em sua relação com a música instrumental.

Um dos grandes projetos de Wagner, que também se encontra materializado em seu ensaio *Beethoven*, é construir as bases para se pensar em uma aproximação entre os terrenos da música e da poesia. Em *Ópera e Drama*, o compositor de Bayreuth pensava em uma união perfeita entre essas duas artes, em *Beethoven*, pensa também nesta ligação mas, pela forte influência exercida pela metafísica musical de Schopenhauer, inclina-se a pensar na própria supremacia que, nesta união, a música exerce sob o texto poético<sup>58</sup>. Como diz Wagner em *Beethoven*, os poetas sempre pensaram a respeito da forma como a poesia se encontra ligada à música, mas, esta união, segundo o compositor de Bayreuth, sempre resultará em uma situação desfavorável para a poesia. Nesse sentido, Wagner critica a melodia de ópera, pois observa através desta o desejo de fazer com que o texto poético sobreponha-se à música, que passa a ser tratada, simplesmente, como um meio para sua potencialização. É o drama que, segundo Wagner, funda uma nova relação entre música e poesia, dando à primeira, a supremacia. O drama “exprime uma idéia do mundo que a música pode refletir”<sup>59</sup>, o drama “ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música transcende os limites de todas as artes, especialmente os das artes plásticas, pelo fato de suas impressões pertencerem ao domínio do sublime”<sup>60</sup>, o drama “não descreve os caracteres humanos mas faz com que eles mesmos se representem diretamente, assim uma música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo em sua essência mais íntima”<sup>61</sup>.

Segundo Wagner, é só através da música que a idéia contida no drama pode ser compreendida. Discutindo a ligação íntima entre música e drama, afirma que as leis internas da música são os *a priori* do drama, assim como o espaço e o tempo são os *a priori* do conhecimento. Os dois grandes paradigmas para Wagner nesta identificação entre drama e música são Shakespeare e Beethoven; segundo o músico, se suas criações são colocadas em campos separados, é devido às “condições formais das leis de apercepção válidas em cada uma delas”<sup>62</sup>, sendo que a forma artística mais perfeita deveria se constituir a partir do “ponto limite em que estas leis poderiam encontrar-se”<sup>63</sup>. Segundo Wagner, “o que faz brotarem as melodias de Beethoven é a mesma força que projeta para o exterior as figuras da visão shakespeariana”<sup>64</sup>. A obra do músico é a visão do sonâmbulo, que se torna clarividente, é o sonho profético mais íntimo que, na suprema exaltação de sua clarividência, se comunica com o mundo exterior, sendo que encontramos no meio desta comunicação a formação do mundo sonoro. Existe uma aproximação entre essa clarividência sonambúlica, gerada pela música, e a visão dos espíritos, visão esta que é resultado da clarividência do cérebro em estado de vigília, que se produz a partir de um enfraquecimento da visão em estado de vigília e pelo impulso que obriga a consciência, imediatamente anterior ao despertar, a revelar a figura contemplada durante o sono. Esta figura projetada do interior para diante dos olhos não pertence ao mundo real dos fenômenos, mas vive para o visionário com todos os caracteres de um ser real.

A música é entendida por Wagner, em seu ensaio *Beethoven*, como uma linguagem que permite que o mundo interior seja projetado para o mundo exterior e possa ser percebido pelos órgãos dos sentidos. Wagner se utiliza da analogia entre música e sonho, para realizar um mergulho na própria questão da interioridade. A fundação da interioridade como o âmbito no qual o indivíduo toma contato com a vontade, com a essência íntima do mundo, é o caminho

para a metafísica wagneriana desenvolvida em *Beethoven* e apoiada em Schopenhauer. Neste movimento, a música, gerando um novo mundo da luz, por meio de sua associação com a poesia, tornaria possível o conhecimento intuitivo da essência das coisas, conhecimento gerado através da própria afetação musical, exercida sob a poesia que, através de conceitos, que para Schopenhauer é o meio através do qual a poesia produz a intuição, se tornaria possível o desvelamento da idéia de mundo contida na música. Desta forma, podemos dizer que Wagner deposita na aproximação entre música e poesia a possibilidade de se ver realizado o próprio ideal de filosofia schopenhauriano. Segundo o músico de Bayreuth, com Beethoven, a música absoluta chegou ao seu grau máximo de realização atingindo os limites de sua capacidade expressiva, sendo que a partir de então, tendo em vista este movimento realizado pelo compositor da nona sinfonia, assistiríamos ao advento da *obra de arte do futuro*<sup>65</sup>, através da união entre música e poesia, mais especificamente da sinfonia com o drama, como gêneros elevados dentro desta arte. Wagner localiza na nona sinfonia de Beethoven, que para o músico é um paradigma, um movimento violento da música no sentido da comunicação, entendida como um movimento de exteriorização, de projeção no mundo exterior. Wagner coloca-se como herdeiro desse movimento gerado pela obra de arte beethoveniana.

Podemos observar vários paralelismos entre *Beethoven* e *O nascimento da tragédia*, sem sombra de dúvida, o ensaio wagneriano causou impacto sob o pensamento de Nietzsche na época da redação de seu primeiro livro. A interpretação wagneriana das categorias schopenhaurianas de vontade e representação, através da construção do mundo do som e do mundo da luz e a articulação dos elementos presentes na teoria do conhecimento de Schopenhauer, tendo em vista a construção de um vínculo entre estes dois mundos, que conduz à própria ligação entre música e drama, a concepção wagneriana de que o drama é estruturado pela música e é um espelho desta que se torna visível e de que, através do drama,

a própria música se comunica através de um novo universo de imagens e conceitos, sinalizam para a própria forma através da qual o jovem Nietzsche constrói sua singular interpretação da tragédia grega baseada no elo entre Apolo e Dioniso, elo que começa a ser discutido a partir do parágrafo cinco de *O nascimento da tragédia*. Inicialmente, seu objetivo é buscar as origens da tragédia ática, tragédia que caracteriza um momento raro na civilização helênica, onde, pela primeira vez, as duas divindades em constante luta estabelecem entre si um diálogo. Nietzsche, a partir do parágrafo cinco, busca o germe deste elo e o encontra na poesia lírica.

#### **1.4 A influência de Schopenhauer e Wagner na caracterização da poesia lírica em O Nascimento da Tragédia**

Nietzsche acentua a diferença entre a poesia épica e a lírica entre os gregos a partir da distinção entre as figuras de Homero e Arquíloco. Homero é o “encanecido sonhador imerso em si mesmo”<sup>66</sup>, um artista apolíneo, enquanto Arquíloco é o “belicoso servidor das musas”<sup>67</sup>. Depois de caracterizar Homero como um poeta épico e Arquíloco como um poeta lírico, Nietzsche mobiliza todos os seus esforços para desconstruir a forma como tradicionalmente se interpretou a distinção entre estas duas formas de arte poética, interpretação que as distingue, caracterizando como objetiva a poesia épica e como subjetiva a poesia lírica. Nietzsche observa, com espanto, que o próprio filósofo de *O mundo como vontade e representação* ainda é herdeiro desta forma de abordagem da poesia lírica, encarando-a como um paradoxo estabelecido no interior da própria filosofia schopenhauriana. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, deixa claro a influência que Schopenhauer exerceu sob seu pensamento, inclusive transcrevendo, neste seu primeiro livro publicado, passagens de *O mundo como vontade e*

*representação*, mas, apesar disso, num dos raros momentos da obra, declara e expõe um único ponto no qual discorda do filósofo da Vontade; esse ponto é a interpretação schopenhauriana do poeta lírico. Esta declarada ruptura com Schopenhauer, neste ponto, não é algo que deve ser menosprezado ou considerado menor, num contexto da imensa influência evidente em vários aspectos da obra do jovem Nietzsche, se considerarmos para onde aponta a interpretação nietzscheana do poeta lírico e qual o seu significado para a compreensão do seu conceito de Dioniso. A interpretação nietzscheana da poesia lírica nos conduz ao próprio cerne do elo entre Apolo e Dioniso, que se materializa na tragédia grega.

Nietzsche constrói elementos para desarticular a caracterização, que qualifica como tradicional, do poeta lírico como um artista subjetivo, pois como diz em *O nascimento da tragédia*: “só conhecemos o artista subjetivo como mau artista”<sup>68</sup>. É fundamental notar que a justificativa para este posicionamento é totalmente schopenhauriana e fundamenta-se nas exigências de que em todo gênero de arte ocorra “primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística”<sup>69</sup>. Dentro desta ótica, Nietzsche expõe que uma das missões da estética é abrir uma discussão acerca de como o poeta lírico é possível como artista. Para Nietzsche, a caracterização schopenhauriana da poesia lírica, como uma arte na qual os elementos subjetivos e objetivos se encontram misturados, está em contradição com seu próprio sistema de pensamento.

A missão da poesia, para Schopenhauer, é exprimir a idéia de homem, e sendo o homem o grau mais elevado de objetivação da vontade, ela se torna a forma de conhecimento mais elevada. O poeta comunica, através de conceitos, a idéia de humanidade nascida da intuição pura gerada pela contemplação, fazendo isso de dois modos: descrevendo seus próprios



sentimentos, colocando-se como seu próprio objeto, que é o caso da poesia lírica que, para o filósofo, é um gênero que tem “uma certa subjetividade”<sup>70</sup>, ou então o poeta apresenta a idéia de humanidade sendo totalmente estranho ao assunto de seus escritos, escondendo-se atrás desses. Segundo o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, à medida em que nos transportamos da poesia lírica até a poesia dramática, o grau de objetividade da poesia aumenta.

O sentido que a poesia assume na filosofia schopenhauriana só pode ser entendido na medida em que é inserida no interior de sua teoria do conhecimento. É a partir desta que podemos entender o próprio sentido da divisão schopenhauriana das artes poéticas, a partir do grau de objetividade envolvido em sua apresentação da idéia de homem, sendo que a objetividade na teoria do conhecimento de Schopenhauer, como já observado, pressupõe, na relação entre sujeito e objeto, a supressão do querer, que impede o conhecimento puro do mundo como representação. É sob esta ótica que Schopenhauer avalia o poeta lírico, afirmando a presença neste da “identidade do sujeito do conhecimento e do sujeito da vontade”<sup>71</sup>; o poeta lírico se apresenta, para o filósofo, como o único caso em que o querer não impede um conhecimento puro, em que assistimos a aproximação entre a sensibilidade subjetiva e o conhecimento objetivo. O poeta lírico é o “espelho da humanidade e coloca-lhe na frente dos olhos todos os sentimentos de que ela está cheia e animada”<sup>72</sup>. Tomando a si mesmo como objeto, a atividade do poeta lírico consiste em “agarrar uma impressão do momento, e dar-lhe corpo em um canto”<sup>73</sup>. Através do canto é o próprio querer, “o sujeito da vontade”, que atua sob a consciência do autor. As impressões que os objetos causam sob o querer são traduzidas em cantos alegres (querer livre) ou em cantos tristes (querer impedido) e, experimentando a própria forma através da qual os objetos atingem a vontade, transforma essa experiência num conhecimento acerca dos sentimentos gerados por estas impressões. Em

outras palavras, o poeta lírico torna possível o conhecimento dos sentimentos gerados pela relação entre o querer e as impressões ocasionadas pelos objetos, tendo como veículo o canto, através do qual comunica esses sentimentos advindos da experiência pessoal. O poeta lírico, fazendo de si mesmo um objeto, contempla o eterno retorno do querer, contempla a si mesmo como “sujeito da vontade”, preso na roda de Íxion das demandas intermináveis e sempre renovadas por satisfação e, contemplando a si mesmo, consegue reconhecer a idéia de Homem da qual é parte.

Se a poesia lírica se equilibra entre a subjetividade e a objetividade, as outras formas de poesia, romance, epopéia e drama, contêm, segundo Schopenhauer, em relação à lírica, um grau de objetividade maior. Nessas formas de poesia, o autor se esconde, é indiferente aos seus escritos, e isso caracteriza para o filósofo a própria supressão do eu; nessas outras artes poéticas, o autor compõe, à maneira de um químico, a combinação perfeita entre os caracteres e as situações que estes apresentam, caracteres e situações que na vida cotidiana aparecem sempre dispersos e raramente se apresentam combinados. Apresentar essas combinações como um “espelho fiel da vida, da humanidade e da realidade”<sup>74</sup> é o que define a excelência da obra nestas formas de expressão poética, lembrando que a arte em relação à realidade apenas deve “dar-lhe mais clareza através da pintura de caracteres e mais relevo através da disposição das situações”<sup>75</sup>.

Segundo Nietzsche, o erro que cometeram todos aqueles que interpretaram a poesia lírica como uma arte subjetiva, tem sua raiz na incompreensão acerca do papel que a música exerce sob a atividade plástica; o grande problema de seus antecessores se encontra numa falta de compreensão do papel da música em sua união com a poesia, que constitui a essência da própria poesia lírica. Na base de constituição da poesia lírica, Nietzsche localiza dois

movimentos fundamentais e essenciais que constituem o próprio processo de criação do poeta lírico, que são descritos no parágrafo cinco de *O nascimento da tragédia*.

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência.<sup>76</sup>

O primeiro movimento, o poeta lírico realiza como artista dionisíaco, nesta qualidade se funde ao uno-primordial, identificando-se com sua dor e contradição e, neste estado “produz a réplica desse uno-primordial em forma de música”, ou seja, primeiro o poeta lírico se constitui como músico e, depois, em um segundo movimento, como artista apolíneo, torna a música visível “como numa imagem similiforme do sonho”, essa imagem torna visível a própria dor e contradição do Uno-primordial, que na música se apresentam de forma afigurada. O poeta lírico não é um espelho do mundo constituído pelo processo de objetivação da vontade, e sim um espelho do próprio querer. Esse espelhamento possibilita que a vontade contemple a si mesma em seu eterno impulso na direção da objetivação, movimento que é a fonte de toda dor e contradição. Como diz Nietzsche, no “processo dionisíaco”, o poeta lírico renuncia a sua subjetividade, sua expressão se encontra enraizada no elemento musical e, desta forma, constitui-se como um *médium* através do qual se revela uma nova universalidade e até mesmo uma nova objetividade, aquém do princípio de individuação.

É por se constituir inicialmente como um artista dionisíaco, que se torna possível ao poeta lírico tomar a si mesmo como objeto; toma a si mesmo como objeto depois de tornar-se um só com o uno-primordial, depois de se fundir na sua dor e contradição e expressar esta dor

e este dilaceramento, presente na própria constituição do mundo, em forma de música; toma a si mesmo como objeto, porque consegue ver a si mesmo como um exemplo dessa dor e contradição do uno-primordial e isso se torna possível, porque, como artista apolíneo, retira imagens da música. É neste sentido que se torna compreensível a forma pela qual Nietzsche interpreta a figura de Arquíloco como poeta lírico, como uma máscara de Dioniso, como um exemplo isolado e individual da contradição e dilaceramento do uno-primordial. A expressão de seus sentimentos mais íntimos não são ecos do mesmo “eu” que guia o homem empírico e sim se origina da profunda identificação com o uno-primordial, que, como artista dionisíaco, se vê fundido. É a paixão de Dioniso e não o querer do poeta que se revela na poesia de Arquíloco, é Dioniso que vemos através de Arquíloco “imerso em sono profundo”<sup>77</sup>.

Nietzsche faz uma distinção entre as imagens geradas pelo poeta épico e as imagens produzidas pelo poeta lírico. As imagens produzidas pelo gênio lírico surgem de sua identificação com o uno-primordial, são imagens geradas por *estados de animo musicais*<sup>78</sup> e são portadoras da unidade do homem com a natureza, enquanto que as imagens produzidas pelo poeta épico se encontram em maior proximidade com as artes plásticas e, utilizando-se do próprio estado produzido pela contemplação estética, caracterizado por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, identifica sua origem no movimento de mergulho do sujeito no objeto, acentuando a relação de exterioridade que o poeta épico constitui com suas imagens, o que o diferencia profundamente do poeta lírico que vive num estado de fusão com suas imagens. Além de outros momentos, nessa discussão a respeito da diferença entre as imagens produzidas pela épica e pela lírica, nota-se a similaridade das discussões realizadas por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* e as realizadas por Wagner em *Beethoven*.

