

*Ciências Humanas*



Pablo Augusto Sathler Pedrosa

# MÚSICA E GÊNIO EM NIETZSCHE

# MÚSICA E GÊNIO EM NIETZSCHE



**UFOP**

Universidade Federal  
de Ouro Preto

**Reitora**

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

**Vice-Reitor**

Hermínio Arias Nalini Jr.



editora**UFOP**

**Diretor Executivo**

Prof. Frederico de Mello Brandão Tavares

**Coordenador Editorial**

Daniel Ribeiro Pires

**Assessor da Editora**

Alvimar Ambrósio

**Diretoria**

Débora Cristina Lopez (Coord. de Comunicação Institucional)

Ida Berenice Heuser do Prado (PROEX)

José Rubens Lima Jardimino (Presidente do Conselho Editorial)

Lisandra Brandino de Oliveira (PROPP)

Marcílio Sousa da Rocha Freitas (PROGRAD)

**Conselho Editorial**

Profa. Dra. Elisângela Martins Leal

Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino

Profa. Dra. Lisandra Brandino de Oliveira

Prof. Dr. Paulo de Tarso Amorim Castro

Pablo Augusto Sathler Pedrosa

# MÚSICA E GÊNIO EM NIETZSCHE

1ª edição

Ouro Preto  
2023



© EDUFOP

Coordenação Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Capa

Editora UFOP

Diagramação

Ana Clara Delella

Ficha Catalográfica

(Elaborado por: Elton Ferreira de Mattos - CRB6-2824, SISBIN/UFOP)

---

P372m Pedrosa, Pablo Augusto Sathler.

Música e gênio em Nietzsche [recurso eletrônico] / Pablo Augusto Sathler Pedrosa. – 1. ed. – Ouro Preto : Editora UFOP, 2023.

1 recurso on-line (162 p.) : pdf

1. Música. 2. Cultura. 3. Metafísica - Artistas. 4. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. I. Título.

CDU: 78

---

ISBN 978-65-981751-5-3

Todos os direitos reservados à Editora UFOP. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida por qualquer meio ou forma sem prévia permissão por escrito da Editora. A originalidade dos conteúdos e o uso de imagens são de responsabilidade do autor da obra.

Obra aprovada no Edital Discente 02/2019 e publicada apenas no ano de 2023 em decorrência dos prejuízos operacionais causados pela PANDEMIA DO COVID-19.

EDITORA UFOP

Campus Morro do Cruzeiro

Diretoria de Comunicação Institucional, 2º andar

Ouro Preto / MG, 35400-000

[www.editora.ufop.br](http://www.editora.ufop.br) / [editora@ufop.edu.br](mailto:editora@ufop.edu.br)

(31) 3559-1463

*A minha mãe e à memória de meu pai..*



# AGRADECIMENTOS

A minha mãe pelo incomensurável incentivo.

Ao contribuinte brasileiro.

À CAPES, pela bolsa.

Ao corpo docente do Departamento de Filosofia da UFOP por contribuir em minha formação; aos dissentes da graduação e da Pós-graduação pela convivência afetiva e intelectual; aos funcionários do Departamento.

Aos professores Guilherme Paoliello, Edilson Lima, Rainer Patriota, Pedro Galé, Ana Hartman Cavalcanti e Marcelo Rangel pelas contribuições acadêmicas e existenciais. Em especial ao professor e amigo Olímpio Pimenta por orquestrar essa composição.

Esta obra foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, a partir do Edital nº 02/2019 da Editora UFOP, para editoração eletrônica de trabalhos originados de teses e dissertações.

**Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação**

**Pró-Reitor** Prof. Dr. Sérgio Francisco de Aquino

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia**

**Coordenador** Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães

**Orientador** Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto

**Comissão Editorial**

Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto

Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior

Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães

# SUMÁRIO

11	PREFÁCIO
15	INTRODUÇÃO
	CAPÍTULO 1
39	GÊNIO E METAFÍSICA
39	1.1 Nietzsche e Wagner: aproximações em torno da música dionisiaca
44	1.2 Definição e papel do gênio criador de mitos no âmbito da Metafísica de artista
58	1.3 O nascimento da tragédia no espírito da música
67	1.4 O fim da tragédia ligado ao advento do homem teórico e o renascimento do trágico
	CAPTULO 2
79	GÊNIO E CULTURA
79	2.1 As rupturas inerentes ao novo programa filosófico
85	2.2 Condições para a transição do conceito de gênio nos escritos sobre educação
95	2.3 O conceito de gênio em nova chave
	CAPÍTULO 3
111	MÚSICA E GÊNIO
111	3.1 Música, gênio e metafísica
125	3.2 Música, gênio e cultura
143	CONSIDERAÇÕES FINAIS
155	REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS
156	REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS
161	SOBRE O AUTOR



# PREFÁCIO

Um perigo frequente na pesquisa transdisciplinar é que ela não alcance, considerados os repertórios canônicos de cada campo envolvido e as especificidades de formação de seus frequentadores, interlocução junto ao público. Uma situação deste tipo foi comentada de forma espirituosa por Friedrich Nietzsche em carta a um amigo, referindo a própria expectativa sobre a recepção de seu livro de estreia: “temo que os filólogos, por causa da música, os músicos por causa da filologia e os filósofos, por causa da música e da filologia, se recusem a ler o livro...”. Decerto é possível que haja outras dificuldades implicadas aí, pois pode-se também recusar determinada obra exatamente em vista daquilo que ela traz em termos de contribuição original para o debate especializado. Seja como for, parece que certos pensamentos e palavras precisam de tempo para se tornarem primeiro palatáveis, depois inteligíveis, de modo a que, por fim, o exame de sua verdade possa ser feito a partir de uma perspectiva promissora.

Felizmente já passou muita água por debaixo da ponte que o estudo nietzschiano seminal sobre a tragédia e o trágico construiu, ligando um sem número de domínios da reflexão sobre a cultura. Digo felizmente porque, à solidão da iniciativa pioneira, cabe então associar um coro de muitas vozes, ocupadas com a discussão dos problemas ali propostos, cujos desdobramentos se estendem até os confins da obra. Ora, entre essas vozes, destaca-se agora a de Pablo Sathler, responsável por este notável “Música e gênio em Nietzsche”.

Atento à inscrição histórica do debate sobre seus temas, mas sobretudo atento aos desenvolvimentos que a tópica enfocada recebeu por parte do filósofo em momentos diferentes de sua trajetória, o estudo que aqui se apresenta consiste numa versão equilibrada e consistente das principais formulações que Nietzsche propõe ao seu leitor acerca das complexas relações que seu pensamento estabelece entre música e gênio. Para tanto, uma restituição abrangente das teses avançadas

em “O nascimento da tragédia” foi somente o começo, pois o programa de trabalho cumprido pelo pensador alemão a partir de “Humano, demasiado humano” demandava um reenquadramento geral das questões elaboradas anteriormente — que foi feito a seguir, também com sucesso. Ao interessado nestas matérias, não faltam boas razões para acompanhar a lição do Pablo.

Importa acrescentar, por outro lado, que o tratamento dado por ele ao assunto não se confinou às suas consequências imediatas. Produto de meditação intensa e constante, seu escrito soube perceber as linhas de continuidade entre domínios à primeira vista estanques — seja no corpus nietzschiano, seja no âmbito mais alargado da Estética e da Filosofia da Arte —, facultando ao leitor que reconheça, em meio a paisagens muito variadas, articulações teóricas que talvez se prestem a definir, por exemplo, o papel crucial da educação para Nietzsche, ou mesmo o contorno de conjunto do universo nietzschiano — tal como aquelas dedicadas à afirmação da existência. Neste sentido, o livro funciona muito bem também como obra de introdução à leitura de Nietzsche, permitindo que se veja, além das questões particulares em foco, todo seu amplo entorno.