A música, como Nietzsche deixa claro em seu primeiro livro publicado, seguindo Schopenhauer, é totalmente independente da poesia, mas, reconfigurando a própria metafísica

musical do filósofo de *O mundo como vontade e representação*, afirma que de si mesma a música pode gerar imagens. A música engendra a imagem, mas esta, por sua vez, não pode, a partir de si, produzir música. A partir do sentimento de unidade gerado pela música, o mundo como representação se apresenta ao poeta lírico como “objetivações diversas de si próprio”<sup>79</sup>, que, por sua vez, surge de um processo de identificação da vontade individual com a vontade universal. Nessas múltiplas objetivações de si mesmo, o poeta lírico consegue, inclusive, avistar a si mesmo como sujeito. Nietzsche dá outros contornos à concepção schopenhauriana de que o poeta lírico toma a si mesmo como objeto. O único sujeito verdadeiramente existente para Nietzsche é o uno-primordial, do qual somos “imagens e projeções artísticas”<sup>80</sup>; nos tornamos obra de arte através da qual o uno-primordial celebra sua redenção na aparência, sendo que o Gênio é aquele que, ao criar a partir de um estado de fusão com o uno-primordial, se torna um médium, por meio do qual este sujeito verdadeiramente existente se comunica. É desta forma que Nietzsche compreende a criação do artista inspirado, entendendo a inspiração da mesma forma como compreende Schopenhauer, como o principal elemento que caracteriza a genialidade. A inspiração envolve um estado de passividade, um estado onde o artista intervém minimamente, onde existe pouca ou quase nenhuma elaboração técnica, um estado onde o artista é um meio de transporte, um médium.

Depois de apresentar sua interpretação da poesia lírica, Nietzsche diz que Schopenhauer nunca ocultou a dificuldade em caracterizar o poeta lírico como artista, mas, em tom de lamento pela saída encontrada pelo filósofo de *O mundo como vontade e representação*, afirma: “não posso acompanhá-lo nesta senda, conquanto só a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado ter em mãos o meio pelo qual o referido óbice poderia ser definitivamente removido, ou seja, tal como eu, segundo o seu espírito e em sua honra julguei havê-lo feito aqui”<sup>81</sup>. Nietzsche revela a importância fulcral da metafísica musical schopenhauriana para a

sua interpretação da poesia lírica e, ao mesmo tempo, dizendo que realizou esta interpretação em honra à Schopenhauer, afirma que não a considera como um rompimento com os elementos mais centrais e fundamentais do pensamento do filósofo de *O mundo como vontade e representação*<sup>82</sup>. Nietzsche, em sua interpretação da poesia lírica, dialoga diretamente com a idéia schopenhauriana de que o poeta lírico toma a si mesmo como objeto, mas, apesar de dizer que o filósofo da vontade tinha todos os elementos para transformar a interpretação que tradicionalmente se fez da poesia lírica, nesta configuração insere elementos que não estão presentes na abordagem schopenhauriana, que o levam a refutar veementemente a interpretação deste. Esses novos elementos apontam para o próprio núcleo da refutação nietzscheana à compreensão schopenhauriana da poesia lírica e, ao mesmo tempo, revelam um aspecto fundamental de sua filosofia, que se apresenta desde suas obras de juventude e o acompanha ao longo de toda sua obra: a reflexão sobre as relações entre palavra e música. *O nascimento da tragédia* materializa, entre outros aspectos, preocupações fundamentais de Nietzsche no campo da linguagem, sua própria guinada da filologia à filosofia tem nesta discussão acerca das relações entre música e palavra, um ponto crucial. Esta discussão se torna evidente no parágrafo seis de *O Nascimento da Tragédia*.

No parágrafo seis de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche começa a discutir a figura de Arquíloco como o introdutor da canção popular na literatura e apresenta a seguinte questão: “Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica (*epos*) totalmente apolínea?”<sup>83</sup>. Nietzsche responde dizendo que a canção popular se contrapõe à épica, justamente, por ser esse vestígio da união entre Apolo e Dioniso. Nietzsche caracteriza a canção popular como um “espelho musical do mundo”<sup>84</sup>, uma melodia que procura uma imagem onírica que lhe seja parecida e, desta forma, se exprime através da poesia. A melodia é, para Nietzsche, o que existe de mais universal “podendo por isso suportar múltiplas

objetivações, em múltiplos textos”<sup>85</sup>. Na canção popular, da forma como concebe o filósofo de Zarathustra, assistimos a um movimento realizado pela linguagem que caracteriza sua tentativa de imitar a música, fato que explica a própria *forma estrófica* da canção popular e que oferece elementos para dizer que nessa “a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmo o poder da música”<sup>86</sup>. Segundo o filósofo, a própria história lingüística do povo grego comporta duas correntes que estão alicerçadas em duas formas de conceber a linguagem: como uma imitação da aparência ou da imagem ou como uma imitação da música.

Estrofe é um “termo que se aplica a uma canção que a música se repete (exatamente ou quase) em cada uma das instâncias de um poema”, segundo o dicionário de música de Arthur Jacobs<sup>87</sup>; para Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, a forma estrófica, que se caracteriza pela repetição, materializa o próprio modo de ser que assume a articulação entre música e palavra na canção popular, uma articulação que se singulariza pela tentativa da palavra em imitar a música. Como afirma Nietzsche: “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...”<sup>88</sup>. Se como diz Gilles Deleuze, Nietzsche em *O nascimento da tragédia* já tem o pressentimento do Eterno Retorno<sup>89</sup>, na análise acerca das relações entre música e palavra na canção popular realizadas pelo filósofo, compreendida como um profenômeno da tragédia grega, esta tese do filósofo de *Diferença e Repetição* pode ser constatada.

Nietzsche encontra na canção popular o próprio fundamento da poesia lírica, definindo-a, a partir disso, como uma “fulguração imitadora da música em imagens e conceitos”<sup>90</sup>, e, tendo isto em mente, segundo o filósofo, se torna lícito perguntar: “Como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito?”<sup>91</sup>. A palavra na poesia lírica imita a música, desta imitação surgem imagens e conceitos que guardam em si essa afetação musical que se

exerce sob a palavra. Nietzsche se questiona acerca de como a imagem e o conceito espelham a música, se questiona acerca de como a música aparece no “espelho da imagística e do conceito”. Ela aparece, segundo o filósofo, como o inestético, em oposição ao estado de ânimo puramente contemplativo, aparece como vontade, mas, como frisa o filósofo de Zarathustra, dialogando diretamente com a idéia schopenhauriana de que a música é cópia da vontade, devemos distinguir a forma como a música aparece neste espelho, seu caráter aparente, de sua essência.

Para um maior aprofundamento dessa discussão, que em seu horizonte nos possibilita estabelecer uma conexão entre o dionisíaco nietzscheano e sua concepção de Eterno Retorno, a partir de sua abordagem da poesia lírica, um escrito de 1872, intitulado “Música e Palavra”, é extremamente revelador.

Nietzsche inicia este escrito citando o *Parerga II* de Schopenhauer “Metafísica do Belo e Estética”, em que o filósofo fala dos sons e da importância das imagens intuitivas para acompanhá-los, abrindo uma discussão acerca da importância da imagem, da ação plástica, como um meio para facilitar a compreensão da música pelo intelecto. Tendo por horizonte a própria idéia, que compartilha com Richard Wagner, de que o drama é um esquema para a compreensão da música, o jovem Nietzsche, neste escrito, concentra suas atenções sobre a música vocal, em que se apresenta a união do som, da imagem e da palavra.

Começando por uma discussão sobre a palavra, Nietzsche diz que a multiplicidade de línguas existentes nos revelou que não existe nenhuma relação necessária entre as palavras e as coisas. Este destacamento da palavra e da coisa torna evidente que a palavra é um mero símbolo e diante disso lança a pergunta: o que simboliza a palavra? Responde dizendo que a palavra simboliza representações conscientes e inconscientes, sendo que a segunda é a mais freqüente. Nietzsche caracteriza a relação de exterioridade que existe entre a palavra-símbolo e



as coisas, análise que também se encontra em *Sobre Verdade e Mentira num sentido extra moral*<sup>92</sup>, escrito em 1873. Como diz Nietzsche em “Música e Palavra”, através da palavra não nos é dado ter acesso à interioridade dos corpos, através da palavra mantemos com os corpos ligações meramente exteriores, não penetramos em sua essência íntima, na qual, segundo Schopenhauer, se revela a vontade.

O objetivo de Nietzsche em “Música e Palavra”, ao colocar em discussão essa exterioridade da palavra-símbolo com relação às coisas, é tentar compreender o que Schopenhauer buscou designar com a palavra vontade. Neste sentido, diz que a vontade de Schopenhauer não é mais do que a forma fenomênica mais universal de algo completamente indecifrável para nós e constrói a célebre definição de que *a vontade é a forma mais geral da aparência*. Esta definição só pode ser compreendida a partir da distinção, que Nietzsche realiza nesse escrito, entre duas classes ou gêneros de representações: na primeira classe se encontram as representações “que se manifestam como sensações de prazer e de desprazer e formam a base que não pode jamais faltar às outras representações”<sup>93</sup>, essas representações se encontram simbolizadas na linguagem pela tonalidade da voz; a segunda classe de representações, Nietzsche nomeia como “simbólica dos gestos”, sua origem advém “desse fundo sonoro comum a todas as línguas”<sup>94</sup>, que se encontra na origem da palavra articulada. Podemos dizer que um dos horizontes de Nietzsche, ao apresentar, neste escrito, estas duas classes de representações, é compreender qual é a relação entre a palavra como símbolo e a palavra como imitação, isto é, seu caráter expressivo.

Segundo Nietzsche, a primeira classe de representações, que se manifesta como sensações de prazer e desprazer, com Schopenhauer passa a ser designada de vontade. Todos os graus de prazer e desprazer são manifestações de algo primordial que não podemos penetrar, esses se encontram simbolizados na linguagem pelo tom da fala, enquanto que todas

as demais representações são indicadas pela simbólica do gesto. O tom é o fundo emotivo, que em todos os homens é o mesmo apesar da diversidade das línguas, dele se desenvolve a simbólica do gesto que, segundo Nietzsche, é sempre arbitrária. É desta simbólica dos gestos que surge a multiplicidade de línguas, que pode ser considerada como um texto, cujas estrofes se justapõem à melodia originária das palavras que expressam o prazer e a dor. A fonte de onde emanam o prazer e a dor, assim como o tom da fala que os representa, são impenetráveis. Em Schopenhauer, é através desta classe de sentimentos que tomamos contato com a vontade, através desses a vontade se torna perceptível através do corpo; através da relação do corpo com os outros objetos, evitando a dor e buscando o prazer, tomamos contato com este impulso originário do querer. Desta forma, para o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, os sentimentos de prazer e dor não podem ser caracterizados como representações e, sim, como já observado, como produções do querer que se apresentam em sua forma fenomenal, o corpo. Em “Música e Palavra”, Nietzsche argumenta que as sensações de prazer e dor já se encontram penetradas por representações, que o sentimento identificado como agradável ou desagradável já é uma representação, pois depende da própria corporeidade, da individuação, para acontecer.

Como diz Nietzsche em “Música e Palavra”, essas sensações agradáveis e desagradáveis encontram na música uma expressão simbólica cada vez mais adequada, entendendo este movimento como fruto de um processo histórico, que também alcança a poesia lírica no seu esforço de retirar visualidade da música. Este novo mundo das imagens não encontra sua origem nas impressões que os objetos causam sob o corpo e, sim, tem origem, segundo Nietzsche, num estado aquém do princípio de individuação e, para mostrar a viabilidade de se enquadrar a arte musical neste estado, busca desconstruir a ligação direta entre música e sentimento, ligação que, segundo Nietzsche, é realizada, justamente, pelo próprio poeta lírico,

como um meio para simbolizar a música. Nesse sentido, Nietzsche refuta radicalmente a idéia de que, na arte lírica, a composição musical encontra sua origem no sentimento despertado pela poesia, refuta dizendo que o sentimento para o artista criador é um elemento não-artístico, inestético, sendo que somente a sua completa desapareição torna possível a contemplação desinteressada. Em “Música e Palavra”, o filósofo afirma que o poeta lírico é igual a todos aqueles que descobrem o efeito da música sob os sentimentos, sendo que este é o artista que se notabiliza pela capacidade de, através destes sentimentos, simbolizar a música. É através de um reino intermediário dos sentimentos e dos afetos<sup>95</sup> que o poeta lírico simboliza a música a partir dos efeitos que esta ocasiona.

Ao poeta lírico, que simboliza a música através dos efeitos que esta exerce sob os sentimentos e os afetos, Nietzsche atribui a qualidade de *ouvinte*. Como ouvinte, sua principal característica é experimentar a si mesmo através dos afetos despertados pela música que, segundo o filósofo em “Música e Palavra”, não pode expressar estes afetos, somente simbolizar. Neste ponto, Nietzsche faz uma crítica a todos que se relacionam com a música a partir deste “reino intermediário dos afetos”, esses, segundo o filósofo, não penetram no santuário da música, pois a arte musical é, em si mesma, totalmente independente destes afetos que desperta e guarda com esses, somente, uma relação indireta e, para mostrar de que maneira esta relação se constitui, utiliza-se da mesma analogia usada por Wagner em *Beethoven*, para discutir a forma pela qual a música se comunica. A relação entre a música e o reino dos afetos é a mesma que existe entre o verdadeiro sonho e o sonho traduzido pelas representações centrais reconhecidas pela consciência em estado de vigília, que Wagner chama de sonho alegórico. As impressões que permitem que o sonho seja apreendido pela consciência são totalmente independentes dos efeitos que os objetos causam sob o corpo, analogamente, as impressões produzidas pela música são independentes dos efeitos que esta

ocasiona sob os afetos, não havendo, desta forma, nenhuma ligação necessária entre a música e os afetos, existindo entre esses somente uma relação de exterioridade.

Em “Música e Palavra”, Nietzsche argumenta que o caráter simbólico da música é dado pelo ouvinte e, podemos dizer que, nesta caracterização do poeta lírico como ouvinte, o filósofo está, mais uma vez, discutindo com a própria concepção de poeta lírico desenvolvida por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, sendo que seu horizonte é tornar evidente a diferença entre o caráter simbólico e o caráter expressivo da música. O caráter expressivo da música é dado por aquele que canta, esse habita as entranhas da música, sua principal característica é o abandono total da posição de ouvinte. Movido pelo som das palavras, o cantor não tem a preocupação de comunicar, de se fazer entendido, sendo que, como diz Nietzsche em “Música e Palavra”, não fazer referência nenhuma ao ouvinte é próprio da arte dionisíaca.

Diante da música, o artista apolíneo é o ouvinte, enquanto que o artista dionisíaco é, essencialmente, o não-ouvinte; o artista apolíneo traduz a música através dos sentimentos, comunicando-se através dos símbolos, enquanto que o artista dionisíaco só é compreendido pelos seus companheiros, aqueles que participam do canto. Observando a forma distinta pela qual o artista apolíneo e o artista dionisíaco se relacionam com a música, o grande desafio passa ser entender como o poeta lírico pode ser pensado como um elo entre esses dois universos, como um ponto de contato entre o caráter simbólico e o caráter expressivo da música.

Nietzsche, em “Música e Palavra”, diz que quando o músico compõe uma canção lírica, não se sente excitado nem pelas imagens que a poesia lhe causa nem pelo seu teor sentimental, a eleição do texto se fundamenta num estímulo musical, estímulo proveniente de outra esfera completamente distinta. É neste sentido que compreende a apropriação da poesia de Schiller

por Beethoven, localizando na nona sinfonia a supremacia da música com relação à poesia, a supremacia da música diante da palavra, da imagem e do conceito, supremacia que faz com que a poesia de Schiller, em meio à torrente musical do canto coral, simplesmente desapareça, que as imagens, os sentimentos e os conceitos gerados por essa se encontrem totalmente apagados devido a presença da música<sup>96</sup>.

Como diz Nietzsche em “Música e Palavra”, o lírico pensa música através da simbologia das imagens e dos afetos e canta por uma necessidade e por um impulso interior, canta sem se preocupar se suas palavras são inteligíveis ou não, e isto porque não se preocupa com o ouvinte e suas pretensões de entender o sentido das palavras. Nietzsche afirma nesse escrito que somente “ “para os que cantam” há uma lírica, uma música vocal: o ouvinte a considera como música absoluta”<sup>97</sup>. Como artista apolíneo e dionisíaco, o poeta lírico canta por uma necessidade interior e emudece diante de um ouvinte curioso, através do canto as palavras se esforçam para imitar a música e, desse esforço, surge um novo universo de imagens, imagens nascidas de um estado em que a individuação se encontra rompida. Através da linguagem universal dos sons, o poeta lírico, como artista dionisíaco, rompe os liames que o prendem a sua individualidade, através do canto se identifica com os seus companheiros cantores, se encontra num estado em que se rompem todas as barreiras que separam os homens e, a partir disso, surge um novo universo de imagens e símbolos que só podem ser entendidos através da participação na excitação dionisíaca. Esta dissolução dionisíaca do indivíduo é acompanhada de uma nova configuração de imagens produzidas pelo impulso apolíneo, que em sua aliança com Dioniso, o deus estrangeiro, torna possível a visualização da música, visualização de sua descarga no mundo das imagens.

No “espelho da imagística e do conceito”, a música aparece como vontade por ser o elemento que dissolve toda configuração da realidade; neste espelho, a música revela a

vontade como forma originária do fenômeno, apontando para a inesgotabilidade de todas as formas de configuração da multiplicidade e, ao mesmo tempo, para o eterno ultrapassamento e provisoriedade destas configurações. A vontade, descrita por Nietzsche em “Música e Palavra”, como a forma mais geral da aparência, como fenômeno originário, é o que permanece como estrutura de possibilidades, como suporte para múltiplas objetivações, aquilo que guarda em si a marca da eternidade, o que está além de qualquer configuração possível da realidade<sup>98</sup>. A música traduz o próprio querer em seu impulso cego por se objetivar no mundo dos fenômenos, movimento que está na base da própria constituição do mundo como representação, e, ao mesmo tempo, leva a um rompimento do princípio de individuação, apresentando a vontade fora de sua corporificação no mundo dos fenômenos. Este rompimento do princípio de individuação, gerado pela potência dionisíaca da música, como discute Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, deve vir acompanhado do “Véu de Maia” apolíneo, que faz com que a dissolução não leve a uma negação da vida. Nietzsche entende o elo entre Apolo e Dioniso, em *O nascimento da tragédia*, como um verdadeiro diálogo, diálogo em que Dioniso, falando a linguagem de Apolo, revela-se na aparência, e Apolo, falando a linguagem de Dioniso, permite que a aparência seja destruída. Neste ponto, podemos observar que na base da interpretação nietzscheana do fenômeno trágico, cujo germe o filósofo localiza na poesia lírica, encontra-se sua filiação à idéia heracleiteana de jogo do Aion<sup>99</sup>.

Na interpretação nietzscheana da poesia lírica, podemos observar de que maneira o jovem filósofo pensa o elo entre Apolo e Dioniso no contexto das relações entre música e palavra e de que forma essas discussões se articulam com elementos presentes na teoria do conhecimento de Schopenhauer e, extremamente vinculada a esta, à sua filosofia da Arte. Além disso, essas discussões apontam, também, para a influência que, não só a obra de arte wagneriana, mas também o próprio pensamento do músico de Bayreuth, exercem sob o

filósofo de Zarathustra, principalmente no que se refere à construção do elo entre Apolo e Dioniso. Na configuração deste elo, centro do pensamento de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, é fundamental precisar, também, a importância da figura de Heráclito, através do qual o filósofo concebe a dinâmica singular que envolve esta aliança, que, no arranjo entre estes elementos que formam o “mosaico”, por onde trafega o pensamento do jovem filósofo, nos conduz a sua singular interpretação do fenômeno trágico.

Através da idéia wagneriana de que a música produz um enfraquecimento da atividade dirigida pela vista, e a partir de si gera um novo mundo de imagens, Nietzsche vislumbra o próprio jogo do Aion de Heráclito, através das relações entre música e imagem, e, impregnando da dinamicidade deste jogo a cisão do mundo entre vontade e representação, realizada por Schopenhauer, constrói o elo entre Apolo e Dioniso, um elo na luta. Dessa forma, podemos dizer que o jovem Nietzsche compreende o mundo como vontade e representação schopenhauriano a partir do jogo do Aion de Heráclito, e é nesta perspectiva que pensa o próprio elo entre Apolo e Dioniso. Devido à presença de Heráclito, a diferença ontológica que Nietzsche recebe de Schopenhauer entre vontade e representação, como analisa Eugen Fink, não é tomada “como uma demarcação de dois domínios separados”<sup>100</sup>, o processo de criação do artista reproduz o mundo como “jogo do fundo primordial que produz a multiplicidade do existente individualizado”<sup>101</sup>. O mundo como vontade e representação é entendido como resultante de um processo eterno de configuração e dissolução das aparências, em que Apolo é o gerador das configurações da totalidade e Dioniso a dissolução. O jogo do Aion, que se apresenta no próprio cerne da aliança entre Apolo e Dioniso, revela a própria forma pela qual, através dessas duas divindades, Nietzsche compreende o processo de constituição da realidade e, neste, a individuação do sujeito do conhecimento, compreensão que, apesar de toda influência recebida de Schopenhauer em *O nascimento da tragédia*, o

coloca em um campo distinto ao apresentado pelo filósofo de *O mundo como vontade e representação*.

Se, como diz Roberto Machado, *Assim Falava Zaratustra* pode ser caracterizado como uma tragédia nietzscheana, é fundamental para a compreensão desta obra colocá-la ao lado de *O nascimento da tragédia*, em que Nietzsche apresenta a forma como compreende o fenômeno trágico. A gênese deste fenômeno, como aponta o filósofo de Zaratustra em seu primeiro livro, encontra-se na relação entre música e palavra da maneira como se articulam na poesia lírica, que aparece exemplificada na própria forma estrófica da canção popular, que revela o próprio modo de ser desta articulação e que contém em si, de forma embrionária, a própria concepção nietzscheana de Eterno Retorno, que aparece configurada pela primeira vez no aforismo 341 de *Gaia Ciência*.

Se observarmos que a interpretação nietzscheana da poesia lírica, em seu primeiro livro publicado, materializa, entre outros aspectos, o esforço do filósofo em responder ao desafio, lançado por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, de como incorporar a música ao discurso filosófico, esta perspectiva nos credencia a pensar que a própria idéia de Eterno Retorno, além de outros registros, pode ser pensada, também, no interior desta discussão. Neste sentido, constatando a viabilidade de buscar o germe da idéia de Eterno Retorno no esforço nietzscheano de incorporar a música ao discurso filosófico, é fundamental observar a importância, sobretudo nesta perspectiva, assumida pela arte e pelo pensamento de Richard Wagner nesta construção.

Além da influência exercida por Wagner na caracterização do elo entre Apolo e Dioniso, Nietzsche se apropria da concepção wagneriana de drama musical para construir sua interpretação da tragédia grega como um ditirambo dramático<sup>102</sup>, expressão reveladora da maneira como o filósofo, em *O nascimento da tragédia*, entende os elementos envolvidos



nesta arte. O ditirambo é um canto ritual a Dioniso, que depois passou a ser estendido a outras divindades, cantado por um coral, com coro e solista acompanhado de flauta, que se dispunham circularmente em torno de um altar. O ditirambo dramático de Nietzsche é a representação do ditirambo, ou seja, é a encenação dos estados que envolvem os integrantes do ditirambo, que, segundo a interpretação nietzscheana em *O nascimento da tragédia*, é uma projeção apolínea dos estados e efeitos proporcionados pelo impulso dionisíaco, que se caracteriza por promover a quebra da individuação, por proporcionar a dissolução do “eu” ocasionada pela presença da música. A cena trágica é a representação desses estados, ou seja, Apolo, divindade ligada à luz, à imagem, à individuação, representando um estado dionisíaco que, em outros termos, pode ser traduzido pela possibilidade de se retirar a visualidade dos “estados de ânimo musicais”. Desta forma, o artista trágico é o *dramaturgo ditirâmico*.

Entendendo *Assim Falava Zaratustra* como o canto que Nietzsche não cantou em *O nascimento da tragédia*, e todo o significado que esta afirmação carrega, podemos adentrar neste enigmático livro, um livro para todos e para ninguém, um livro que se caracteriza pela sua singularidade estilística<sup>103</sup>, um livro em que Nietzsche apresenta, através da narrativa dramática do aprendizado trágico de seu personagem central, as principais discussões que envolvem os fundamentos de sua filosofia, de suas obras de juventude até então, um livro no qual “a forma poética de filosofar tem como ápice o eterno retorno, pensamento trágico que só pode ser adequadamente enunciado através do canto, da palavra poética”<sup>104</sup>

Para entendermos a forma que a escrita de Nietzsche assume em *Assim Falava Zaratustra* e observarmos qual a ligação entre o estilo que caracteriza esta sua obra e a sua concepção de Eterno Retorno, é fundamental a construção deste “mosaico” do pensamento do jovem Nietzsche. Mas, além disso, para a compreensão desta misteriosa idéia através da forma como é apresentada em *Assim Falava Zaratustra*, se faz necessário entendermos os principais

elementos que envolvem o drama experimentado pelo personagem e no interior deste analisarmos a maneira como é colocado o problema do tempo na obra.

---

<sup>1</sup> “Nietzsche travou conhecimento com a música de Wagner na primavera de 1861, quando ainda era um aluno em Pforta, por intermédio da partitura vocal de Hans von Bülow de *Tristão e Isolda* (publicada em 1860). Depois disso, começou estudando os dramas musicais ao piano. Quando conheceu Wagner pessoalmente em Leipzig, em 1868, *O Anel* ainda estava por acabar e apenas eram acessíveis duas das partituras vocais de Karl Klindworth” (Hollinrake, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, cap. I p.43 (trad: Álvaro Cabral))

<sup>2</sup> Falando sobre a descoberta de Nietzsche de que também Wagner se interessava pela filosofia de Schopenhauer, Hollinrake diz: “Podemos facilmente imaginar o seu deleite ao descobrir em Wagner um entusiasta cuja compreensão dos preceitos de Schopenhauer se equiparava à dele e cujo senso de identificação com esses preceitos eram igualmente irrestrito.” (Hollinrake, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, cap. I p.82 (trad: Álvaro Cabral))

<sup>3</sup> texto publicado na revista *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 74-75 – janeiro a dezembro de 1985: p.39-66

<sup>4</sup> Nietzsche, Friedrich “Tentativa de auto crítica”, 3 in *O nascimento da tragédia*. trad: J.Guinsburg

<sup>5</sup> *Ibidem*, 3 p.16

<sup>6</sup> *Ibidem*, 3 p.16

<sup>7</sup> carta citada por Roger Hollinrake em *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, p.20 – trad: Álvaro Cabral

<sup>8</sup> Maria Crisitna Franco Ferraz, *Nietzsche, o bufão dos Deuses*, p.71

<sup>9</sup> “Entre minhas obras ocupa o meu Zaratustra um lugar à parte. Com ele fiz à humanidade o maior presente que até agora lhe foi feito. Esse livro, com uma voz de atravessar milênios, é não apenas o livro mais elevado que existe, autêntico livro do ar das alturas – o inteiro fato homem acha-se a uma imensa distância *abaixo* dele -, é também o mais profundo, o nascido da mais oculta riqueza da verdade, poço inesgotável onde balde nenhum desce sem que volte repleto de ouro e bondade. Aqui não fala nenhum “profeta”, nenhum daqueles horrendos híbridos de doença e vontade de poder chamados fundadores de religiões. É preciso antes de tudo *ouvir* corretamente o som que sai desta boca, este som alciônico, para não se fazer deplorável injustiça ao sentido de sua sabedoria”. Nietzsche, *Ecce Homo*, prólogo, 4 – trad:Paulo César de Souza.

<sup>10</sup> Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*,1, seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, p.82 – trad: Paulo César de Souza.

<sup>11</sup> *Ibidem* 6 p.88

<sup>12</sup> *Ibidem*, 3 p.85

<sup>13</sup> *Ibidem*, 3 p.85-86

<sup>14</sup> Rosa Maria Dias em *Nietzsche e a Música*, discutindo a ruptura do filósofo com Schopenhauer e Wagner a partir de *Humano, demasiadamente, humano diz*: “É interessante notar a perspectiva de Nietzsche face às teses estéticas de Schopenhauer: não aceita a música como reflexo da vontade, mas reconhece a sua primazia sobre a palavra. Esse ponto de vista, já presente na sua análise da tragédia e do drama wagneriano, será mantido até o final de sua obra”. p. 115.

<sup>15</sup> Halévy, Daniel. *Vida de Friedrich Nietzsche*, cap. VI “O trabalho do “Zaratustra””, seção I “A concepção do eterno retorno” (trad: Jerônimo Monteiro)

<sup>16</sup> *Ibidem*,

<sup>17</sup> *Ibidem*,

<sup>18</sup> “O sentido do *Zaratustra* como tragédia pode ser esclarecido a partir da problemática do apolíneo e do dionisíaco, tal como Nietzsche a vê. *O nascimento da tragédia* expunha o duplo “milagre” grego criador da epopéia e da tragédia a partir do deus brilhante, luminoso, solar, Apolo, que, para dar um sentido à existência através da beleza, a princípio reprime o deus Dioniso, mas, ao notar ser isso impossível, une-se a ele dando origem à arte apolíneo-dionisíaca, que tem em Dioniso seu herói primitivo: a tragédia. No meu entender, apesar das diferenças entre os dois livros, o grande parentesco de *Assim falou Zaratustra* com o primeiro livro de Nietzsche se evidencia dramaticamente com Zaratustra, o personagem central, despontando como um herói apolíneo e, em seguida, percorrendo um caminho que o levará a integrar o lado noturno, tenebroso, da

---

vida, tonando-se dionisíaco. *Assim falou Zaratustra* é a narração dramática do aprendizado trágico de Zaratustra” (Machado, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzscheana*, p. 28-29)

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 153

<sup>20</sup> Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo* P. 57

<sup>21</sup> “Não há sabedoria, pesquisa da alma ou arte do discurso antes do Zaratustra: o mais imediato, o mais cotidiano fala de coisas inauditas ali. A sentença fremente de paixão; a eloquência tornada música; raios arremessados adiante, a futuros ainda insuspeitos. A mais poderosa energia para o símbolo até aqui existente é pobre brincadeira, frente ao retorno da linguagem à natureza da imagem.” (Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*, seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, 6 p.89 (trad: Paulo César de Souza))

<sup>22</sup> A idéia de Eterno Retorno aparece no parágrafo 341 de *Gaia Ciência* e no parágrafo 56 de *Além do Bem e do Mal*, além das duas seções de *Assim Falava Zaratustra* (“Da visão e do enigma” e “O convalescente”)

<sup>1</sup> Marie-José Pernin *Schopenhauer, decifrando o enigma do mundo* p.128 – trad: Lucy Magalhães

<sup>2</sup> Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, Livro I, 6 – trad: M.F. Sá Correia p.26

<sup>3</sup> A crítica schopenhauriana à ciência é assumida pelo jovem Nietzsche na crítica ao que chama de *socratismo teórico*, que se caracteriza pela “inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo”( *O nascimento da tragédia*, 15), concepção de mundo que levou à morte a própria tragédia.

<sup>4</sup> Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, 18 p.110

<sup>5</sup> *Idem*, 18 p.110

<sup>6</sup> O sujeito experimenta esta ação subterrânea do querer em seu próprio corpo, e, ao mesmo tempo, por não experimentá-la em outros corpos, passa a ter com este uma arraigada identidade. O sujeito individual do conhecimento é fruto desta ligação íntima do sujeito com seu corpo, que o leva, no extremo, a desconsiderar a própria presença do querer nos outros corpos, atitude que Schopenhauer designa como egoísmo teórico.

<sup>7</sup> É através da experiência do sujeito individual do conhecimento com seu corpo, que Schopenhauer localiza a própria distinção kantiana entre fenômeno e coisa em si, que teria sua origem no próprio conhecimento do corpo em dois registros, como vontade objetivada e objeto imediato, conhecimento que, segundo o filósofo, estaria na própria origem de todos os sistemas metafísicos. Neste sentido, o que distinguiria o sistema metafísico de Kant dos outros sistemas estaria no fato de que este “x transcendental” é inacessível ao conhecimento.

<sup>8</sup> O procedimento filosófico de Schopenhauer, a partir da constituição do sujeito individual do conhecimento, é a analogia, com ela, rompendo o egoísmo teórico, visa demonstrar que o próprio mundo é marcado pela cisão que se apresenta no sujeito individual do conhecimento; o mundo como vontade e representação surge através da analogia entre corpo e mundo. Através da analogia entre corpo e mundo, Schopenhauer chega, também, à própria idéia de que o mundo como representação é uma manifestação ou objetivação da vontade.