Como se isso não bastasse, a solução encontrada para conjugar as ênfases dadas por Nietzsche a ideias que, sob alguns aspectos, aparecem discrepantes, equaciona as questões estudadas valendo-se da batuta da música ela mesma. Músico com formação acadêmica e instrumentista de ofício, Pablo Sathler pôde consultar esta experiência em primeira mão, enfrentando “por dentro” problemas que para a maioria de nós, exercitados apenas na filosofia, apresentam-se sob feição especulativa. Assim, conversando de igual para igual com seus pares iniciados na música, sua reflexão acrescenta elementos propriamente musicais e musicológicos à explicitação do enredo conceitual do gênio, apontando ângulos inusitados para sua elaboração, agora acessíveis ao grande público.

Vivendo em um contexto muitas vezes hostil em relação à dignidade do trabalho intelectual, é auspicioso que algo que começou com uma pergunta pessoal, passou pelo crivo da convivência em dois

departamentos acadêmicos, nos âmbitos da iniciação científica e da pesquisa de Pós-graduação e foi beneficiado pela exposição ao debate institucional — no caso, ensejado principalmente pelo convênio PRO-CAD/Capes entre UFOP, UFF e USP —, por fim tenha sido consignado numa dissertação que se mostrou robusta a ponto de vir à luz na forma do presente livro. Significando mais do que um merecido elogio ao empenho de seu autor, e mesmo mais do que um discreto elogio ao bom desempenho do ensino superior no país, esta publicação vale tanto como prestação de contas quanto como convite. Com ela, mostra-se a quem financiou o proveito desta sua ação — e aos atuais e futuros estudiosos da filosofia de Nietzsche e da música em geral o exemplo de um caminho e de uma caminhada virtuosos e dignos de acompanhamento. Feito o convite ao livro, fica o voto de que se apresentem aqueles que irão tocar junto com ele.

Olimpio Pimenta



# INTRODUÇÃO

*“O que vale mais: possuir o gênio de sua arte sem ter tido um mestre ou atingir a perfeição imitando e superando seus mestres?”*

(Voltaire)

Esta introdução tem como objetivo propor um enquadramento básico para a questão em estudo, explicitando os vínculos do nosso trabalho com temas centrais da estética filosófica moderna. Pela ordem, ventilaremos, em linhas gerais, as discussões sobre a autonomia da arte, sobre a autonomia do artista e sobre a própria concepção vigente a respeito do gênio antes de Nietzsche.

Enquanto atividade humana, a arte manteve, ao longo da maior parte de sua existência histórica, vínculos institucionais que lhe asseguraram sentido e função definidos. No mundo ocidental, o fazer artístico guardou, desde a antiguidade, ligação direta com o Estado e com a Igreja – ambos entendidos aqui em sentido amplo. É apenas a partir do século XVIII que o conjunto das atividades humanas consideradas como arte, bem como a investigação a seu respeito, reivindicam e adquirem autonomia em relação às instituições mencionadas. Em razão dessa mudança, os artistas não serão mais diretamente acossados por demandas externas à sua prática – por vezes interpretada como mero exercício técnico – o que acarreta uma nova orientação para ela, marcada por uma inédita independência.

A própria ideia de estética, no sentido moderno, aparece somente no momento em que a arte é reconhecida e se reconhece, através de seu conceito, como atividade intelectual irreduzível a qualquer outra tarefa puramente técnica. (JIMENEZ, 2006, p.32)

Isto não significa que, em épocas anteriores, não tenha havido reflexão sistemática relevante sobre a arte e nem que todos os artistas de en-

tão devessem obrigações à Igreja<sup>1</sup>. Num olhar de relance, o que se pode constatar é que a autonomia da arte surge e é defendida com maior intensidade no chamado século das luzes e que isso implicou, ali, a consolidação de um campo de investigação dotado de igual autonomia, como esclarece a passagem abaixo.

É bem sabido que a estética, como matéria reconhecida e regular na prática acadêmica da filosofia, recebeu seu nome em 1735. Nesse ano, em sua dissertação *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (“Considerações filosóficas sobre alguns aspectos pertinentes ao poema”), o jovem Alexander Gottlieb Baumgarten, então com 21 anos, introduz o termo para designar “uma ciência de como as coisas são conhecidas por meio dos sentidos” (*scientiam sensitive quid cognoscendi*) (1735, §§CXV-CXVI). Quatro anos depois, em sua *Metaphysica*, Baumgarten ampliaria essa definição para incluir a “lógica da faculdade cognitiva menor, a filosofia das graças e das musas, a gnoseologia menor, a arte de pensar belamente, a arte do análogo da razão”; e outra década mais tarde, em seu monumental fragmento *Aesthetica*, o primeiro tratado a levar a título da nova matéria, ele combinaria as duas definições das artes liberais, a gnoseologia menor, a arte de pensar belamente, a arte do análogo da razão) é a ciência da cognição sensível” (1739, §533; 1750, §1). É igualmente sabido que, embora Baumgarten fosse o primeiro a nomear a nova matéria e talvez o primeiro professor de filosofia alemão a reservar-lhe um espaço regular em suas palestras e tratados, ele não foi em absoluto seu inventor. Desde a antiguidade, em algumas ocasiões pelo menos, filósofos haviam se ma-

---

<sup>1</sup> “A teoria do belo ocupa um lugar importante nas obras de Platão; Aristóteles é autor de um **Tratado do belo** que, infelizmente, não chegou até nós. Plínio, o Antigo, vítima da erupção do Vesúvio em 79 d.C., autor de uma imponente **História da natureza**, estabelece um panorama da história das artes na Antiguidade. Díon Crisóstomo, retor grego do século I d.C.; é, sem dúvida, um dos primeiros críticos de arte a consagrar um estudo á comparação de méritos entre a escultura e a pintura. É bom lembrar, na mesma época, o **Tratado do sublime** do pseudo Longino e as páginas de Santo Agostinho (354-430) dedica, em suas **Confissões**, ao problema da criação.” (JIMENEZ, 2006, p.83-84, grifo do autor)

nifestado sobre a natureza do belo e sobre o valor do que nós hoje reunimos sob o nome de belas-artes: a literatura, artes visuais, como a pintura e a escultura, e a música. (KIVY, 2008, p.27, grifo do autor)

Portanto, é a partir do século dezoito que o fazer artístico adquire, no ocidente, um significado diferente do que era hegemônico, cuja marca principal é a autonomia. Com isso, o artista assume uma postura diferente diante da obra e, conseqüentemente, diante da sociedade. Não havendo mais obrigações com a Igreja ou com os mecenas<sup>2</sup>, o artista se torna uma figura autônoma<sup>3</sup> e criadora. Daí em diante, ele próprio definirá as regras para seu ofício, marcando sua obra como um experimento subjetivo.<sup>4</sup>

O reconhecimento social do artista – às vezes com algumas reticências – deve ser posto em correlação com a libertação progressiva dos artistas das tutelas religiosas, monárquicas e aristocráticas. (JIMENEZ, 2006, p.33)

A prática artística apresenta essa mudança de paradigma e os estudos sobre arte seguem na mesma direção. Com isso, “sustentou-se que foi nas obras do século dezoito sobre estética que, pela primeira vez, receberam destaque as ideias modernas de subjetividade e individualidade”<sup>5</sup>. Essas ideias e todas as transformações a elas associadas consubstanciam a autonomia da arte. Junto a elas, a liberdade – ideal central no século XVIII em diversos domínios – emerge como principal horizonte

---

<sup>2</sup> Mecenas é um termo que indica o incentivo e patrocínio de artistas e literatos, e mais amplamente, de atividades artísticas e culturais.