<sup>9</sup> Segundo a mitologia grega, Íxion, rei dos Lápitias, convidado a participar de um banquete divino no Olimpo, ousou cortejar Hera, mulher de Zeus. Zeus o castigou atirando-o ao inferno, amarrando-o com cordas feitas de serpentes, a uma roda que gira sem parar. Schopenhauer se utiliza da roda de Íxion como metáfora da escravidão do intelecto pelas demandas sempre renovadas e intermináveis do querer.

<sup>10</sup> Como exposto em *O mundo como vontade e representação*, a causalidade é a síntese do espaço e do tempo, é a forma de percepção da matéria

<sup>11</sup> Na direção contrária, segundo Schopenhauer, caminha a ciência, caracterizada pelo filósofo como um conhecimento relacional, um conhecimento movido pelo impulso cego do querer, deslocando desta para Arte a possibilidade de construção de um conhecimento objetivo através da transformação do sujeito individual do conhecimento num sujeito puro do conhecimento.

<sup>12</sup> Schopenhauer, partindo da concepção kantiana de prazer estético como um prazer desinteressado, atribui à contemplação estética um estatuto epistemológico, depositando nesta atividade a possibilidade de se gerar um conhecimento objetivo do mundo como representação, pois torna possível a produção da intuição pura. Mas, o filósofo não compreende a intuição pura da mesma forma que Kant, para o primeiro, a intuição pura é gerada na medida em que se rompe a teia da causalidade, que é a síntese do espaço e do tempo.

<sup>13</sup> Marie-José Pernin *Schopenhauer, decifrando o enigma do mundo*, p.109-110

<sup>14</sup> O filósofo associa a visão com a luz que simboliza a “alegria que nos causa a possibilidade objetiva do conhecimento intuitivo mais puro e mais perfeito” (Schopenhauer, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, 38)

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, 50 p.253

<sup>16</sup> *Ibidem*, 51 p.255

<sup>17</sup> *Ibidem*, 52 “A música, considerada como expressão do mundo, está portanto no ponto mais alto de uma linguagem universal que é, para a universalidade dos conceitos, quase o que os próprios conceitos são para as coisas particulares. Mas a universalidade da música não se assemelha em nada à universalidade oca da abstração; ela é de uma natureza completamente diferente; alia-se a uma precisão e a uma clareza absolutas” p. 275-276

<sup>18</sup> *Ibidem*, 52 p.277

<sup>19</sup> *Ibidem*, 52 p.278

<sup>20</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 1 p.28 trad: J. Guinsburg

<sup>21</sup> *Ibidem*, 1 p.29

<sup>22</sup> *Ibidem*, 1 p.30

<sup>23</sup> *Ibidem*, 1 p.30

<sup>24</sup> Expressão que Schopenhauer recolhe da sabedoria hindu. Palavra sânscrita, que geralmente é traduzida como ilusão. Para o filósofo de *O mundo como vontade e representação* caracteriza a ilusão gerada pelo princípio de individuação

<sup>25</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 4 p.40

<sup>26</sup> *Ibidem*, 3 p.37

<sup>27</sup> *Ibidem*, 3 p.36

<sup>28</sup> *Ibidem*, 3 p.36

<sup>29</sup> *Ibidem*, 3 p.38

<sup>30</sup> *Ibidem*, 4 p.39

<sup>31</sup> *Ibidem*, 4 p.39

<sup>32</sup> Rosa Maria Dias, *Nietzsche e a música*, p.28

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.28

<sup>34</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 4 p.40

<sup>35</sup> *Ibidem*, 4 p.40

<sup>36</sup> *Ibidem*, 1 p.30

<sup>37</sup> *Ibidem*, 1 p.30

<sup>38</sup> *Ibidem*, 1 p.30

<sup>39</sup> *Ibidem*, 1 p.30

<sup>40</sup> *Ibidem*, 1 p.31

<sup>41</sup> *Ibidem*, 4 p.42

<sup>42</sup> Em carta enviada a Carl von Gersdorff, em 7 de novembro de 1870, Nietzsche diz: “Wagner me enviou, há alguns dias, um maravilhoso manuscrito, intitulado *Beethoven*. Nós temos aí uma verdadeira filosofia da música, inspirada pela rigorosa fidelidade a Schopenhauer. Esta obra será publicada em homenagem a Beethoven, como a maior homenagem que lhe possa dar a nação” (Curt Paul Janz, *Nietzsche*, tomo 1, p.354)

<sup>43</sup> Wagner, *Beethoven* p.18 trad: Theodemiro Tostes.

<sup>44</sup> *Ibidem* p.18-19

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.20

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.21

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.22

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.28-29

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.24

<sup>50</sup> Esta distinção entre ritmo e harmonia também é seguida por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*; o ritmo é um elemento apolíneo da música enquanto que a harmonia é compreendida como o elemento, fundamentalmente, dionisíaco.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.31

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.41

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.52

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.63

<sup>56</sup> *Ibidem* p.66

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.65

---

<sup>58</sup> Rosa Maria Dias em *Nietzsche e a Música* faz alusão a esta mudança: “Por influência de Schopenhauer, Wagner, que em *Ópera e Drama* tendia para uma união perfeita de música e palavra, inclina-se em *Beethoven* para a música” p. 45.

<sup>59</sup> Wagner, *Beethoven* p.69

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.69

<sup>61</sup> *Ibidem*.69

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.72

<sup>63</sup> *Ibidem* p.72

<sup>64</sup> *Ibidem*, p.75

<sup>65</sup> Título do segundo dos principais tratados estéticos escritos por Wagner (*Kunstwerk der Zukunft*) derivado do filósofo social Ludwig Feurbach. No decorrer do ensaio, Wagner admite que as diferentes artes podem ter chegado ao seu desenvolvimento presente de forma independente, o que é verdadeiro para a música particularmente, mas insiste que todo desenvolvimento futuro das artes dependerá de um empreendimento comunitário a serviço do drama. (fonte: Barry Millington (org.) – *Wagner, um compêndio* p.255 trad:Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves)

<sup>66</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 5 p.43.

<sup>67</sup> *Ibidem*, 5 p.43

<sup>68</sup> *Ibidem*, 5 p.43

<sup>69</sup> *Ibidem*, 5 p.43

<sup>70</sup> Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, 53 p.261

<sup>71</sup> *Ibidem*, 51 p.264

<sup>72</sup> *Ibidem*, 51 p.262

<sup>73</sup> *Ibidem*, 51 p.262

<sup>74</sup> *Ibidem* 51 p.265

<sup>75</sup> *Ibidem* 51 p.265

<sup>76</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 5 p.44

<sup>77</sup> *Ibidem*, 5 p.44

<sup>78</sup> *Ibidem*, 5 p.44 – expressão usada ao se referir a uma carta de Schiller à Goethe, como exemplo de uma predisposição musical envolvida no ato de poetar, anterior a qualquer significação prévia.

<sup>79</sup> *Ibidem*, 5 p.45

<sup>80</sup> *Ibidem*, 5 p.47

<sup>81</sup> *Ibidem*, 5 p.46

<sup>82</sup> Nietzsche se utiliza da própria filosofia da arte schopenhauriana para mostrar a inviabilidade de se pensar em uma arte tal como Schopenhauer caracterizou a poesia lírica, situada entre a objetividade e a subjetividade, pois isto pressupõe que o querer e a contemplação pura, o estético e o inestético, apareçam nela misturados, rejeitando, inclusive, o uso da contraposição entre objetividade e subjetividade como formas de interpretação da arte, contraposição que, segundo o filósofo de *O nascimento da tragédia*, Schopenhauer ainda estaria preso. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche defende seu posicionamento dizendo que “na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência” (*O nascimento da tragédia*, 5).

<sup>83</sup> *Ibidem*, 6 p.48

<sup>84</sup> *Ibidem*, 6 p.48

<sup>85</sup> *Ibidem*, 6 p.48

<sup>86</sup> *Ibidem* 6 p.49

<sup>87</sup> Arthur Jacobs, *Dicionário de Música*; Don Quixote, Lisboa, 1978 - verbete sobre estrófica, a raiz grega da palavra *strofé* quer dizer “volta”, “virada”.

<sup>88</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 6 p.48

<sup>89</sup> Gilles Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*, falando a respeito da forma como aparece Dioniso em *O nascimento da tragédia*, comenta: “Há, sem dúvida, por exemplo, um pressentimento do eterno retorno: Demeter aprende que poderá gerar Dionísio de novo; mas esta ressurreição de Dionísio é interpretada como “o fim da individuação”. Sob a influência de Schopenhauer e de Wagner, a afirmação da vida só é concebida ainda pela dissolução do sofrimento no seio do universal e de um prazer que ultrapassa o indivíduo.” P.10-11 trad: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias

<sup>90</sup> Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, 6 p.50

---

<sup>91</sup> *Idem*, 6 p.50

<sup>92</sup> “As diferentes línguas, colocadas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem conseqüências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-la as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em som! Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova” (*Sobre Verdade e Mentira num sentido extra-moral* p.33 col.. Os pensadores. Trad: Rubens Rodrigues Torres Filho)

<sup>93</sup> Nietzsche, “Sobre la música y la palabra” in *El Origen de la tragédia y obras póstumas de 1869 a 1873* p.203 trad: Eduardo Ovejero y Maury.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p.203

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.204-205

<sup>96</sup> Para colocar em pauta esta discussão Nietzsche se utiliza da nona sinfonia de Beethoven, abrindo uma discussão acerca da forma como o compositor se apropriou do poema de Schiller, *Ode a Alegria*. É interessante notar que esta apropriação tem uma significação extrema tanto para Nietzsche quanto para Wagner e revela pontos de contato e semelhanças na forma como o jovem filósofo e o compositor de Bayreuth, pensam a própria relação entre música e poesia, relação que interessa a ambos, tendo como ponto de partida a própria metafísica musical de Schopenhauer. O ponto central que envolve esta discussão é a possibilidade de, através da poesia, a música se apresentar no mundo das imagens. Este movimento, paradigmático para se compreender a forma pela qual se constitui o vínculo entre poesia e música, encontra, segundo a análise de Wagner em *Beethoven*, na forma como o compositor da nona sinfonia trabalhou a voz humana no canto coral, a principal chave explicativa do efeito que exerce. A utilização beethoveniana das vozes humanas como instrumento é o principal elemento responsável pelo efeito que a nona sinfonia exerce sobre o ouvinte, este, ao não compreender o sentido das palavras, como diz Nietzsche em “Música e Palavra”, caracteriza esta peça como música absoluta. Na nona sinfonia, a palavra imita a música e é afetada pelo turbilhão sonoro das vozes, a palavra dispensa o ouvinte, preocupado com a sua compreensão e só pode ser compreendida por aqueles que participam do coro, por aqueles que se deixam afetar pela embriaguez dionisíaca da música. Este, segundo Nietzsche, não é um fenômeno totalmente original deste movimento realizado pela música moderna, não é algo, absolutamente, excepcional ou singular, e sim é a norma que em todos os tempos foi seguida pela música vocal e que encontra sua origem no próprio canto lírico.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.209

<sup>98</sup> Como diz Marco Antônio Casanova: “A vontade é algo metafísico, uma vez que designa a vida inesgotável do processo de configuração da totalidade: o movimento que se estabelece no cerne do acontecimento da forma e ainda assim se dá para além das possíveis conformações do todo”<sup>105</sup> (*O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche*, p.47) . Segundo Casanova, o sentido que o termo vontade assume em *O nascimento da tragédia* nos conduz ao próprio cerne da conexão entre a dinâmica de realização da totalidade e o processo de constituição da percepção.

<sup>99</sup> Em Heráclito o termo Aion apesar de recorrente não deixa de ser obscuro: “O tempo (aion) é uma criança que brinca jogando dados: governo de criança” (frag.52 – extraído de Danilo Marcondes *Textos básicos de filosofia*)

<sup>100</sup> Eugen Fink *A filosofia de Nietzsche*. p. 31

<sup>101</sup> *Ibidem*, p.31

<sup>102</sup> Outro nome que, segundo a tradução de J. Guinsburg para *O nascimento da tragédia*, é dado por Nietzsche para designar a tragédia grega.

<sup>103</sup> Singularidade que se manifesta, segundo Roberto Machado, de duas maneiras: “a) pelo deslocamento de uma linguagem conceitual a uma linguagem artística, ou, mais precisamente, uma linguagem poética; b) pelo deslocamento de uma linguagem sistemática, argumentativa, que propõe uma teoria, característica da filosofia em quase sua totalidade, a uma linguagem construída de forma narrativa e dramática.” (Roberto Machado: “Zaratustra, o apolíneo e o dionisíaco” in *Assim Falou Nietzsche I* p.72)

<sup>104</sup> Roberto Machado, *Zaratustra, tragédia nietzscheana* p.24

## Introdução

---

Em 1886, Nietzsche escreve uma *Tentativa de auto-crítica* para *O nascimento da tragédia*, deixando clara a ligação que existe entre seu primeiro livro publicado e *Assim Falava Zaratustra*, ligação que encontra sua origem em um sentimento de insatisfação do filósofo com a própria escrita. Nessa autocrítica, Nietzsche acentua a incompatibilidade existente entre o que tinha a dizer e a forma como o livro foi escrito e, se colocando como um discípulo de Dioniso<sup>1</sup>, diz que estragou o problema grego quando o traduziu em fórmulas modernas, schopenhaurianas e kantianas. Neste breve texto, Nietzsche aponta para uma questão extremamente significativa, no que se refere à sua relação com seus dois grandes mestres da juventude, Schopenhauer e Wagner: o peso decisivo que esses tiveram na formulação de seu conceito de dionisíaco em *O nascimento da tragédia* e a incompatibilidade desta formulação com aquilo que, segundo o filósofo de Zaratustra, seria o verdadeiro significado dessa divindade na Grécia Antiga.

Arthur Schopenhauer e Richard Wagner, mesmo com o manifesto e veemente rompimento posterior, permanecem até o final da obra de Nietzsche, alimentando um diálogo que se caracteriza pela veemência de algumas posições assumidas pelo filósofo de Zaratustra, que passa a mover contra o filósofo de *O mundo como vontade e representação* e o músico de Bayreuth uma verdadeira batalha, mas que, em contrapartida, revela a importância desses na gestação de conceitos fundamentais e na formulação dos principais problemas que envolvem sua filosofia. Nessa relação que perpassa o terreno da filosofia e da música, Schopenhauer tem precedência, pois exerce uma decisiva influência sob o músico de Bayreuth, que conhece sua filosofia em 1854, ano em que concebe *Tristão e Isolda*, além da influência exercida sob o próprio Nietzsche, que descobre a filosofia schopenhauriana em 1865, três anos antes de conhecer pessoalmente Richard Wagner em Leipzig. Nietzsche já conhecia a música de Wagner desde 1861<sup>1</sup> e a grande surpresa que envolve o encontro do músico e do filósofo é a descoberta de um interesse comum pela filosofia schopenhauriana<sup>2</sup>. Em 1869, Nietzsche, então

---

professor de filologia clássica na Basileia, passa a fazer freqüentes visitas à casa de Wagner em Triebtschen. Em 1870, Wagner escreve o seu ensaio *Beethoven*, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor da nona sinfonia, e em 1872, Nietzsche publica o seu primeiro livro *O nascimento da Tragédia*. A cisão schopenhauriana do mundo entre vontade e representação, o sentido assumido pela Arte no interior dessa dramática cisão e o estatuto metafísico reservado à música, marcam decisivamente as trajetórias de Wagner e Nietzsche.

Como aponta Gérard Lebrun em “Quem era Dioniso?”<sup>3</sup>, assistimos a uma mutação na forma como Nietzsche compreende o dionisiaco no interior de sua filosofia após *O nascimento da tragédia*, mutação paralela às preocupações cada vez mais crescentes do filósofo com a questão do estilo. Nietzsche descreve, na *Tentativa de auto-crítica*, como a ele se apresentava Dioniso em seu primeiro livro publicado; se apresentava como um “ponto de interrogação”<sup>4</sup>, como “uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em uma língua estranha”<sup>5</sup>. Escreve Nietzsche, na seqüência, que essa alma mística devia cantar e se lamenta dizendo: “É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo! Ou, pelo menos, como filólogo – pois ainda hoje, para o filólogo, neste domínio, resta tudo a descobrir e a desenterrar!”<sup>6</sup>.

Podemos dizer que *Assim Falava Zaratustra*, como apresentado por Nietzsche na *Tentativa de auto-crítica*, tem sua gênese nesse sentimento de insatisfação do filósofo com sua própria escrita e nos questionamentos que envolvem seu estilo de linguagem. Se na *Tentativa de auto-crítica*, Nietzsche revela as próprias indagações que o levaram a escrever *Assim Falava Zaratustra*, e como essas indagações e inquietações já estavam presentes em germe em *O nascimento da tragédia*, na sua auto-biografia, *Ecce Homo*, escrita em 1888, uma preocupação fundamental, entre outras, é construir elementos para tornar possível a própria explicação de *Assim Falava Zaratustra*. Esta preocupação de Nietzsche é revelada em uma carta enviada a Deussen, em 26 de Novembro de 1888.



---

*Ecce Homo* elucidará, pela primeira vez, o meu Zaratustra, o primeiro livro de todos os milênios, a Bíblia do futuro, a manifestação suprema do gênio humano, no qual o destino da humanidade está contido.<sup>7</sup>

Maria Cristina Franco Ferraz, em *Nietzsche, o bufão dos Deuses*, discute o significado dado pelo filósofo à *Assim Falava Zaratustra* no *Ecce Homo*, mostrando como em seu último livro publicado, esse “se transforma em centro e referência de toda a obra do filósofo”<sup>8</sup>; em *Ecce Homo*, fica claro o lugar de destaque que *Assim Falava Zaratustra* ocupa no interior da filosofia nietzscheana<sup>9</sup>. Além de outras, duas declarações feitas pelo filósofo em *Ecce Homo*, acerca de *Assim Falava Zaratustra*, chamam a atenção por colocar em contato duas peças-chaves de sua filosofia: seu conceito de dionisíaco e a sua concepção de eterno retorno. Diz Nietzsche em *Ecce Homo*, na seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, que a concepção fundamental desse seu livro é o “pensamento do eterno retorno”<sup>10</sup>, e que, nessa obra, seu conceito de dionisíaco se tornou *ato supremo*<sup>11</sup>. Diante disso, é fundamental questionar de que maneira essas duas peças-chaves da filosofia nietzscheana, o Eterno Retorno e o conceito de dionisíaco, articulam-se nessa obra e, diante disso, se perguntar acerca de qual seria a ligação entre estes dois elementos com o próprio estilo que a escrita de Nietzsche assume em *Assim Falava Zaratustra*. Uma das boas chaves de leitura oferecidas por Nietzsche, nesse sentido, apresenta-se no próprio *Ecce Homo*, ainda na seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, quando coloca em relevo, entre outros elementos, aspectos de sua composição, ou melhor, de sua “experiência de inspiração”. Comentando Zaratustra, Nietzsche lança uma pergunta: “Alguém, no final do século XIX, tem nítida noção daquilo que os poetas de épocas fortes chamavam inspiração?”<sup>12</sup>. A inspiração que o levou a escrever esse livro, tal como descrita pelo filósofo em *Ecce Homo*, traduz-se por uma certa espécie de possessão, uma descarga inconsciente; a “experiência de inspiração” é uma experiência poética, que se caracteriza por ser uma torrente involuntária.

A noção de revelação, no sentido de que subitamente, com infável certeza e sutileza, algo se torna *visível*, audível, algo que comove e transtorna no mais fundo, descreve simplesmente o estado de fato. Ouve-se, não se procura; toma-se, não se pergunta quem dá; um pensamento reluz como relâmpago, com necessidade, sem hesitação na forma – jamais tive opção. (...) Tudo ocorre de modo sumamente involuntário, mas como que em um turbilhão de sensação de liberdade, de incondicionalidade, de poder, de divindade... A involuntariedade da imagem, do símbolo, é o mais notável; já não se tem noção do que é imagem, do que é símbolo, tudo se oferece como a mais próxima, mais correta, mais simples expressão.<sup>13</sup>

---

Na descrição dessa “experiência de inspiração”, que envolve a escrita de *Assim Falava Zaratustra*, podemos notar paralelos e semelhanças muito pertinentes com a forma como Nietzsche descreve o poeta lírico em *O nascimento da tragédia*. Em um mergulho na interpretação nietzscheana da poesia lírica, em seu primeiro livro publicado, podemos ver configurado um dos temas centrais e mais importantes de sua filosofia, que acompanha o filósofo desde suas obras de juventude até *Ecce Homo*: a relação entre música e palavra. Esse tema reconfigura-se ao longo de toda sua obra, mas resiste, como observa Rosa Maria Dias, em *Nietzsche e a Música*<sup>14</sup>, inclusive, ao próprio rompimento do filósofo com Schopenhauer e Wagner, que influenciam diretamente na forma como esse tema é tratado inicialmente. Nietzsche vivencia essa discussão acerca das relações entre música e palavra no interior do próprio discurso filosófico. Daniel Halévy, falando acerca da inspiração nietzscheana do Eterno Retorno e dos pavores e encantamentos que essa idéia lhe causou, destaca, evidenciando, que, a partir desse momento, iniciava-se uma nova fase de sua filosofia, a preocupação de Nietzsche em como apresentar esse seu pensamento, como expressá-lo, que estilo usar.

A partir desse momento concebe uma nova missão. Tudo o que fez até então não passa de um desajeitado ensaio, ou uma tentativa. Agora, porém, chegou o momento de edificar a obra. Que obra? Nietzsche vacila: seus dons de artista, de crítico e de filósofo, seduzem-no em diversos sentidos. Colocará a sua doutrina em forma de sistema? Não, pois que é um símbolo que deve ser rodeado de lirismo e ritmo. Não poderia renovar aquela forma esquecida criada pelos pensadores da mais antiga Grécia e de que Lucrécio nos transmitiu um modelo? Frederico Nietzsche acolhe essa idéia. Agradar-lhe ia traduzir a sua concepção da natureza em uma linguagem poética, uma prosa musical e poemática. Continua procurando, e seu desejo de uma linguagem rítmica, de uma forma viva e como que palpável, sugere-lhe uma nova idéia: não poderia introduzir no centro de sua obra uma figura humana e profética, um herói? Um nome lhe vem ao espírito: Zarathustra, o apóstolo persa, mistagogo do fogo.<sup>15</sup>

Halévy, questionando-se acerca da forma como se apresentava ao espírito de Nietzsche a “exposição lírica” do Eterno Retorno<sup>16</sup>, cita uma carta de Nietzsche a Malwida von Meysenbug, de fevereiro de 1882, em que o filósofo diz: “Finalmente, se não estou inteiramente equivocado acerca do meu futuro, será através de mim que a melhor parte da empresa wagneriana perdurará – e isso é o que torna a situação quase cômica.”<sup>17</sup> Em que medida o canto de Zaratustra é ainda um canto wagneriano? Em que medida essa discussão envolve a doutrina do Eterno Retorno? Como nos leva a pensar Nietzsche, em sua *Tentativa de auto-crítica* para *O nascimento da tragédia*, o canto de Zaratustra é um canto de rompimento com seus mestres de juventude, e começa a ser ensaiado, já em seu primeiro livro publicado; mergulhar nos principais elementos que envolvem a interpretação nietzscheana do

---

poeta lírico em *O nascimento da tragédia*, pode nos oferecer chaves de leitura extremamente significativas para compreender essa exposição lírica da doutrina do Eterno Retorno em *Assim Falava Zaratustra*. Roberto Machado, em *Zaratustra, tragédia nietzscheana*, acentua a relação entre *Assim Falava Zaratustra* e o conceito nietzscheano de tragédia, construído sobre as bases do elo entre Apolo e Dioniso em seu primeiro livro publicado<sup>18</sup> e, diante disso, evidencia a importância da caracterização nietzscheana do poeta lírico em *O nascimento da tragédia*, como uma chave de leitura para se compreender a forma como a concepção de Eterno Retorno é apresentada em *Assim Falava Zaratustra*. É importante salientar que Nietzsche, em *Assim Falava Zaratustra*, não faz nenhuma menção direta à Apolo e à Dioniso, mas por meio das imagens e metáforas construídas no interior de sua narrativa dramática, essa ligação torna-se extremamente significativa, entre outros aspectos, para a compreensão do teor dramático do aprendizado trágico de Zaratustra até se transformar no *mestre do Eterno Retorno*.

Este trabalho tem por objetivo analisar a forma pela qual a idéia de Eterno Retorno é apresentada em *Assim Falava Zaratustra*, tomando por base a caracterização nietzscheana do fenômeno dionísíaco-musical, articulando-a com a forma como o problema do tempo é construído no interior de sua filosofia. No primeiro capítulo, “A interpretação nietzscheana da poesia lírica: o elo entre Apolo e Dioniso e o jogo do Aion”, analisaremos a descrição nietzscheana de Apolo e Dioniso em conexão com elementos centrais da filosofia de Schopenhauer, expostos em *O mundo como vontade e representação*, e a construção do elo entre as duas divindades, a partir da forma como se articulam música e palavra na poesia lírica, observando, nessa construção do jovem Nietzsche, o peso decisivo não só da arte wagneriana, mas, sobretudo, da caracterização do músico de Bayreuth, exposta em seu ensaio *Beethoven, do mundo do som e do mundo da luz*, a partir das categorias schopenhaurianas de vontade e representação, e a conexão desses dois mundos na articulação entre música e poesia. A partir dessa articulação, da forma como compreende Nietzsche, e, vislumbrando os principais elementos envolvidos na construção do elo entre Apolo e Dioniso, observaremos de que maneira, em *O nascimento da tragédia*, encontra-se em germe a idéia nietzscheana de Eterno Retorno ou, como diz Deleuze, o pressentimento dessa concepção, na medida em que, através da construção desse elo, Nietzsche recupera a imagem do tempo como Aion de Heráclito.

No segundo capítulo, “O drama de Zaratustra e o problema do tempo”, passaremos a uma análise de *Assim Falava Zaratustra*, procurando identificar os principais elementos envolvidos no drama que o personagem nietzscheano vive diante de sua sabedoria, tendo em vista a importância desses elementos

---

para a compreensão da maneira como, na terceira parte da obra, o Eterno Retorno é apresentado. Nesse contexto, observaremos o paralelismo entre o drama de Zaratustra e a forma pela qual, em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche descreve os dilemas e os dramáticos conflitos vividos pelo músico e sua arte na cultura moderna, utilizando-se de uma indicação do próprio filósofo exposta em *Ecce Homo*. No segundo capítulo, ainda, analisaremos como o problema do tempo insere-se no interior do drama vivido pelo personagem de Nietzsche, drama que envolve, fundamentalmente, uma discussão sobre a linguagem. Para a análise de como o problema do tempo se apresenta em *Assim Falava Zaratustra*, recorreremos, principalmente, às reflexões de Nietzsche sobre a experiência humana do tempo presente na *II Extemporânea*, articulando essa discussão com a problematização da linguagem presente em seus escritos anteriores, como, por exemplo, em *Sobre Verdade e Mentira num sentido extra-moral*. Finalizaremos esse capítulo com a introdução de um dos principais temas de *Assim Falava Zaratustra*, as relações entre tempo e vontade, a partir das quais se constituem, em todos os seus contornos, o problema do passado, problema para o qual a hipótese demoníaca do Eterno Retorno apresentada no aforismo 341 de *Gaia Ciência*, com todos os seus desdobramentos dramáticos, procura remover, transformando-o em um desafio.

No terceiro capítulo, “A apresentação do eterno retorno e a experiência musical do tempo”, analisaremos, a partir das discussões nietzscheanas sobre a história e o sentido histórico, presente nas obras anteriores à *Assim Falava Zaratustra*, como o problema do passado transforma-se em um desafio para a vontade através da construção da hipótese demoníaca do Eterno Retorno, como apresentada no aforismo 341 de *Gaia Ciência*. À luz deste movimento, abordaremos o contexto e as seções nas quais, na terceira parte da obra, a concepção nietzscheana de Eterno Retorno é apresentada, explorando o sentido e a simbologia das cenas e dos personagens envolvidos nessa apresentação, e como se articulam no interior da narrativa dramática de *Assim Falava Zaratustra*. É construindo um “mosaico” do pensamento de Nietzsche, a partir das imagens e símbolos de *Assim Falava Zaratustra*, que podemos nos aproximar da forma como, na terceira parte da obra, para a qual convergem todas as partes anteriores, é apresentada a concepção de Eterno Retorno. A terceira parte da obra apresenta o desfecho do drama do personagem de Nietzsche e, com a análise das duas seções nas quais a concepção de Eterno Retorno é apresentada, finalizaremos o terceiro capítulo, não abordando a quarta parte da obra, que só foi publicada em 1891, por Peter Gast, e, como diz Roberto Machado em *Zaratustra, tragédia nietzscheana*, não acrescenta nenhum tema fundamental à estrutura dramática da obra<sup>19</sup>.

Nietzsche fez várias considerações a respeito de seu estilo como escritor no *Ecce Homo*, considerações que são extremamente significativas para pensar em *Assim Falava Zaratustra*, e entender porque este livro, como diz o próprio filósofo, ocupa um lugar à parte no contexto de sua obras.

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre minha *arte do estilo*. Comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluindo o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs.<sup>20</sup>

Se como diz Nietzsche em *Ecce Homo*, a concepção básica de *Assim Falava Zaratustra* é o pensamento do Eterno Retorno, qual é a relação entre essa concepção e o estilo de linguagem que a escrita filosófica nietzscheana assume nessa obra, em que a eloquência torna-se música e a linguagem retorna à natureza da imagem<sup>21</sup>? Primeiramente, é importante salientar o mistério que envolve a própria idéia nietzscheana de Eterno

---

Retorno, que aparece formulada em raras passagens na obra do filósofo<sup>22</sup>, mistério que é mantido pela sua forma de apresentação em *Assim Falava Zaratustra*, sendo que o estilo de escrita que envolve a obra e as perspectivas lançadas por essa, apresentam-nos elementos que podem conduzir a novas estratégias de abordagem do tema.

## Introdução

Em 1886, Nietzsche escreve uma *Tentativa de auto-crítica* para *O nascimento da tragédia*, deixando clara a ligação que existe entre seu primeiro livro publicado e *Assim Falava Zaratustra*, ligação que encontra sua origem em um sentimento de insatisfação do filósofo com a própria escrita. Nessa autocrítica, Nietzsche acentua a incompatibilidade existente entre o que tinha a dizer e a forma como o livro foi escrito e, se colocando como um discípulo de Dioniso<sup>1</sup>, diz que estragou o problema grego quando o traduziu em fórmulas modernas, schopenhaurianas e kantianas. Neste breve texto, Nietzsche aponta para uma questão extremamente significativa, no que se refere à sua relação com seus dois grandes mestres da juventude, Schopenhauer e Wagner: o peso decisivo que esses tiveram na formulação de seu conceito de dionisíaco em *O nascimento da tragédia* e a incompatibilidade desta formulação com aquilo que, segundo o filósofo de Zaratustra, seria o verdadeiro significado dessa divindade na Grécia Antiga.

Arthur Schopenhauer e Richard Wagner, mesmo com o manifesto e veemente rompimento posterior, permanecem até o final da obra de Nietzsche, alimentando um diálogo que se caracteriza pela veemência de algumas posições assumidas pelo filósofo de Zaratustra, que passa a mover contra o filósofo de *O mundo como vontade e representação* e o músico de Bayreuth uma verdadeira batalha, mas que, em contrapartida, revela a importância desses na gestação de conceitos fundamentais e na formulação dos principais problemas que envolvem sua filosofia. Nessa relação que perpassa o terreno da filosofia e da música, Schopenhauer tem

---

precedência, pois exerce uma decisiva influência sob o músico de Bayreuth, que conhece sua filosofia em 1854, ano em que concebe *Tristão e Isolda*, além da influência exercida sob o próprio Nietzsche, que descobre a filosofia schopenhauriana em 1865, três anos antes de conhecer pessoalmente Richard Wagner em Leipzig. Nietzsche já conhecia a música de Wagner desde 1861<sup>1</sup> e a grande surpresa que envolve o encontro do músico e do filósofo é a descoberta de um interesse comum pela filosofia schopenhauriana<sup>2</sup>. Em 1869, Nietzsche, então professor de filologia clássica na Basileia, passa a fazer freqüentes visitas à casa de Wagner em Triebschen. Em 1870, Wagner escreve o seu ensaio *Beethoven*, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor da nona sinfonia, e em 1872, Nietzsche publica o seu primeiro livro *O nascimento da Tragédia*. A cisão schopenhauriana do mundo entre vontade e representação, o sentido assumido pela Arte no interior dessa dramática cisão e o estatuto metafísico reservado à música, marcam decisivamente as trajetórias de Wagner e Nietzsche.