<sup>3</sup> “No interior desta esfera estética autônoma, o julgamento do gosto, individual, subjetivo, pode ser exercido livremente, sem ter de justificar-se junto a instâncias “superiores”, como a teologia, a metafísica, a ciência ou a ética. Pelo menos, em princípio.” (JIMENEZ, 2006, p.84)

<sup>4</sup> “A exigência suprema que devemos fazer ao artista, a regra por excelência, quando não a única, que podemos impor ao gênio não é a de submeter-se, naquilo que produz, a certas normais objetivas, mas a de estar, como sujeito, em tudo o que cria, constantemente e inteiramente presente, comunicando e impondo aos expectadores suas comoções interiores.” (CASSIER, 1992, p.425)

<sup>5</sup> KIVY, 2008, p.28.

de sentido. No domínio artístico, essa liberdade ligada à criação encontra sua fonte principal na faculdade da imaginação:

A ideia central que emerge na estética do século dezoito é a da liberdade da imaginação, e foi a atração dessa ideia que forneceu grande parte do ímpeto que produziu a explosão da teoria estética no período. (KIVY, 2008, p.29)

A liberdade da imaginação,<sup>6</sup> por sua vez, está diretamente relacionada com as ideias da beleza. Ao criar, o artista usa a liberdade da sua imaginação para produzir obras belas. Compreenderemos a liberdade da imaginação como algo que segue à revelia de outras forças que não a própria reflexão do artista. Francis Hutcheson (1694 – 1746) escreve que

as ideias de Beleza e harmonia, como outras Ideias sensíveis, são **necessariamente** agradáveis a nós, e de forma imediata; além disso, nenhuma resolução de nossa parte nem qualquer **Perspectiva** de Vantagem ou Desvantagem podem alterar a Beleza ou a Fealdade de um Objeto (HUTCHESON 1725, 1738: sec. I, §XIII, 11 apud KIVY, 2008, p.32, grifo do autor)

Portanto, as próprias concepções relativas à beleza são submetidas à crítica neste período. Em sua argumentação, Shaftesbury (1677-1713) destaca dois aspectos a serem discutidos. 1) a beleza dos objetos está na ordem e na proporção dos mesmos; 2) não nos interessamos tanto na beleza dos objetos, mas em quem produziu essa beleza, ou seja, na inteligência produtora da beleza. Sobre isso, Peter Kivy diz:

---

<sup>6</sup> Essa acepção desdobra-se em duas, uma positiva e outra negativa. Sobre isso, Peter Kivy diz: “A ideia de liberdade, seja da imaginação ou de qualquer outra coisa, e notoriamente vaga e ambígua. Mais adiante no século dezoito, Kant tornaria famosa uma distinção entre uma concepção positiva e uma concepção negativa de liberdade, isto é, uma concepção de liberdade consistindo simplesmente na ausência de determinação ou controle de algum tipo específico, em contraste com uma concepção de liberdade, consistindo precisamente na determinação ou controle de ação por um tipo específico de agente ou força mais do que outro.” (KIVY, 2008, p.29)

Os pontos principais nesse argumento são, primeiro, que aquilo que amamos em todas as formas de beleza e virtude, livres dos limites do interesse pessoal, é a ordem e a proporção, mas, segundo, que aquilo que realmente admiramos ao admirar a ordem e a proporção não é tanto a manifestação de ordem e proporção no objeto em que elas se manifestam, mas antes a inteligência criativa que está por trás delas, em última análise a inteligência divina que está por trás de toda ordem e proporção, mesmo quando a manifestação imediata delas poderia ser produzida por um agente humano, pois este não é em si mesmo senão produto da inteligência divina subjacente. (KIVY, 2008, p.34)

Na passagem seguinte, Shaftesbury reitera o ponto: nossa admiração se dirige à mente que cria, ou seja, ao projetista por trás da beleza, e não à beleza em si mesma.

**O belo, o gracioso, o atraente nunca estiveram na matéria, mas na arte e no desenho, nunca no corpo em si, mas na forma ou poder formador. (...) Que outra coisa você admira senão a mente ou o efeito da mente? É só a mente que forma. Tudo o que é desprovido de mente é horrendo, e matéria sem forma é a própria deformidade. (SHAFTESBURY 1711: 322 apud KIVY, 2008, p.35, grifo do autor).**

Em vista dessa ponderação, fica indicado que o foco inicial da questão parece ser uma concepção neoplatônica da imaginação, segundo a qual o bom e o belo são indissociáveis. Além do mais, conforme a tradição indica, a verdade associa-se aos dois conceitos anteriores. Por outro lado, a concepção da imaginação de Hutcheson difere da ideia de imaginação de Shaftesbury. Basta nos voltarmos para a divisão feita na obra do primeiro “em dois tratados separados, o primeiro “Sobre o BELO, a ORDEM, HARMONIA E DESENHO e o segundo Sobre o BEM MORAL E O MAL (Hutcheson 1738: I), [isto] já revela uma diferença entre a concepção dele e a de Shaftesbury: a divisão do tema unitário do belo e do bem em dois tratados distintos jamais teria ocorrido a Shaftesbury.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> KIVY, 2008, p.36, grifo do autor.

Acompanhando o pensamento dos filósofos anteriores em muitos aspectos, Du Bos (1670-1742) admite uma concepção positiva da liberdade da imaginação, na qual a imitação é seu fundamento. O que importa destacar é que em certa medida ele acompanha o pensamento de Hutcheson ao dizer que “quando contemplamos curiosamente qualquer quadro desse tipo, nossa principal atenção não se fixa no objeto imitado, mas na arte do imitador.”<sup>8</sup>

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) é comumente conhecido como fundador da disciplina Estética. Conforme vimos anteriormente, diversos filósofos se interessavam pela investigação da beleza, mas apenas ele dá características escolares para a questão. “Em seus *Philosophical Meditations* de 1735, *Metaphysics* de 1739 e *Aesthetics* de 1750 não apenas cunhou o termo “estética”, mas também apresentou uma concepção da imaginação como capacidade cognitiva.”<sup>9</sup> Essa concepção será um dos fundamentos da teoria do belo em Kant. Em síntese, o pensamento de Baumgarten, no que se refere à beleza, pode assim ser descrito.

A beleza de uma representação estética ou obra da imaginação está na riqueza dos objetos representados, tanto na sintaxe como na semântica da representação (isto é, na coerência da representação complexa tanto consigo mesma como com as coisas representadas), e com a riqueza das outras dimensões da representação, como sua dicção e estilo (*dictioet elocutio*) (BAUMGARTEN, 1750: 20 apud KIVY, 2008, p.55, grifo do autor)

A reflexão dos filósofos mencionados até aqui será reunida e explorada de forma magistral por Immanuel Kant (1724-1804) anos mais tarde. A liberdade da imaginação<sup>10</sup> - uma das ideias que acompanha sua reflexão – será apresentada no âmbito das belas-artes, ou seja, em produtos criados pelo gênio artístico. As belas-artes são vistas como expressão das “ideias estéticas”.

---

<sup>8</sup> Du Bos 1748: I, p.57 *apud* KIVY, 2008, p.43

<sup>9</sup> *Ibid.*,p.52

<sup>10</sup> Como afirma Kant ao concluir sua *Analítica do Belo*, “toda reação estética é uma expressão da liberdade da imaginação.” (*Ibid.* p.57)

Kant caracteriza uma ideia estética, como o conteúdo de uma obra de gênio artístico, como “aquela representação da imaginação que suscita muito pensar, sem que no entanto nenhum pensamento determinado, isto é, **conceito**, possa ser-lhe adequado, que, conseqüentemente, nenhuma linguagem alcança plenamente ou pode tornar inteligível. (KANT, 1790: §49, 5:314 apud, KIVY, 2008, p.57, grifo do autor).

Forma e conteúdo participam do livre jogo das ideias estéticas. Porém, o conteúdo tem mais relevância do que as formas, ou seja, o jogo dá maior prioridade às ideias do que a padrões. O que se exclui é a restrição de regras para a criação de obras de arte. A atenção volta-se ao uso das regras para a criação das obras de arte, não necessariamente ao material delas. “Kant destaca que o gênio artístico se expressa na criação de conteúdo e também de forma e matéria em obras de arte e na criação de harmonia entre todas essas dimensões da obra de arte.”<sup>11</sup> Para além do livre jogo das faculdades e de como ele acontece, o que está em causa na argumentação de Kant é como as obras de arte são criadas. Se nos perguntamos *como* são criadas as obras de arte, conseqüentemente nos perguntamos *quem* as cria. Eis o lugar em que a figura do gênio se encaixa de modo necessário:

O gênio está na invenção de ideias estéticas, que é uma expressão livre da imaginação, e na criação de veículos para a expressão dessas ideias na intuição, que por sua vez envolverá forma e matéria e cor, composição e instrumentação, ordem, mas também dicção e estilo. (KIVY, 2008, p.58).

Dito tudo isso, podemos reunir os estudos em Estética sob duas perspectivas. Em um primeiro momento podemos compreender a Estética como a investigação do belo e de suas conseqüências. O que é investigado aqui são as características constitutivas da beleza, ou seja, o *conceito* de beleza. Em um segundo momento, podemos compreender a Estética enquanto investigação da *produção* das obras belas que, por sua

---

<sup>11</sup> Ibid., p.57.

vez, está mais próxima de *quem* produz a obra de arte bela do que do conceito de beleza. Em outras palavras: a ênfase da investigação desloca-se do conceito para o sujeito.

O indivíduo percebido como detentor de uma subjetividade particular é prenunciado por Descartes em diversos momentos de sua obra. Talvez a passagem mais significativa em apoio desta concepção esteja nas *Meditações Metafísicas* (1641) na enunciação da célebre fórmula *penso, logo existo*. Para além das consequências promovidas pelo debate a respeito do *cogito* e de sua universalidade, gostaríamos de destacar o enraizamento do pensamento cartesiano em uma subjetividade que é individual, mesmo que metafisicamente indexada. No momento em que Descartes enuncia o *cogito*, a meta de sua investigação é ele mesmo como sujeito. Ele mesmo reflete, ele mesmo anuncia a frase, ele mesmo conclui ser sujeito pensante<sup>12</sup>.

Para Descartes, também, a origem de qualquer ideia se encontra no próprio pensamento, isto é, na razão, neste bom senso que o indivíduo partilha com os outros homens. Na origem do *cogito*, nada mais há além do “eu”, sujeito-pensante, com a exclusão – pelo menos provisória – do mundo. Nada de exterior consegue convencer-me de minha existência, nem os sentidos, nem os objetos, nenhuma sensação ou percepção. (JIMENEZ, 2006, p.76, grifo do autor)

No entanto, suas investigações pouco têm a ver com arte. A única de suas obras que versa sobre a questão, “seu Abrégé de musique (1618), obra de juventude – ele tinha 22 anos –, define as condições de prazer sensível e do belo com a ajuda de proporções matemáticas.”<sup>13</sup> Suas questões relativas à arte estão sempre ligadas à subjetividade, ao parti-

---

<sup>12</sup> “Quando Descartes enuncia o *Penso, logo sou*, é o *eu* universal que está falando, como em matemática. Mas quando Descartes escreve: *meus juízos, meu espírito, que eu não tenha*, quem é o *eu*? Por certo ele, Descartes, pois é o primeiro a dizer isso, mas também cada um de nós, pois ele pretende servir de modelo. Portanto, um *eu* intermediário entre o da audácia pessoa e o do pensamento universal. (REBOUL, 1998, p.141, grifo do autor)

<sup>13</sup> JIMENEZ, 2006, p.53

cular. Por outro lado, em seu principal campo de investigação, a saber, a epistemologia, ocorre o inverso. Em outras palavras: Descartes investiga duas áreas de conhecimento, embora as trate de maneira diferente em suas investigações, uma vez que "não seria possível medir o belo; ele não pode ser submetido a um cálculo científico nem a uma quantificação qualquer, pois a ciência visa ao universal enquanto o belo pertence à ordem do sentimento individual."<sup>14</sup> Portanto, ainda que os dois campos de investigação exijam usos distintos da razão, há um ponto em concordância entre eles: ambos partem do sujeito – entendido aqui, mais uma vez, em sua dimensão particular.

Em suma, o ponto de concordância estaria em uma outra razão, deferente da razão matemática e lógica, uma razão adaptada ao seu novo objeto. Seria chamada razão estética ou razão poética. Ela poderia ser um intermediário entre a razão e a imaginação, entre o entendimento e a sensibilidade. E finalmente, é o indivíduo, o sujeito que realiza de alguma maneira a harmonia entre as faculdades, de um lado, porque é o autor da experiência estética e, de outro lado, porque cabe a ele, a ele e a ninguém mais, pronunciar-se sobre o que sente: cabe a ele emitir um julgamento de gosto. (JIMENEZ, 2006, p.73)

Portanto, a principal repercussão da concepção do sujeito cartesiano para nossos propósitos encontra-se no reconhecimento do papel decisivo que a subjetividade cumpre por si mesma. De alguma maneira, a passagem a seguir sintetiza a questão da subjetividade e sua relação com a arte no pensamento de Descartes.

No centro deste racionalismo, há evidentemente, o sujeito, afirmando sua autonomia tanto através da dúvida quanto através da certeza de seu próprio pensamento. Portanto, trata-se de fato de uma revolução. Somos tentados a dizer: uma primeira revolução em relação à teologia e à metafísica da Idade Média. Esta ruptura decisiva constitui um prelúdio à revolução kantiana, ainda mais radical na medida em que conclui pela impossibilidade

---

<sup>14</sup> Ibid. p.54

de qualquer conhecimento metafísico. É claro que não é habitual atribuir a Descartes o lugar que lhe damos na filosofia da arte. Mas a estética não teria podido nascer sem a afirmação do sujeito como dono, até mesmo criador, de suas representações. O sujeito cartesiano não é o sujeito estético. O belo, para Descartes, não é, como foi dito, mensurável, pois depende demais dos caprichos do indivíduo. Mas, ao reconhecer o papel da subjetividade para determinar o que é belo ou agradável para a alma, o cartesianismo insiste na inconsistência de qualquer pesquisa que vise a definir as condições pretensamente objetivas da beleza ideal, do belo em si. Embora o termo “subjetividade” não pertença a seu vocabulário, assim como também não pertence a ele a expressão “julgamento de gosto”, pode-se considerar, sem antecipar demais, que Descartes pressente a contradição que Kant se esforçará por resolver a respeito do julgamento sobre o belo, isto é, sobre o fato de um tal julgamento ser ao mesmo tempo pessoal e universal, em outras palavras, de sua universalidade ser subjetiva. (JIMENEZ, 2006, p.56-57)

A subjetividade ainda acanhada no século XVII recrudescer no século XVIII. Visto que as regras tanto da arte quanto da ciência alcançam um certo grau de justeza em relação à razão, o que passa a ganhar destaque é a interioridade dos indivíduos. Na arte, a questão da individualidade é vista no gênio e em sua produção sublime. Nas palavras de Cassirer: “o problema do gênio e do sublime agem aqui na mesma direção: vão tornar-se os temas intelectuais do desenvolvimento e da progressiva elaboração de uma nova e mais profunda concepção de **individualidade**.”<sup>15</sup>

Diante disso, o que passa a ser valorizado na obra de arte é seu caráter exclusivo frente a outras obras. O artista deixa de ser um mero artesão que produz obras com valor de uso para a sociedade ao tornar-se um artista que imprime sua individualidade na obra. Advém daí um deslocamento da *obra* para o *sujeito*. O valor da obra está em *quem* realizou a obra porque este destaca-se em relação aos demais indivíduos.