Como aponta Gérard Lebrun em “Quem era Dioniso?”<sup>3</sup>, assistimos a uma mutação na forma como Nietzsche compreende o dionisíaco no interior de sua filosofia após *O nascimento da tragédia*, mutação paralela às preocupações cada vez mais crescentes do filósofo com a questão do estilo. Nietzsche descreve, na *Tentativa de auto-crítica*, como a ele se apresentava Dioniso em seu primeiro livro publicado; se apresentava como um “ponto de interrogação”<sup>4</sup>, como “uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em uma língua estranha”<sup>5</sup>. Escreve Nietzsche, na seqüência, que essa alma mística devia cantar e se lamenta dizendo: “É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo! Ou, pelo menos, como filólogo – pois ainda hoje, para o filólogo, neste domínio, resta tudo a descobrir e a desenterrar!”<sup>6</sup>.

Podemos dizer que *Assim Falava Zarathustra*, como apresentado por Nietzsche na *Tentativa de auto-crítica*, tem sua gênese nesse sentimento de insatisfação do filósofo com sua própria escrita e nos questionamentos que envolvem seu estilo de linguagem. Se na *Tentativa de auto-crítica*, Nietzsche revela as próprias indagações que o levaram a escrever *Assim Falava Zarathustra*, e como essas indagações e inquietações já estavam presentes em

---

germe em *O nascimento da tragédia*, na sua auto-biografia, *Ecce Homo*, escrita em 1888, uma preocupação fundamental, entre outras, é construir elementos para tornar possível a própria explicação de *Assim Falava Zaratustra*. Esta preocupação de Nietzsche é revelada em uma carta enviada a Deussen, em 26 de Novembro de 1888.

*Ecce Homo* elucidará, pela primeira vez, o meu Zaratustra, o primeiro livro de todos os milênios, a Bíblia do futuro, a manifestação suprema do gênio humano, no qual o destino da humanidade está contido.<sup>7</sup>

Maria Cristina Franco Ferraz, em *Nietzsche, o bufão dos Deuses*, discute o significado dado pelo filósofo à *Assim Falava Zaratustra* no *Ecce Homo*, mostrando como em seu último livro publicado, esse “se transforma em centro e referência de toda a obra do filósofo”<sup>8</sup>; em *Ecce Homo*, fica claro o lugar de destaque que *Assim Falava Zaratustra* ocupa no interior da filosofia nietzscheana<sup>9</sup>. Além de outras, duas declarações feitas pelo filósofo em *Ecce Homo*, acerca de *Assim Falava Zaratustra*, chamam a atenção por colocar em contato duas peças-chaves de sua filosofia: seu conceito de dionisíaco e a sua concepção de eterno retorno. Diz Nietzsche em *Ecce Homo*, na seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, que a concepção fundamental desse seu livro é o “pensamento do eterno retorno”<sup>10</sup>, e que, nessa obra, seu conceito de dionisíaco se tornou *ato supremo*<sup>11</sup>. Diante disso, é fundamental questionar de que maneira essas duas peças-chaves da filosofia nietzscheana, o Eterno Retorno e o conceito de dionisíaco, articulam-se nessa obra e, diante disso, se perguntar acerca de qual seria a ligação entre estes dois elementos com o próprio estilo que a escrita de Nietzsche assume em *Assim Falava Zaratustra*. Uma das boas chaves de leitura oferecidas por Nietzsche, nesse sentido, apresenta-se no próprio *Ecce Homo*, ainda na seção em que comenta *Assim Falava Zaratustra*, quando coloca em relevo, entre outros elementos, aspectos de sua composição, ou melhor, de sua “experiência de inspiração”. Comentando *Zaratustra*, Nietzsche lança uma pergunta: “Alguém, no final do século XIX, tem nítida noção daquilo que os poetas de épocas fortes chamavam inspiração?”<sup>12</sup>. A inspiração que o levou a escrever esse livro, tal como descrita pelo filósofo em *Ecce Homo*, traduz-se por uma certa espécie de possessão, uma descarga inconsciente; a “experiência de inspiração” é uma experiência poética, que se caracteriza por ser uma torrente involuntária.

A noção de revelação, no sentido de que subitamente, com infalível certeza e sutileza, algo se torna *visível*, audível, algo que comove e transtorna no mais fundo, descreve simplesmente o estado de fato. Ouve-se, não se procura; toma-se, não se pergunta quem dá; um pensamento reluz como relâmpago, com necessidade, sem hesitação na forma – jamais tive opção. (...) Tudo ocorre de modo sumamente involuntário, mas como que em um turbilhão de sensação de

---

liberdade, de incondicionalidade, de poder, de divindade... A involuntariedade da imagem, do símbolo, é o mais notável; já não se tem noção do que é imagem, do que é símbolo, tudo se oferece como a mais próxima, mais correta, mais simples expressão.<sup>13</sup>

Na descrição dessa “experiência de inspiração”, que envolve a escrita de *Assim Falava Zaratustra*, podemos notar paralelos e semelhanças muito pertinentes com a forma como Nietzsche descreve o poeta lírico em *O nascimento da tragédia*. Em um mergulho na interpretação nietzscheana da poesia lírica, em seu primeiro livro publicado, podemos ver configurado um dos temas centrais e mais importantes de sua filosofia, que acompanha o filósofo desde suas obras de juventude até *Ecce Homo*: a relação entre música e palavra. Esse tema reconfigura-se ao longo de toda sua obra, mas resiste, como observa Rosa Maria Dias, em *Nietzsche e a Música*<sup>14</sup>, inclusive, ao próprio rompimento do filósofo com Schopenhauer e Wagner, que influenciam diretamente na forma como esse tema é tratado inicialmente. Nietzsche vivencia essa discussão acerca das relações entre música e palavra no interior do próprio discurso filosófico. Daniel Halévy, falando acerca da inspiração nietzscheana do Eterno Retorno e dos pavores e encantamentos que essa idéia lhe causou, destaca, evidenciando, que, a partir desse momento, iniciava-se uma nova fase de sua filosofia, a preocupação de Nietzsche em como apresentar esse seu pensamento, como expressá-lo, que estilo usar.

A partir desse momento concebe uma nova missão. Tudo o que fez até então não passa de um desajeitado ensaio, ou uma tentativa. Agora, porém, chegou o momento de edificar a obra. Que obra? Nietzsche vacila: seus dons de artista, de crítico e de filósofo, seduzem-no em diversos sentidos. Colocará a sua doutrina em forma de sistema? Não, pois que é um símbolo que deve ser rodeado de lirismo e ritmo. Não poderia renovar aquela forma esquecida criada pelos pensadores da mais antiga Grécia e de que Lucrecio nos transmitiu um modelo? Frederico Nietzsche acolhe essa idéia. Agradar-lhe ia traduzir a sua concepção da natureza em uma linguagem poética, uma prosa musical e poemática. Continua procurando, e seu desejo de uma linguagem rítmica, de uma forma viva e como que palpável, sugere-lhe uma nova idéia: não poderia introduzir no centro de sua obra uma figura humana e profética, um herói? Um nome lhe vem ao espírito: Zaratustra, o apóstolo persa, mistagogo do fogo.<sup>15</sup>

Halévy, questionando-se acerca da forma como se apresentava ao espírito de Nietzsche a “exposição lírica” do Eterno Retorno<sup>16</sup>, cita uma carta de Nietzsche a Malwida von Meysenbug, de fevereiro de 1882, em que o filósofo diz: “Finalmente, se não estou inteiramente equivocado acerca do meu futuro, será através de mim que a melhor parte da empresa wagneriana perdurará – e isso é o que torna a situação quase cômica.”<sup>17</sup> Em que medida o canto de Zaratustra é ainda um canto wagneriano? Em que medida essa discussão envolve a doutrina do Eterno



---

Retorno? Como nos leva a pensar Nietzsche, em sua *Tentativa de auto-crítica para O nascimento da tragédia*, o canto de Zarathustra é um canto de rompimento com seus mestres de juventude, e começa a ser ensaiado, já em seu primeiro livro publicado; mergulhar nos principais elementos que envolvem a interpretação nietzscheana do poeta lírico em *O nascimento da tragédia*, pode nos oferecer chaves de leitura extremamente significativas para compreender essa exposição lírica da doutrina do Eterno Retorno em *Assim Falava Zarathustra*. Roberto Machado, em *Zarathustra, tragédia nietzscheana*, acentua a relação entre *Assim Falava Zarathustra* e o conceito nietzscheano de tragédia, construído sobre as bases do elo entre Apolo e Dioniso em seu primeiro livro publicado<sup>18</sup> e, diante disso, evidencia a importância da caracterização nietzscheana do poeta lírico em *O nascimento da tragédia*, como uma chave de leitura para se compreender a forma como a concepção de Eterno Retorno é apresentada em *Assim Falava Zarathustra*. É importante salientar que Nietzsche, em *Assim Falava Zarathustra*, não faz nenhuma menção direta à Apolo e à Dioniso, mas por meio das imagens e metáforas construídas no interior de sua narrativa dramática, essa ligação torna-se extremamente significativa, entre outros aspectos, para a compreensão do teor dramático do aprendizado trágico de Zarathustra até se transformar no *mestre do Eterno Retorno*.

Este trabalho tem por objetivo analisar a forma pela qual a idéia de Eterno Retorno é apresentada em *Assim Falava Zarathustra*, tomando por base a caracterização nietzscheana do fenômeno dionísíaco-musical, articulando-a com a forma como o problema do tempo é construído no interior de sua filosofia. No primeiro capítulo, “A interpretação nietzscheana da poesia lírica: o elo entre Apolo e Dioniso e o jogo do Aion”, analisaremos a descrição nietzscheana de Apolo e Dioniso em conexão com elementos centrais da filosofia de Schopenhauer, expostos em *O mundo como vontade e representação*, e a construção do elo entre as duas divindades, a partir da forma como se articulam música e palavra na poesia lírica, observando, nessa construção do jovem Nietzsche, o peso decisivo não só da arte wagneriana, mas, sobretudo, da caracterização do músico de Bayreuth, exposta em seu ensaio *Beethoven, do mundo do som e do mundo da luz*, a partir das categorias schopenhaurianas de vontade e representação, e a conexão desses dois mundos na articulação entre música e poesia. A partir dessa articulação, da forma como compreende Nietzsche, e, vislumbrando os principais elementos envolvidos na construção do elo entre Apolo e Dioniso, observaremos de que maneira, em *O nascimento da tragédia*, encontra-se em germe a idéia nietzscheana de Eterno Retorno ou, como diz Deleuze, o

---

pressentimento dessa concepção, na medida em que, através da construção desse elo, Nietzsche recupera a imagem do tempo como Aion de Heráclito.

No segundo capítulo, “O drama de Zaratustra e o problema do tempo”, passaremos a uma análise de *Assim Falava Zaratustra*, procurando identificar os principais elementos envolvidos no drama que o personagem nietzscheano vive diante de sua sabedoria, tendo em vista a importância desses elementos para a compreensão da maneira como, na terceira parte da obra, o Eterno Retorno é apresentado. Nesse contexto, observaremos o paralelismo entre o drama de Zaratustra e a forma pela qual, em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche descreve os dilemas e os dramáticos conflitos vividos pelo músico e sua arte na cultura moderna, utilizando-se de uma indicação do próprio filósofo exposta em *Ecce Homo*. No segundo capítulo, ainda, analisaremos como o problema do tempo insere-se no interior do drama vivido pelo personagem de Nietzsche, drama que envolve, fundamentalmente, uma discussão sobre a linguagem. Para a análise de como o problema do tempo se apresenta em *Assim Falava Zaratustra*, recorreremos, principalmente, às reflexões de Nietzsche sobre a experiência humana do tempo presente na *II Extemporânea*, articulando essa discussão com a problematização da linguagem presente em seus escritos anteriores, como, por exemplo, em *Sobre Verdade e Mentira num sentido extra-moral*. Finalizaremos esse capítulo com a introdução de um dos principais temas de *Assim Falava Zaratustra*, as relações entre tempo e vontade, a partir das quais se constituem, em todos os seus contornos, o problema do passado, problema para o qual a hipótese demoníaca do Eterno Retorno apresentada no aforismo 341 de *Gaia Ciência*, com todos os seus desdobramentos dramáticos, procura remover, transformando-o em um desafio.

No terceiro capítulo, “A apresentação do eterno retorno e a experiência musical do tempo”, analisaremos, a partir das discussões nietzscheanas sobre a história e o sentido histórico, presente nas obras anteriores à *Assim Falava Zaratustra*, como o problema do passado transforma-se em um desafio para a vontade através da construção da hipótese demoníaca do Eterno Retorno, como apresentada no aforismo 341 de *Gaia Ciência*. À luz deste movimento, abordaremos o contexto e as seções nas quais, na terceira parte da obra, a concepção nietzscheana de Eterno Retorno é apresentada, explorando o sentido e a simbologia das cenas e dos personagens envolvidos nessa apresentação, e como se articulam no interior da narrativa dramática de *Assim Falava Zaratustra*. É construindo um “mosaico” do pensamento de Nietzsche, a partir das imagens e símbolos de *Assim Falava Zaratustra*, que podemos nos aproximar da forma como, na terceira parte da obra, para a qual convergem todas as partes anteriores, é apresentada a concepção de Eterno Retorno. A terceira parte da obra apresenta o desfecho do drama do personagem de Nietzsche e, com a análise das duas seções nas quais a concepção de Eterno Retorno é apresentada, finalizaremos o terceiro capítulo, não abordando a quarta parte da obra, que só foi publicada em 1891, por Peter Gast, e, como diz Roberto Machado em *Zaratusta, tragédia nietzscheana*, não acrescenta nenhum tema fundamental à estrutura dramática da obra<sup>19</sup>.

Nietzsche fez várias considerações a respeito de seu estilo como escritor no *Ecce Homo*, considerações que são extremamente significativas para pensar em *Assim Falava Zaratustra*, e entender porque este livro, como diz o próprio filósofo, ocupa um lugar à parte no contexto de sua obras.

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre minha *arte do estilo*. Comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluindo o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs.<sup>20</sup>

---

Se como diz Nietzsche em *Ecce Homo*, a concepção básica de *Assim Falava Zaratustra* é o pensamento do Eterno Retorno, qual é a relação entre essa concepção e o estilo de linguagem que a escrita filosófica nietzscheana assume nessa obra, em que a eloquência torna-se música e a linguagem retorna à natureza da imagem<sup>21</sup> ? Primeiramente, é importante salientar o mistério que envolve a própria idéia nietzscheana de Eterno Retorno, que aparece formulada em raras passagens na obra do filósofo<sup>22</sup>, mistério que é mantido pela sua forma de apresentação em *Assim Falava Zaratustra*, sendo que o estilo de escrita que envolve a obra e as perspectivas lançadas por essa, apresentam-nos elementos que podem conduzir a novas estratégias de abordagem do tema.

## Conclusão

Rüdger Safranski, em sua biografia sobre Nietzsche, questiona-se acerca do que se passava no pensamento do filósofo antes de a esse se apresentar a idéia transformadora do Eterno Retorno: “Ela o encontrou despreparado, de repente?”<sup>1</sup>. O biógrafo problematiza a descrição nietzscheana de que essa concepção, fundamental para sua filosofia, tenha surgido de uma súbita inspiração. Um mergulho nos escritos anteriores à famosa inspiração no penhasco de Surley pode nos evidenciar a legitimidade do questionamento do biógrafo. A idéia de que o tempo é uma roda que gira sobre si mesma, repassando sempre de novo pelo seu “conteúdo” limitado, já era conhecida por Nietzsche desde seu tempo de estudante, aparecendo no texto “Fato e História” de 1862, em que o filósofo faz alusão ao círculo continuado do tempo, por meio da imagem do relógio do mundo, onde, ao fim de um ciclo, o mostrador retorna pelo mesmo caminho, passando pelos mesmos números, na mesma seqüência e ordem, mostrador que simboliza, nessa metáfora construída pelo jovem filósofo, os acontecimentos<sup>2</sup>. A compreensão do tempo como uma roda que gira sobre si mesma, como observado no terceiro capítulo, Nietzsche também a encontra em Schopenhauer, fato acentuado por Safranski, dispensando uma atenção especial do biógrafo, que também destaca a impressão que a caracterização schopenhauriana do presente eterno, como um eterno meio-dia, causou em Nietzsche, que recupera essa imagem em *Assim Falava Zaratustra*<sup>3</sup>.