---

<sup>15</sup> CASSIER, 1992, p.433, grifo do autor.

Por ter reivindicado demais sua independência, o artesão transformou-se em artista, colocado num pedestal, celebrado como gênio, dotado de um talento sobre-humano. Mas ver nele um ser de exceção, a mil léguas das preocupações do comum dos mortais, significa também considerá-lo como um ser à parte. (JIMENEZ, 2006, p.86)

O principal elemento que faz do gênio um ser excepcional é a maneira como ele constrói sua obra. O núcleo da produção do gênio concentra-se no procedimento de criação adotado pelo artista, não no produto que ele busca imitar. Diferentemente dos artistas dos séculos anteriores, o gênio do século XVIII usa o procedimento da criação contrariamente ao procedimento de imitação.

A forma de “imitação” que lhe é própria pertence a uma outra esfera e, por assim dizer, a uma outra dimensão, portanto não imita simplesmente o produto mas o ato de produção, não o que é engendrado mas a própria gênese. Poder mergulhar diretamente nessa gênese e participar nela intuitivamente, eis a verdadeira natureza e mistério do gênio. (...) e foi assim que o problema do gênio se converteu no genuíno problema fundamental da estética (CASSIER, 1992, p.417-418, grifo do autor)

Nas próximas páginas, pretendemos apresentar alguns dos momentos mais significativos da trajetória cumprida pelo conceito de gênio, a fim de estabelecermos um primeiro mapeamento de suas ocorrências em função dos objetivos de nossa pesquisa. De modo a nos situar no período histórico no qual o gênio ganha notoriedade, esta revisão se concentrará nos séculos XVIII e XIX. As articulações mais gerais das teorias admitidas pelos respectivos filósofos não serão cotejadas, visto que escapam ao escopo deste trabalho. Nosso intuito é apresentar brevemente o que alguns filósofos pensam sobre o gênio, de modo a dispormos de um quadro que referencie de maneira suficientemente clara os desdobramentos da pesquisa.

Vinculado ao projeto iluminista que visa uma totalização e unificação do saber humano, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746) de Charles Bauttex (1713-1780) apresenta o gênio como aquele que imita a natureza. O paralelismo entre arte e ciência presente no pensamento do filósofo francês confere à imitação seu principal axioma, de acordo com o qual importa que “imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio.”<sup>16</sup>

Assim, para este autor, o principal objetivo do gênio é imitar a natureza nas belas-artes, pois “todos os seus esforços reduzem-se necessariamente a fazer uma escolha das partes mais belas da natureza para formar com elas um todo requintado que era mais perfeito do que a própria natureza, sem, contudo, deixar de ser natural.”<sup>17</sup> Portanto, “o gênio, que é o pai das artes, deve imitar a natureza e não deve imitá-la tal como ela é.”<sup>18</sup> Sendo a imitação o modo como o gênio atua, sua fonte principal para essa atividade encontra-se na natureza. Ele apenas segue o modelo da natureza e não cria nada, o que acarreta um certo grau de dependência seu em relação à natureza. “O gênio é como a terra que não produz nada de que não tenha recebido a semente.”<sup>19</sup> Vale dizer: “o gênio deve, então, ter um apoio para se elevar e se sustentar, e esse apoio é a natureza.”<sup>20</sup>

No entanto, resta determinar como acontece essa atividade de imitar a natureza. O que exatamente é imitar? Como acontece essa imitação?

Imitar é copiar um modelo. Esse termo contém duas ideias. 1) O protótipo que traz os traços que se quer imitar. 2) A cópia que os representa. A natureza, isto é, tudo o que existe, ou o que nós concebemos facilmente como possível, eis o protótipo ou o modelo das artes. (BAUTTEUX, 2009, p.27)

---

<sup>16</sup> BATTEUX, 2009, p.15

<sup>17</sup> Ibid., p.24

<sup>18</sup> Ibid., p.24

<sup>19</sup> Ibid., p.26-27

<sup>20</sup> Ibid., p.27

Vale destacar um trecho em que, provavelmente tendo em vista a querela entre os antigos e os modernos<sup>21</sup>, o filósofo comenta o uso do termo, sugerindo certa ambiguidade em sua acepção.

Os próprios termos dos quais se serviam os antigos ao falarem da poesia provam que eles a consideravam uma imitação: os gregos diziam **poiein**. Os latinos traduziam o primeiro termo por **facere**; os bons autores dizem **facere poema**, isto é, forjar, fabricar, criar. E o segundo, eles o deram ora por **singere**, ora por **imitari**, que significa tanto uma imitação artificial, tal como aparece nas artes, quanto uma imitação real e moral, tal como aparece na sociedade. (BAUTTEUX, 2009, p.27, grifo do autor)

Admitindo a natureza como fundamento para sua atividade de imitar, o gênio não imita a natureza como ela é, “mas tal como ela pode ser, e tal como pode ser concebida pelo espírito,”<sup>22</sup> imprimindo nela a verossimilhança. Junto a isso, o estado em que o gênio deve estar para realizar suas atividades é chamado *entusiasmo*, exatamente como a tradição platônica reivindica.

Rousseau (1712-1778) em seu *Dicionário de música* (1768) apresenta o verbete em articulação com termos especificamente musicais. O autor sempre fala em gênio *do* autor e nunca em autor genial. Tal perspectiva mostra-se distinta de algumas teorias, sobretudo no século XIX, em que o próprio artista é tomado como gênio e não como possuidor de um gênio. Assim, algo ou alguém pode possuir o gênio, de modo que quem o possui é responsável por lhe dar espaço ou sufocá-lo.

Para este filósofo, o gênio é inato e quem o possui sente dentro de si essa força. “Não procures, jovem artista, o significado de gênio. Se o possui, você sente dentro de você. Se não, você nunca o conhecerá.”<sup>23</sup> A analogia com sentir pode ser compreendida com o auxílio de outros

---

<sup>21</sup> A Querela dos Antigos e Modernos foi uma polêmica intelectual nascida na Academia francesa no final do século XVII.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.32

<sup>23</sup> ROUSSEAU, 1768 *apud* GUMBOSKI, 2012, p.204.

verbetes.<sup>24</sup> Todavia, por meio de estudo e trabalho o artista pode adquirir e desenvolver um conhecimento ou talento sobre algo, mas nunca gênio.

Se os teus olhos se enchem de lágrimas, se sentes teu coração bater, se te perturbam os calafrios, se o êxtase tira o teu fôlego, toma um [libreto de] Metastasio e trabalha; o gênio dele inflamará o teu, você criará seguindo o exemplo dele: ali está o que concebe o gênio, e as lágrimas dos outros logo te compensarão pelas lágrimas que os teus mestres fizeram você derramar. Mas se os encantos deste grande artista te deixam imóvel, se não sentes delírio nem encanto, se achas simplesmente belo aquilo que te entusiasma, como ousas perguntar o que é gênio? Homem vulgar, nunca profane esta palavra sublime. Por que quer conhecê-la? Não conseguirias sentir [o gênio]: faça música francesa. (ROUSSEAU, 1768 apud GUMBOSKI, 2012)

Por seu vez, o verbete *gênio* publicado por Voltaire (1694-1778) em suas *Questões sobre a enciclopédia* (1771) é apresentado em duas seções e seu conteúdo dividido em três partes. Na primeira, o filósofo apresenta a questão do ponto de vista histórico desde os gregos e romanos até o século XVIII. Em seguida, o autor atribui a inventividade como principal característica do gênio. Junto a isso, na terceira e última parte do verbete, Voltaire propõe que a utilidade da grande invenção criada pelo gênio, quando aprimorada, se mostra mais útil às pessoas em geral.

Do ponto de vista histórico e da inventividade, Voltaire diz:

Entre os romanos, ninguém utilizava a palavra ‘genius’ para exprimir, como fazemos, um talento raro; a palavra era ‘ingenium’. Nós empregamos indistintamente a palavra gênio quando falamos do demônio que tinha uma vila da antiguidade sob sua guarda, de um maquinista ou de um músico. O termo ‘gênio’ parece dever designar não indistintamente grandes talentos, mas aqueles entre os quais há invenção. É sobretudo esse caráter inventivo que parecia um dom dos deuses, esse *ingenium quasi ingentum*, uma espécie de inspiração divina. Ora, um artista, não importa quão perfeito ele seja em seu gênero, se não tem invenção, se ele não

---

<sup>24</sup> C.f. GUMBOSKI, 2012.

é de algum modo original, ele não será, de modo algum, considerado gênio; ele parecerá ter sido inspirado apenas pelos artistas seus predecessores, ainda que ele o supere. (VOLTAIRE, 1771 apud BABIUKI, 2016, p.155-156)

Portanto, a inventividade – este dom divino – é a principal característica do gênio. Sem ela, o artista poderá ser talentoso, mas nunca genial. Por outro lado, Voltaire apresenta a relação entre o gosto e o talento do gênio nos seguintes termos:

Dissemos que o gênio particular de um homem nas artes não é outra coisa senão o seu talento, mas damos esse nome apenas a um talento muito superior. Quantas pessoas tiveram algum talento para a poesia, para a música, para a pintura? Contudo, seria ridículo chamá-los gênios. O gênio conduzido pelo gosto não cometerá jamais faltas grosseiras: deste modo Racine, depois de Andromaque, Poussin, Rameau, jamais as cometeram. O gênio sem gosto cometerá faltas enormes. E o que é pior: ele não o saberá. (VOLTAIRE, 1771 apud BABIUKI, 2016, p.157)

O verbete *gênio* apresentado por Saint-Lambert (1716-1803) na *Enciclopédia* (1772), um dos empreendimentos intelectuais mais expressivos do século das luzes, versa sobre o gênio em três modalidades diferentes: nas belas-artes, na filosofia e na política. Nas belas-artes – a modalidade que nos interessa aqui – o gênio produz no momento em que encontra-se entusiasmado e imita os signos sensíveis impressos em sua sensibilidade. Essas propriedades auxiliam na construção do pensamento sobre gênio no século XVII.

As principais características do gênio são “a amplidão do espírito, a força da imaginação e a atividade da alma.”<sup>25</sup> No que diz respeito ao entusiasmo, “ele não dispõe nem da natureza, nem da sequência de suas ideias, ele é transportado para a situação dos personagens que põe ação, ele toma o caráter deles.”<sup>26</sup> Em relação à sensibilidade, “o homem de gê-

---

<sup>25</sup> D’ALEMBERT, & DIDEROT, 2015, p.325

<sup>26</sup> Ibid., p.324

nio é aquele cuja alma mais grandiosa, tocada pelas sensações de todos os seres, interessa por tudo o que está na natureza.”<sup>27</sup>

O atributo que mais nos chama atenção no verbete de Saint-Lambert em relação à teoria mais conhecida sobre o conceito, isto é, a kantiana, diz respeito ao gosto e ao gênio. Para o enciclopedista, o gosto encontra-se, frequentemente, separado do gênio. Por outro lado, para Kant esses dois elementos mantem íntima relação.<sup>28</sup>

Fruto de estudo e dedicação, o gosto estaria ligado a uma série de regras, no qual este produz obras belas, porém convencionais. Diante disso, o gênio desvincula-se das regras para criar e se lançar ao sublime, pois as regras criam empecilhos para sua arte. Além disso, a obra de gênio parece fruto de um momento de criação. Ideia que reitera a noção de entusiasmo e que muitas das vezes é compreendida como um momento único e especial da criação, na qual a obra constitui-se de uma única vez.

Frequentemente o gosto está separado do gênio. O gênio é um dom puro da natureza, o que ele produz é obra de um momento. O gosto é obra do estudo e do tempo, diz respeito a uma multidão de regras estabelecidas ou supostas, e permite a produção de belezas que apenas são convencionais. Para que uma coisa seja bela segunda as regras do gosto, é preciso que seja elegante, refinada e trabalhada sem que o pareça. Para que seja de gênio, por vezes é preciso que seja desvinculada, que tenha um ar irregular, abrupto, selvagem (...). As regras e leis do gosto causariam entreves ao gênio, ele as quebra para lançar-se ao sublime, ao patético, ao que é grande. O amor por esse belo eterno que caracteriza a natureza, a paixão em conformar seus quadros a não sei qual modelo que ele criou e a partir do qual têm as ideias e os sentimentos do belo são o gosto do homem de gênio. (D’ALEMBERT, & DIDEROT, 2015, p.325)

---

<sup>27</sup> Ibid., p.324, grifo do autor.

<sup>28</sup> C.f §48 da *Crítica da faculdade de julgar*, 2016.

Todavia, como adiantamos, a teoria sobre o gênio mais difundida e conseqüente é aquela desenvolvida por Kant em sua *Crítica da faculdade de julgar* (1790). Nela o conceito é engendrado sob um princípio diferente da imitação. O gênio tem seu principal fundamento na criação, já que” todos concordam que o gênio deve ser inteiramente oposto ao espírito de imitação.”<sup>29</sup> Além disso, o conceito surge somente na segunda parte da obra, intitulada *Analítica do sublime*. Apresentaremos de maneira integral o núcleo do conceito descrito no parágrafo quarenta e seis da obra citada.

**Gênio** é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: **gênio** é a disposição inata da mente (*ingenium*) **através da qual** a natureza dá regra à arte. (KANT, 2016, p.205, grifo do autor)

Vê-se a partir disso que o gênio 1) é o talento de produzir algo para o qual nenhuma regra determinada pode ser fornecida, com nenhuma predisposição de habilidade para aquilo que pudesse ser aprendido segundo alguma regra; vê-se, por conseguinte, que a originalidade tem de ser sua primeira propriedade. 2) Que, podendo haver também um contrassenso original, seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, ser exemplares; e que, portanto, mesmo não tendo surgido eles mesmos da imitação, têm de servir a outros como tal, isto é, como padrão de medida ou regra do julgamento. 3) Que ele mesmo não pode descrever ou indicar cientificamente como cria o seu produto, a não ser dizendo que lhe dá a regra enquanto natureza; e que, portanto, o criador de um produto, pelo qual ele agradece ao seu gênio, não sabe ele mesmo como lhe vieram as ideias para cria-lo, nem tem em seu poder a possibilidade de decidir se o concebe ao seu bel-prazer ou de maneira planejada, ou de comunicar a outrem preceitos que lhes permitissem criar produtos semelhantes. (Daí que a palavra “gênio” venha presumivelmente de *genius*, o espírito protetor e condutor que é dado a um homem no seu nascimento, como sua propriedade, e que fornece a inspiração da qual emanam aque-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.206, grifo do autor.

las ideias.) 4) Que a natureza, através do gênio, não dá a regra à ciência, mas sim à arte; e, mesmo assim, somente quando se trata de bela arte. (KANT, 2016, p.205-206)

O que se percebe de imediato é que, as regras desempenham um papel fundamental nessa teoria pois, afinal, a natureza prescreve regras às artes por meio do gênio. Discorreremos brevemente sobre as duas primeiras características elencadas na passagem citada por acreditarmos serem elas as principais no que tange à novidade teórica introduzida pelo pensador.