Além dessas evidências, que, segundo Safranski, apontam para a familiaridade de Nietzsche com a idéia de Eterno Retorno, antes de sua “súbita” inspiração em Surley, o biógrafo aponta para a relação entre o mito de Dioniso, “o deus moribundo e sempre renascido”<sup>4</sup>, com a doutrina do Eterno Retorno, afirmando que se

---

Nietzsche “começa seu raciocínio com Dioniso, podemos dizer que não encontrou a doutrina do retorno mais tarde, mas a reencontrou, depois de talvez a ter esquecido por algum tempo”<sup>5</sup>. Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia*, argumenta que, a partir da forma como o mito de Dioniso é interpretado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, podemos vislumbrar de que maneira o jovem filósofo, já em seu primeiro livro publicado, tem o pressentimento do que mais tarde seria sua doutrina do Eterno Retorno.

Se é possível problematizar a afirmação nietzscheana de que a doutrina do Eterno Retorno lhe apareceu subitamente e comprovar que esta foi sendo gestada desde seus escritos de juventude, o fato é que Nietzsche sempre atribuiu a si mesmo a paternidade dessa idéia, descartando, inclusive, a presença dessa concepção nas tradições religiosas e filosóficas, ocidentais e orientais, e a influência dessas na construção de sua enigmática concepção, excluindo dessa postura, somente, como exceção, Heráclito, que como afirma o filósofo, poderia, no lugar de Zaratustra, ter ensinado a doutrina do Eterno Retorno<sup>6</sup>. Diante disso, uma pergunta se impõe: Qual é a singularidade da concepção nietzscheana do Eterno Retorno?

A forma de apresentação do Eterno Retorno em *Assim Falava Zaratustra* pode nos revelar aspectos dessa singularidade, e entender porque Nietzsche atribui a si a paternidade dessa idéia, além de nos permitir, também, por meio da drama de Zaratustra, vislumbrar os principais elementos envolvidos em sua gestação, na medida em que *Assim Falava Zaratustra* apresenta um diálogo com os livros anteriores e nos possibilita observar o desenvolvimento da própria filosofia de Nietzsche até então, como nos indica o próprio filósofo numa reveladora carta endereçada à E.W. Fritsch, redigida em 1886, quando preparava uma segunda edição dos seus escritos para publicação:

A coisa essencial é que, para compreender *Zaratustra* – um evento sem igual na literatura e filosofia e poesia e moral etc., etc., é melhor que me acredite, você, feliz possuidor desse prodígio! – *todos* os meus escritos anteriores devem ser profunda e seriamente compreendidos; também a necessária seqüência desses escritos e o desenvolvimento que neles tem lugar<sup>7</sup>.

Em *Assim Falava Zaratustra*, Nietzsche apresenta o aprendizado trágico de seu personagem até se constituir no *mestre do Eterno Retorno*, sendo que, na medida em que nos aprofundamos na análise desse dramático aprendizado, podemos notar como nesse se encontram temas fundamentais da filosofia de Nietzsche, abordados nos livros anteriores. Esse aprendizado trágico de Zaratustra, no qual podemos vislumbrar a própria gestação da concepção nietzscheana de Eterno Retorno, inclui dois momentos fundamentais: o encontro do

---

personagem com o dionisíaco, a partir dos cânticos da segunda parte, e a dramática incorporação do seu pensamento abismal na terceira parte<sup>8</sup>.

A abertura de Zaratusta ao dilaceramento dionisíaco o conduz ao encontro com a doutrina do Advinho, que representa a própria personificação do pessimismo schopenhauriano e que encaminha a humanidade para o niilismo passivo dos últimos homens. Podemos dizer, explorando os elementos que envolvem o drama de Zaratustra que, após os cânticos da segunda parte, Nietzsche, através de seu personagem, apresenta, em todos os seus contornos, os pontos centrais de seu embate com os desdobramentos da filosofia da vontade de Schopenhauer, sendo que, esse enfrentamento é um ponto crucial do próprio aprendizado trágico de Zaratustra. A análise, realizada no primeiro capítulo, da relação entre as categorias schopenhaurianas de vontade e representação e a caracterização nietzscheana de Apolo e Dioniso em *O nascimento da tragédia*, apresenta-nos elementos para afirmar que este enfrentamento de Nietzsche, com relação ao pessimismo schopenhauriano e seus desdobramentos niilistas, encontra-se latente em seu primeiro livro publicado, em que o filósofo de Zaratustra assume o problema da individuação no contexto da cisão entre mundo como vontade e representação, como este aparece configurado no interior da filosofia de Schopenhauer, mas, através do elo entre as duas divindades gregas, procura uma outra saída para este problema, uma saída que não leve à condenação de toda existência individual finita, como a saída schopenhauriana.

Como já observado no primeiro capítulo, tanto Wagner em *Beethoven*, como Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, a partir da aproximação entre palavra e música, buscavam construir um elo na cisão schopenhauriana entre mundo como vontade e representação, um elo que para o filósofo de Zaratustra tornaria possível àquele que rompe a individuação, salvar-se da aniquilação e, conseqüentemente, da *negação budista da existência*. Possibilitar ao homem um mergulho no devir dionisíaco sem levá-lo à negação budista da existência, para isso é necessário que Apolo salve o mundo gerado pelo princípio de individuação, envolva-o com seu Véu de Maia e remova o horror diante da finitude. Como podemos observar em *Assim Falava Zaratusta*, a remoção desse horror é fundamental para que o pensamento do Eterno Retorno possa ser incorporado, sendo que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já procurava, a partir da construção do elo entre Apolo e Dioniso, removê-lo.

É também no contexto dessa abertura do, até então, luminoso personagem apolíneo a dissolução dionisíaca, a partir dos cânticos da segunda parte, que Nietzsche traz à tona, por meio de Zaratustra, toda a dramaticidade envolvida na experiência humana do tempo, no interior da qual se constitui o problema do passado, recuperando

---

as discussões presentes em sua filosofia, desde seus primeiros escritos até *Gaia Ciência*, em que o problema do passado, através da hipótese demoníaca do Eterno Retorno, se transforma num desafio. Nesse contexto, onde assistimos a toda a problematização do tempo linear irreversível, Nietzsche nos conduz a um dos principais temas de *Assim Falava Zaratustra*: as relações entre tempo e vontade. A identificação de que a vontade é a causa de toda dor e sofrimento do homem é vista sobre a perspectiva do drama humano diante da irreversibilidade do tempo; que o tempo não retroceda é a fonte de todo drama da vontade. Para libertar a vontade de seu cativo, do “foi assim” do tempo, é necessário modificar as relações do homem com o tempo, conciliá-lo com a vontade, conciliá-lo com a eterna Roda de Íxion.

É neste contexto que, na terceira parte da obra, tomamos contato com o pensamento abismal de Zaratustra. Nietzsche aumenta a intensidade da experiência dramática de seu personagem, quando começa a nos apresentar seu pensamento abismal, seu pensamento mais profundo, que lhe vem na solidão mais extrema. É fundamental observar a forma como Nietzsche realiza a exposição do pensamento abismal de Zaratustra, e como esta exposição se distingue dos discursos da primeira parte da obra, na qual o personagem apresenta-se como um profeta do super-homem e impõe aos homens o imperativo de se responder ao dramático evento da Morte de Deus. Essa mudança nos conduz a outro ponto fundamental do aprendizado trágico de Zaratustra: a renúncia à linguagem gregária. Nietzsche não expõe diretamente o pensamento abismal de Zaratustra, e, sim, o formula na forma de uma hipótese, apresentando os pavores que invadem seu personagem diante de seus desdobramentos dramáticos. A dramática incorporação de seu pensamento abismal é mais uma etapa do aprendizado trágico de Zaratustra, sendo que esta só se realiza quando o personagem, na mais aguda convalescência, consegue encontrar uma forma de expressão para o seu pensamento mais profundo: o canto do poeta lírico.

Através do dramático aprendizado trágico de Zaratustra até se constituir no *mestre do Eterno Retorno*, Nietzsche nos apresenta quais são os principais elementos que envolvem a gestação dessa sua enigmática idéia e o sentido que assume a sua “exposição lírica”. No decorrer de seu percurso, o personagem descobre que não basta, somente, renunciar à praça pública e escolher seus interlocutores, é fundamental construir uma nova linguagem, que torne possível expressar sua sabedoria. Seu pensamento abismal só pode vir à tona na medida em que se dissolva toda mistificação produzida pela linguagem, mistificação através da qual advém a distinção metafísica entre ser e devir, essência e aparência. O pensamento abismal de Zaratustra só pode emergir na medida em que se rompa com esses dualismos e as palavras passem a ser valorizadas pela seu caráter poético,

---

fictício, artístico; na medida em que o conceito seja desmistificado em seu empenho em revelar a essência das coisas, a verdade, e passe a ser compreendido como gerador de uma experiência perspectivística do mundo.

Para analisarmos a forma como Nietzsche apresenta, em *Assim Falava Zaratustra*, sua concepção de Eterno Retorno, é fundamental participar do drama de seu personagem. Participar do drama de Zaratustra diante de seu pensamento abismal, e observar como para esse convergem as principais discussões, problemas e perspectivas lançadas por Nietzsche, no decorrer do percurso do personagem, coloca-nos na linha de pensamento defendida por Pierre Klossowski de que o Eterno Retorno nietzscheano se caracteriza por ser uma experiência com o ato de pensar<sup>9</sup>. É na medida em que vislumbramos esse caráter experimental que caracteriza a concepção nietzscheana de Eterno Retorno, que nos deparamos com a singularidade dessa idéia e como se diferencia da forma pela qual aparece formulada em toda tradição do pensamento filosófico e religioso.

Como nos indica Klossowski, o caráter experimental do Eterno Retorno nietzscheano envolve uma profunda operação sob a linguagem, operação de desconstrução dos signos que se fundamentam na identidade, e a emergência do signo do círculo, por onde o autor de *Nietzsche e o círculo vicioso*, pensa o projeto nietzscheano de transvaloração de todos os valores a partir da Morte de Deus<sup>10</sup>. É através desse signo do círculo que o pensamento do Eterno Retorno pode se manifestar, sendo que, Nietzsche prepara o solo para essa manifestação através de sua veemente crítica à cultura. Esse movimento pode ser observado a partir do próprio desenvolvimento da narrativa dramática de *Assim Falava Zaratustra*, em que o personagem que anuncia a Morte de Deus, na primeira parte da obra, propõe a superação do homem na figura do super-homem e realiza uma profunda crítica à cultura moderna, que se torna mais clara na medida em que observamos o paralelismo de Zaratustra com a figura de Richard Wagner, descrita na *IV Extemporânea*, conforme abordado no segundo capítulo. Neste contexto, podemos ler a própria filiação de Nietzsche à obra e ao pensamento de Wagner, que, como apresentado na *IV Extemporânea*, é um reformador da língua e, conseqüentemente, o portador de uma profunda transformação cultural, sendo que esse movimento gerado pela obra wagneriana encontra suas raízes na forma como aproxima palavra e música.

Este projeto nietzscheano de transformação da cultura passa por uma crítica à subserviência da palavra ao discurso racional e à reabilitação de seu conteúdo poético através de sua aproximação com a música. Nietzsche encontra esse movimento em Wagner, através da concepção wagneriana de drama musical, pensa encontrar o solo propício para a dissolução de toda mistificação gerada pela linguagem. Nas anotações de 1874, publicadas

---

postumamente, podemos observar que, em pleno período de seu entusiasmo com a obra wagneriana, Nietzsche já movia críticas a Wagner<sup>11</sup>, críticas que apresentavam de forma embrionária o que seria desenvolvido posteriormente, diante do rompimento com o músico. A identificação de que Wagner não era um músico e sim um ator, que se utilizava da música como um meio, presente nesta anotação de 1874, vem cada vez mais para o centro da interpretação e da crítica nietzscheana à arte wagneriana até se desdobrar em *O caso Wagner*, em que realiza uma contundente crítica à expressão na obra do músico e sua ligação com o processo de significação da música.

Essa crítica contundente ao processo de significação da música marca o rompimento de Nietzsche com Wagner e sua apropriação da metafísica musical schopenhauriana, em *Humano, demasiadamente, humano*. Podemos dizer que, a partir dessa obra de 1876, Nietzsche passa a identificar que, sobre a égide da metafísica musical de Schopenhauer, Wagner realiza uma nova mistificação da linguagem. Como apresenta Nietzsche em *Humano, demasiadamente, humano*, em franca oposição à linha de pensamento desenvolvida por Wagner, a música dramática não resultaria de um processo de evolução da música absoluta, no interior do qual assistimos o advento de um movimento de exteriorização da música em si mesma no plano da imagem, de um movimento gerado pelo esgotamento da música absoluta, no qual o próximo passo seria o advento do próprio drama como forma de expressão daquilo que é intrínseco à música, pelo contrário, tendo em vista que, no momento em que música e poesia se separam, a forma musical já estava invadida de simbolismos poéticos e que é através destes simbolismos que a música absoluta continua a ser apreendida, a música dramática seria um retrocesso, uma regressão a um estágio anterior do desenvolvimento da arte musical<sup>12</sup>. Se como identifica Nietzsche em *Sobre Verdade e Mentira num sentido extra-moral*, a crença na identidade entre as palavras e as coisas é produzida devido ao esquecimento dos desdobramentos metafóricos, através dos quais o signo é gerado, a apropriação dos



---

simbolismos musicais no processo de significação da música e a crença de que através deste processo se tomaria contato com o em-si, com a essência das próprias coisas, resultaria do esquecimento da própria exterioridade entre música e poesia. Nisso residiria a mistificação wagneriana da linguagem, apoiada na metafísica musical de Schopenhauer, sustentada pela crença de que, transformando a música numa linguagem, verbalizando-a, poderíamos ter contato com um mundo que ultrapassa as aparências e nos conduz até a vontade, o núcleo do mundo. Está aberto então o caminho para que o músico se transforme num porta-voz do além.

Em *Humano, demasiadamente, humano*, Nietzsche critica o que caracteriza por progressivo processo histórico de intelectualização da atividade artística, processo no qual a sensibilidade é substituída pela significação, onde os sentidos se tornam cada vez mais direcionados para a atividade de pensar, onde o prazer artístico se transfere para o cérebro, ou seja, onde a atividade artística passa a ser submetida ao conhecimento<sup>13</sup>. Em *O nascimento da tragédia*, essa crítica já ganha corpo, mas o que a distingue da forma como Nietzsche a realiza em *Humano, demasiadamente, humano*, é que nessa crítica inclui tanto o tratamento filosófico dado à arte por Schopenhauer, como o drama musical wagneriano. Com Wagner, a música dramática se arvora em ser um novo sistema de conhecimento do mundo, nesse movimento, Nietzsche localiza uma nova submissão da música ao significado, a exemplo do que ocorrera com Eurípedes, que, como analisa em *O nascimento da tragédia*, sobre a influência de Sócrates conduziu a tragédia à morte; Wagner, sobre a influência de Schopenhauer, impossibilita que o espírito trágico ressurgisse através da música, pois, novamente por trás do artista, fala o homem teórico. Nietzsche não procura fazer da música um meio para o conhecimento do em-si das coisas, do ser por trás do devir, e, sim, através de sua

---

aproximação com a poesia, procura romper a mistificação da linguagem e aproximar ser e devir.

A aproximação entre música e poesia mobiliza tanto Nietzsche como Wagner, mas, na medida em que, por meio dessa aproximação, o filósofo de Zarathustra procura reabilitar o caráter poético da palavra e construir a base para que o pensamento do Eterno Retorno possa se manifestar, esse movimento se diferencia das perspectivas que envolvem a aproximação wagneriana entre música e poesia, conforme podemos vislumbrar, principalmente, em seu ensaio *Beethoven*. Num estudo comparativo entre *O nascimento da tragédia e Beethoven*, podemos notar a presença do segundo em pontos cruciais do primeiro, principalmente sobre a caracterização nietzscheana do poeta lírico, a partir da construção do elo entre Apolo e Dioniso, arquitetada sobre as bases da aproximação entre música e poesia. Podemos observar que aquilo que move essa aproximação, como esta se apresenta no ensaio wagneriano, é a questão lançada pela teoria do conhecimento de Schopenhauer, de que se fosse possível extrair conceitos da música, teríamos uma verdadeira filosofia do mundo. Essa perspectiva também fascina o jovem Nietzsche, mas, na medida em que se afasta da metafísica musical de Schopenhauer, começa a denunciar com mais veemência essa tentativa de, através da poesia, se revelar o conteúdo da música, e, desta maneira, se chegar ao conhecimento da essência de todas as coisas. Nietzsche denuncia essa tentativa wagneriana de, através da aproximação entre poesia e música, utilizar-se da palavra para extrair conceitos da música, denuncia sua pretensão de, vitimado pela influência de Schopenhauer, construir um novo sistema de conhecimento, a partir do drama musical. Zarathustra fala acerca dos poetas:

Hálito e fugaz perpassar de fantasmas, parecem-me todos os seus repeniques de harpa; o que souberam eles, até agora, do fervor dos sons?<sup>14</sup>

---

Para que o pensamento do Eterno Retorno possa se manifestar, como apresenta Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*, é necessário um novo canto, uma nova lira. É criando uma nova lira que o pensamento abismal de Zaratustra pode vir à tona. O fundo dionisíaco-musical do mundo é o abismo de Zaratustra. Abismo para o qual o espírito de gravidade procura conduzi-lo, e fazê-lo experimentar a vertiginosa queda, experimentar dramaticamente um mundo sem fundamento, um mundo guiado pelo caráter soberano do devir, em que tudo é provisório, onde se revela o caráter ilusório de todas as configurações da realidade, um mundo que surge diante da Morte de Deus. Como enfrentar esse mundo sem cair na doutrina do Advinho? Zaratustra luta contra o espírito de gravidade e o vence quando consegue dançar sobre o abismo. Zaratustra dança sobre o abismo com as palavras. A dança é o signo do movimento corporal, é a forma pela qual a música se torna visível através das intensidades do corpo. Para que o pensamento abismal de Zaratustra venha à tona, é necessário traduzir essas intensidades do corpo em signos, o que requer romper, como aponta Pierre Klossowski, com toda cultura gregária fundada na identidade e fundar uma cultura dos afetos. Para essa finalidade, Nietzsche aproxima palavra e música.

Como nos apresenta Schopenhauer, é através do corpo que tomamos contato com a vontade, esse x transcendental, que só se revela quando se objetiva no mundo como representação. O fato de a música nunca revelar o que lhe é intrínseco na aparência, faz com que Schopenhauer a caracterize como uma cópia da própria vontade como coisa em si, como núcleo do mundo, que nunca se realiza plenamente no mundo como representação. Através da experiência musical, seria possível experimentarmos a eterna roda de Íxion da vontade, roda que, para o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, simboliza o impulso cego da vontade, fonte de toda dor e sofrimento humano. A distinção schopenhauriana entre música e artes representativas é construída sobre a cisão entre mundo como vontade e representação, cisão intransponível, raiz de todo drama humano. O filósofo de *O mundo como vontade e representação* procura amenizar esse sofrimento, procura oferecer ao homem um bálsamo através da contemplação estética, para salvar o sujeito desse eterno devir da vontade, que se manifesta através do corpo, ensinando-o a negar a vontade de viver e a se tornar um sujeito puro do conhecimento, movimento que nos conduz ao próprio cerne do pessimismo schopenhauriano. Nietzsche traz o corpo para o centro de sua filosofia e empreende um embate contra o pessimismo schopenhauriano, que se encontra latente em *O nascimento da tragédia*, em que constrói o elo entre Apolo e Dioniso, um elo na cisão entre mundo como vontade e

---

representação, e que, em *Assim Falava Zaratustra*, é encenado, simbolicamente, através do dramático encontro de Zaratustra com a doutrina do Advinho.

A morte de Deus é a crise de toda linguagem fundada na identidade do eu, do sujeito, da alma, revelando o caráter ilusório de toda mistificação gerada pela linguagem, a partir da qual se construiu um mundo de permanência, de estabilidade, por sobre um mundo regido pelo devir. O poeta Zaratustra diz que desde que conheceu melhor o corpo, o imperecível não passa de uma imagem poética<sup>15</sup>. Através da aproximação entre palavra e música, Nietzsche constrói o elo entre Apolo e Dioniso, visando, nesse movimento, reabilitar o conteúdo poético da palavra e, submetendo-a à música, transformá-la num meio através do qual o fundo dionisíaco-musical do mundo possa se corporificar e se tornar visível. Essa perspectiva lançada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* explica, em grande parte, seu fascínio pela arte wagneriana e porque, tanto em seu primeiro livro publicado como em *Richard Wagner em Bayreuth*, a compreendia como uma réplica do mundo apresentado por Heráclito, um mundo regido pelo eterno jogo do Aion. A palavra é o meio através do qual se realiza esse jogo entre o fundo dionisíaco-musical do mundo e as configurações poéticas da realidade. A música, que se corporifica e se faz visível através das palavras, sempre deixa um conteúdo oculto, intransponível. Nessa perspectiva, Nietzsche, desde seus escritos de juventude, começa sua campanha de desmistificação da linguagem, ao longo desse caminho se separa tanto de Wagner como da metafísica musical de Schopenhauer e prepara o campo para o advento do pensamento do Eterno Retorno, que se expressa através do canto do poeta lírico.

Vários comentadores e interpretes da filosofia de Nietzsche mostram a importância fundamental de sua concepção de Eterno Retorno e se esforçam para compreendê-la, mas sempre se deparam com seu caráter enigmático. Neste sentido, vislumbrando os elementos que envolvem esse enigma, podemos dizer que o Eterno Retorno nietzscheano é uma experiência musical, experiência de um mundo aberto e inesgotável, campo para múltiplas interpretações, em que se dissolvem todas as configurações petrificadas do real e a repetição deixa de ter um caráter opressivo. Todas as tentativas de dissolver o enigma que envolve a concepção nietzscheana de Eterno Retorno são vãs, possuir aquela fé de que “o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os mais profundos abismos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*”<sup>16</sup>, não nos revela o conteúdo do abismo de Zaratustra,

---

que assim como o conteúdo da música, sempre se oculta. Nisso se revela toda a importância da narrativa dramática de *Assim Falava Zaratustra* para nos colocar em contato com a singularidade do enigmático Eterno Retorno nietzscheano.

## REFERÊNCIAS

### *Obras de Nietzsche:*

- NIETZSCHE, Friedrich W. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral – uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Assim Falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculos dos Ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiadamente, Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Consideraciones Intempestivas*. Madrid: Aguilar, 1949.

---

\_\_\_\_\_. *Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará 2003.

\_\_\_\_\_. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, s.d

\_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos*. In: *Textos didáticos*. Trad: Oswaldo Giacóia Junior. Campinas:IFCH Unicamp, n° 22 junho de 2002.

\_\_\_\_\_. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *El origen de la tragédia y obras postumas de 1869 a 1873*. Madrid:Aguilar, 1951.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre história; apresentação, tradução e notas*: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2005

\_\_\_\_\_. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa: Edições 70, 1995.

**Outros:**

ADORNO, Theodor W. *Reaccion y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mínima Moralia – Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo; Ed. Ática, 2ªed, 1992.

\_\_\_\_\_. *Palavras e Sinais: modelos críticos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sociologia* (org. Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1986.

- 
- \_\_\_\_\_ *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_ *Dissonanzas: musica em el mundo dirigido*. Madrid: Rialp, 1966.
- \_\_\_\_\_ *Mahler: uma fisiognomica musical*. Barcelona: Península, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Essai sur Wagner*. Paris: Galimard, 1981
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M.; BENJAMÍN, W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (coleção Os Pensadores).
- ASCHCAR, Francisco. “Platão e a Poesia”, in *Revista da USP*, São Paulo, dezembro-fevereiro, 1990-91: 151-158.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a dissolução da moral*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de; PIMENTA, Olimpio José Pimenta Neto (Org.). *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7 letras/ UFOP, 1999.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de; FEITOSA, Charles (Org.). *Assim Falou Nietzsche II: memória e tragédia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a liberdade*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de; CASANOVA, Marco Antônio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (Org.). *Assim Falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris*, São Paulo: Edusp, 1990.

- 
- BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dioniso. Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.
- BENJAMÍM, Walter. *Origem do Drama Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORNHEIM, Gerd A. “Escorço do Horizonte Cultural”, in *Gávea*, 8, dezembro 1990: 37-43.
- \_\_\_\_\_. “Filosofia do Romantismo”, in *Romantismo*, org. por Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1978: 75-111.
- BURCKHARDT, Jakob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- CASANOVA, Marco Antônio. *O instante extra-ordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- CAMPOS, Haroldo. *A educação dos cinco Sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARNEIRO LEÃO, Emanuel. “O Papel da obra na criação artística”, in *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983
- CAZNÓK, Yara Borges & NETO, Alfredo Naffah. *Ouvir Wagner: ecos nietzscheanos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COPLESTON, Frederick. *Nietzsche, filósofo da cultura*. Porto: Tavares Martins, 1979.
- DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”, In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DETIENE, Marcel. *Dioniso a Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.



- 
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- . A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. In: *Cadernos Nietzsche*. Departamento de Filosofia da USP. São Paulo, n°3, 1997.
- DUARTE, Rodrigo. “*Da Filosofia da Música à Música da Filosofia*”.in *Adorno. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- \_\_\_\_\_ “*Adorno e Nietzsche: aproximações*”. In: Pimenta Neto, Olímpio J. & Miguel Angel de Barrenechea (orgs), *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro e Ouro Preto: Sette Letras e UFOP, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Mimesis e Racionalidade. A Concepção de Domínio da Natureza em Theodor W Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Adornos. Nove Ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- \_\_\_\_\_ “Som musical e “reconciliação” a partir de “O nascimento da tragédia” de Nietzsche. In *Kriterion XXXV - 89*. Belo Horizonte, (74-90).
- \_\_\_\_\_ “Dioniso alegórico: Nietzsche e o barroco” In *Unisinos 1-2*; janeiro-junho de 2001
- DUARTE, Regina Horta. Nietzsche e o ser social histórico. In: *Cadernos Nietzsche,2, 1997*. São Paulo. Departamento de Filosofia da USP, p. 55-65.
- ELIADE, Mircea. *O mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1985
- FERRAZ, Maria Cristina. *Nietzsche, o bufão dos Deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, c 1994.

- 
- ..... *Nove variações sobre temas nietzscheanos*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- FINK, Eugen. *La Filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1969.
- \_\_\_\_\_ “Nova Experiencia do Mundo em Nietzsche”, in *Nietzsche Hoje? Colóquio de Cerisy*, org. por Scarlett Marton; São Paulo: Brasiliense, 1985: 168-192.
- FOGEL, Gilvan. *Nietzsche e a Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogia, la historia*. Valencia: Pré-Textos, 1988.
- ESCOBAR, Carlos Henrique (org.) *Por que Nietzsche?*. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1990
- HALÉVY, Daniel. *Vida de Frederico Nietzsche*. São Paulo: Assunção.
- HENRY, Michel. *A Morte dos Deuses – Vida e Efetividade em Nietzsche*; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O Zarathustra de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- HEGEL, G. F. W. *Obras Incompletas*. In. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- ITAPARICA, André Luis Mota. *Nietzsche: estilo e moral*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2002. (col. Sendas e Veredas)
- JANZ, Curt Paul. *Nietzsche*. Trad. Jacobo Muñoz. 4 vols. Madrid: Alianza, 1987
- KERMAM, Joseph. *A Opera como Drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

- 
- KIEFER, Bruno. “O Romantismo na Música”, in *Romantismo*, org. por Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978: 209-237
- KLOSSOWSKI, Pierre. “Nietzsche, o Politeísmo e a Paródia”, in *34 Letras*; Rio de Janeiro: 1989, 1990.
- . *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mércure de France, 1970; tr. Brasileira *Nietzsche e o círculo vicioso*, Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- KOSSOVICH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica Ficta – Figures de Wagner*. France: Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- LEBRUN, Gerard. *O Averso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Quem era Dioniso?”, in *Kriterion*; Belo Horizonte, 74-75, janeiro a dezembro de 1985: 39-66.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LICHTENBERGER, Henri. *Richard Wagner, Poète et Penseur*. Paris: Mercure de France, 1931.
- LINS, Carlos Eduardo Freire Estellita. *Estudo sobre a crítica nietzscheana ao conceito kantiano de causalidade: uma hipótese concernente ao perspectivismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 (Tese de Doutorado em Filosofia).
- LÓPEZ, Hector Julio Pérez. *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensaio sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Madrid: Res Publica, 2001
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos Gregos*. São Paulo: Anablume, 2006.

- 
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985
- \_\_\_\_\_. “Deus, homem, super-homem”, Revista *Kriterion*, nº 89. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Arte e Filosofia no ‘Zaratustra’ de Nietzsche”, *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia/ textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- MANN, Thomas. *O pensamento vivo de Schopenhauer, apresentado por Thomas Mann*. São Paulo: Martins, Ed. Universidade de São Paulo, 1975.
- MARTON, Scarlet. *Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- (org.) *Nietzsche Hoje?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- MATTOS, Sonia Heinrich. *Deuses e Heróis na Edda Poética e na Tetralogia de Wagner*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1959.
- MECA, Diogo Sanches. *En Torno al Super-hombre – Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Editorial Antrophos, 1989.
- MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner, um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- MONDOLFO, Rodolfo. *O infinito no pensamento da antiguidade clássica*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

- 
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica – a propósito da crítica tardia de Nietzsche a Richard Wagner*. Trad. Scarlett Marton. *Cadernos Nietzsche*. Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n°6, 1999, p. 11-30.
- NOLTE, Ernst. *Nietzsche y el nietzscheanismo*. Madrid: Alianza, c 1995.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. “A Visão Romântica”, in *Romantismo*, org. por Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978: 51-74.
- PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer, decifrando o enigma do mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995
- PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- PLATÃO. *Timeu* In: *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001
- \_\_\_\_\_. *Teeteto* In: *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- RESENDE, Cristiano Novaes de. Filosofia e Linguagem em Nietzsche: considerações acerca dos recurso às figuras. In: *Cadernos Nietzsche*, 3; Departamento de filosofia da USP, São Paulo, 1997. P. 37-63.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e Classicismo”, in *O Romantismo*, org. por Jacó Guinsburg: Perspectiva, 1978.

- 
- ROSSET, Clement. *Alegria, força maior*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001
- SALAUARDA, Jörg. A última fase de surgimento de *A Gaia Ciência*. Trad. Bárbara Salauarda e Oswaldo Giacoia Junior. In: *Cadernos Nietzsche*. Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n°6, 1999, p. 75-93.
- , Zaratustra e o asno – uma investigação sobre o papel do Asno na Quarta Parte de Assim Falava Zaratustra. *Revista Discurso*. Departamento de filosofia da USP.
- , A concepção básica de Zaratustra. In: *Cadernos Nietzsche*, 2, 1997. São Paulo. Departamento de filosofia USP, p. 17-39.
- SANS, Edouard. *Richard Wagner et la pensée Schopenhaurienne*. Paris: Gallimard, 1969.
- SCHNEIDER, Marcel. *Opus 86 – Wagner*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. In *Obras V.2*. Buenos Aires: El Ateneo, 1950.
- , *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SIMMEL, George. *Schopenhauer y Nietzsche*. Madrid: Francisco Beltrán, 1963.
- TOLSTOI, Leão. *Que es el arte?*. Buenos Aires, 1949.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- UNAMUNO, Miguel. *Del Sentimiento Trágico de La Vida*. Madrid: Editorial Plenitud, 1966.
- VATTINO, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Ed. Península, 1987.

---

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Porto Alegre: L & PM Editores S.A, 1987.

\_\_\_\_\_. *Opéra et drame*, 2 vol., Paris: Éditions Aubier Flammarion, 1974.

(edição bilingue).

\_\_\_\_\_. *Mein Leben*, 2 vol. F. Bruckmann A. G., Muenchen, 1911.

WISNICK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. “A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda”, in *Sentidos da Paixão*:

São Paulo, Funarte, Companhia das Letras, 1987: 195-227.