Antes de mais nada, a criação e não a imitação é o principal atributo do gênio. Apenas enquanto criador o gênio mostra-se original. As obras produzidas pelo gênio não devem imitar nenhuma obra criada antes. Seu talento reside exatamente em inventar, em dar ao público algo totalmente novo – o que concede à originalidade um papel até então inédito na definição do gênio. Junto a isso, seus produtos tornam-se exemplares para outros artistas, isto é, passam a ser admitidos de maneira canônica. Há um duplo movimento entre essas qualidades do gênio: criando algo original, as obras do gênio irão pertencer ao cânone por serem modelos para outros artistas; esses modelos só encontram validade na arte na medida em que se mostram originais.

Ainda sobre a imitação e sobre as regras da arte, Kant comenta o seguinte:

Para colocar um fim em ação, porém, são requeridas determinadas regras das quais não podemos nos libertar. E como a originalidade do talento constituiu uma parte essencial (embora não a única) do caráter do gênio, cabeças superficiais acreditam que não haveria melhor modo de mostrar que são gênios brilhantes do que declarando-se independentes da coerção de todas as regras, e que seria melhor desfilarem em um cavalo selvagem do que em um cavalo treinado. (KANT, 2016, p.208)

Portanto, o gênio não atua sem nenhuma coerção em sua produção artística como fazem crer algumas teorias da segunda metade do século

dezoito. Ele obedece as regras que a natureza lhe prescreve e com isso cria produtos novos e exemplares, garantindo-lhes, assim, originalidade.

Outro momento muito significativo no desenvolvimento da teoria que vamos sumariamente restituindo aparece no parágrafo quarenta e nove, no qual são apresentadas as faculdades mentais que constituem o gênio, sendo a principal delas o espírito. Vale reiterar: nosso intuito é apenas apresentar os pontos de maior relevância da teoria e não explorar todas as consequências que ela reserva para o debate estético.

Em sentido estético, **espírito** significa o princípio animador na mente. O que permite a esse princípio animar a alma, contudo, o conteúdo que ele emprega para isso, é aquilo que, conformemente a fins, coloca as forças da mente em movimento, isto é, um jogo que se conserva por si mesmo e reforça ele mesmo as forças para tal. Agora, eu afirmo que esse princípio não é outra coisa senão a faculdade de expor **ideias estéticas**; por ideia estética, porém, entendo uma representação da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um **conceito**, possa ser-lhe adequado; uma representação, portanto, que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível. (KANT, 2016, p.211, grifo do autor)

Por meio da principal faculdade descrita por Kant, o gênio adquire a capacidade de expor as ideias estéticas, que por sua vez não podem ser representadas em conceitos. Neste trecho, o foco está na expressão das ideias originais dadas pela natureza, sob as quais produtos exemplares serão engendrados. Por fim, os principais elementos da teoria do gênio em Kant podem assim ser condensados:

O gênio consiste propriamente na feliz circunstância – que nenhuma ciência ensina e nenhum esforço disciplinado permite aprender – de, por um lado, encontrar ideias para um conceito e, por outro, achar a **expressão** para elas, pela qual a disposição de ânimo subjetiva assim produzida, como acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada aos outros. Este último talento é o que propriamente

se denomina gênio; pois expressar o inominável no estado de ânimo que acompanha uma certa representação e torna-lo comunicável – quer a expressão se dê pela linguagem, pela pintura ou pelas artes plásticas – é algo que requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da imaginação e unifica-lo em um conceito (que é justamente por isso original e, ao mesmo tempo, cria uma nova regra que não poderia seguir-se de exemplos ou princípios prévios) que pode ser comunicado sem a coerção de regras. (KANT, 2016, p.215, grifo do autor)

Na esteira do modelo filosófico kantiano, Arthur Schopenhauer (1788-1860), no parágrafo trinta e três do segundo tomo de sua obra magna *O mundo como vontade e representação* (1819), apresenta a essência do gênio nos seguintes termos: “a essência do gênio tem de residir na perfeição e energia do conhecimento intuitivo”<sup>30</sup>. O gênio, liberto de toda sua vontade particular, intui as ideias, conforme Platão as descreve em sua doutrina. Por meio da intuição, o gênio entra em contato com as ideias universais, que por sua vez, são expressas em suas obras de arte. Eis aí a capacidade excepcional do gênio. Além disso, Schopenhauer apresenta de maneira rigorosa a constituição da vontade e do intelecto do gênio em relação ao ser humano normal.

O gênio, por conseguinte, consiste num anormal excesso de intelecto que só pode encontrar o seu uso ao ser empregado no universal da existência; pelo que então se obriga ao serviço de todo o gênero humano, como o intelecto normal, ao do indivíduo. Para tornar o assunto mais compreensível, poderíamos dizer: se o ser humano normal consistem em 2/3 de vontade e 1/3 de intelecto, o gênio, ao contrário, consiste em 2/3 de intelecto e 1/3 de vontade. (SCHOPENHAUER, 2015, p.452-453)

Um pormenor que merece destaque diz respeito à sobriedade do gênio. Para Schopenhauer e para grande parte do século XIX o gênio

---

<sup>30</sup> SCHOPENHAUER, 2015, p.451, grifo do autor.

mostra-se um ser excêntrico e de alguma forma, louco.<sup>31</sup> Essas características, de certa forma, poluem o debate sobre a questão, transformando o gênio em uma espécie de semideus.

Por isso falta ao gênio a **sobriedade**, que consiste precisamente em não ver nas coisas mais do que realmente lhes pertence, em especial naquilo referente aos nossos possíveis fins: por isso nenhum ser humano sóbrio pode ser um gênio. SCHOPENHAUER, 2015, p.467)

Richard Wagner (1813-1883) endossa esse último pensamento de Schopenhauer em seu *Beethoven* (1870) nos seguintes termos:

Podemos, com maior segurança, observar o desenvolvimento de Goethe e Schiller, na medida em que estes nos deixaram claras indicações por meio de suas considerações conscientes – mas também elas nos revelam apenas o prov

Essa rápida incursão pela história das ideias sobre gênio e música, que culmina em Wagner e Schopenhauer, já nos permite entrever os motivos pelos quais Nietzsche, em seu *O Nascimento da Tragédia*, saúda o músico como o verdadeiro gênio que irá unificar a nação alemã. A atribuição de genialidade a ele está ligada à circunstância de que Nietzsche encontra em sua música o material no qual Dionísio irá se manifestar. “Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações”<sup>32</sup>. Com isso, Nietzsche encontra na música de Wagner a linguagem adequada para a apresentação de Apolo e Dionísio, conceitos basilares de seu livro de estreia. Veremos a seguir como se dá o contraste entre as perspectivas até aqui esboçadas e o desenvolvimento específico das meditações nietzschianas sobre a arte e o gênio.

---

<sup>31</sup> SCHOPENHAUER, 2015, p.477-481, grifo do autor.

<sup>32</sup> WAGNER, 2010, p.9



# CAPÍTULO 1



# GÊNIO E METAFÍSICA

*Esse mito moribundo é agora capturado pelo gênio recém-nascido da música dionisíaca: e em suas mãos floresce ele mais uma vez, em cores como jamais apresentara, com um aroma que excita o pressentimento nostálgico de um mundo metafísico.* (NIETZCHE, 2007, p. 69)

## 1.1 Nietzsche e Wagner: aproximações em torno da música dionisíaca

Tendo como referência *O nascimento da tragédia* (1872) este capítulo pretende explicitar o conceito de gênio tal como proposto pelo jovem Nietzsche. Neste escrito concentram-se as ideias filosóficas e filológicas que oferecem fundamento para o elogio do filósofo ao músico e compositor Richard Wagner, admitido então como modelo para a reflexão sobre a questão em estudo. Em alguns momentos, a retomada do pensamento de Arthur Schopenhauer será oportuna, visto que nele se encontram determinadas formulações teóricas que funcionam como condição para a aproximação entre Nietzsche e Wagner.

O itinerário do capítulo, por sua vez, adotará a seguinte direção. Partiremos de um recenseamento das referências expressas a Richard Wagner, dado o papel decisivo que este desempenha para a definição proposta então por Nietzsche para o gênio<sup>33</sup>. A partir daí, lançaremos um olhar genealógico sobre o conceito, restituindo os temas trabalhados por Nietzsche na primeira obra cuja conexão com ele é necessária. Isso permitirá que as relações entre *O Nascimento da tragédia* e a figura de Wagner – considerado à época como o único capaz de unificar o povo alemão através da música dionisíaca e da tragédia grega – sejam precisamente recuperadas. Além do mais, ao tomarmos a figura de Wagner como ponto de partida para o exame do conceito, ou seja, ao

---

<sup>33</sup> Cf. *Función estética del genio* (GUERVÓS, 2004, p.214)

partirmos do concreto para o abstrato, a compreensão da questão nos parece resultar mais clara.

De saída, cumpre restituir as circunstâncias em que o nome de Richard Wagner é mencionado no contexto do primeiro pensamento nietzschiano sobre o trágico. Em todo *O nascimento da tragédia* ele aparece apenas três vezes, sempre acompanhado por outras figuras e questões. É estranho que o nome do grande Wagner seja citado tão poucas vezes, apesar da presença maciça de suas ideias e realizações artísticas no que diz respeito aos conteúdos que lá se discute. Uma explicação plausível para isso é que o interesse de Nietzsche em Wagner seja secundário em relação ao peso das consequências de suas ideias para o filósofo. Quer dizer, Wagner ocupa um lugar central nos escritos do jovem Nietzsche, mas o que realmente parece interessar ao filósofo é a música dionisiaca e a unificação do povo alemão através dela. O músico aparece como o único capaz de produzir tal aglomerado sonoro, e é isso o que conta.

A primeira menção ao músico acontece apenas no sétimo capítulo de *O Nascimento da tragédia*. Após a argumentação tratar da origem da tragédia propriamente dita e discutir o significado do coro trágico em contraste com as proposições de A.W. Schlegel e de Friedrich Schiller, o nome de Wagner finamente aparece. Mas ainda assim ele vem a reboque de desenvolvimentos anteriores, como se vê abaixo:

O sátiro, enquanto coreuta dionisiaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisiaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro. Talvez conquistemos um ponto de partida para a nossa indagação se eu introduzir a afirmação de que o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisiaca está para a civilização. A respeito dessa última, diz Richard Wagner que ela é suspensa [*aufgehoben*] pela música, tal como a claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia. (NIETZSCHE, 2007, p.51-52)

A segunda menção a Wagner ocorre nove seções depois e mais uma vez na esteira do debate de outros temas. Desta vez é Schopenhauer que aparece em primeiro plano, dado que “reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes”<sup>34</sup>. O músico ganha breve destaque por estabelecer “que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas”<sup>35</sup>, estipulando com isso que a música ocupe um lugar superior na hierarquia das artes, em acordo com o filósofo de Frankfurt.

Wagner aparece pela última vez em *O Nascimento da tragédia* ao lado de Bach e Beethoven. Essa talvez seja a menção mais significativa feita no livro ao músico. Porém, o que esta passagem na seção dezenove enfatiza é o caráter dionisíaco da música alemã, impresso no que Nietzsche chama de *curso solar* da música alemã.

Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. (NIETZSCHE, 2007, p.116)

No entanto, a figura de Wagner não é mero adendo filosófico. Nietzsche reconhece no músico a capacidade de engendrar o mito trágico tão necessário para a constituição da unidade nacional alemã. É justo o dionisíaco – esse dispositivo estético-filosófico – que ambos os autores, cada um em seu domínio, estariam aptos a suscitar em seu povo. Os principais ingredientes para a emergência do *pathos* nacionalista encontram-se no mito e na força arrebatadora da música.

É este precisamente o dispositivo que será compreendido em chave nacional, pelo romantismo alemão. Para ele o difícil e longamente adiado nascimento da nação alemã, no século XIX, exigiria o retorno (imitação, repetição, res-

---

<sup>34</sup> NIETZSCHE, 2007, p.95.

<sup>35</sup> Ibid., p.95.

tauração) à (da) antiguidade grega como único modo de configurar uma cultura nacional (alemã) moderna, por uma via diferente e superior a da, já consolidada, imitação romana (italiana, francesa) da Grécia. Haveria uma segunda Grécia, obscura, mística, que até então permanecera encoberta, oposta à Grécia luminosa renascentista, à qual haveria que retornar. É o que Hölderlin vai denominar de “pathos sagrado”, e Nietzsche, de “dionisiaco” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p.12)

A música dionisiaca composta por Richard Wagner suscitará o mito trágico no povo alemão em analogia com o que aconteceu com a tragédia entre os gregos. Talvez o principal elemento conservado pelos modernos alemães em relação às tragédias dos antigos seja seu caráter popular. Assim como as tragédias eram encenações populares, as óperas wagnerianas pretendem sê-lo. O ambiente popular dessas artes será propício à utilização de artifícios passionais da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*<sup>36</sup>) de Wagner ao mesmo tempo em que a relação intrínseca entre arte e religião do povo grego seria lembrada e reconstruída na nação germânica. Seja como for, interessava ter uma obra artística com apelo popular como aliada da causa nacional. Dadas a disponibilidade e acessibilidade ao grande público próprias da arte wagneriana, seu objetivo de entreter e ao mesmo tempo politizar é cumprido. A tarefa de suscitar imagens de mitos fundacionais torna-se mais eficiente com o auxílio da arte. É justo nessa origem fundacional, ou seja, anterior à história, que tanto Nietzsche como Wagner irão buscar subsídios para a tarefa de unificação da Alemanha. Portanto, o mito trágico seria o principal elemento da união nacional.<sup>37</sup>

Mas por que o mito e não outro elemento grego a ser emulado pelos alemães? Nietzsche crê na potência do mito como primeiro problema filosófico enfrentado por todas as culturas. Além do mais, “a sublime e temível

---

<sup>36</sup> c.f. MILLINGTON, 1995, p.257-258.

<sup>37</sup> “Pero eso, para poder justificar el sufrimiento y afirmar la existencia, piensa que es necesario el mito, el cual niega todo carácter responsable en el mundo, en tanto que interpreta a éste como un juego artísticamente necesario.” (Ibid., p.200, grifo do autor)

coluna mnemônica do mito”<sup>38</sup> auxilia na aproximação entre povo e metafísica ou entre vivente e ideia “e assim o primeiro problema filosófico estabelece imediatamente uma penosa e insolúvel contradição entre homem e deus, e coloca como um bloco rochoso à porta de cada cultura.”<sup>39</sup>

O contexto social em que o mito é apresentado ao povo merece atenção. A ópera wagneriana atinge seu apogeu no festival inaugural de Bayreuth quando todos os meios para sua realização ficam a cargo de Wagner, ou seja, desde a música até a montagem das cenas, passando pela dramaturgia, são compostas por ele, o que cria no espetáculo uma forte coesão interna. Tudo isso de modo a apresentar o mito da melhor maneira possível segundo os ideais unificadores nacionais.

Outra questão que merece atenção diz respeito à música. Por que os alemães de então elegeram a música e não outra arte, ou outra atividade humana, como a filosofia, a política, ou até mesmo os jogos olímpicos, como modelo a ser seguido? Do ponto de vista estético, uma das respostas estaria na valorização da música pelos alemães, considerando ser essa a arte em que suas realizações eram as mais potentes. Nunca tendo tido uma literatura como a dos ingleses ou um teatro como o dos franceses, os alemães encontrariam na música o veículo para a expressão e consolidação de seu caráter nacional. Outra resposta, agora do ponto de vista da causa na qual Wagner e Nietzsche estão engajados, seria a força hercúlea, heroica da música. Força através da qual a tragédia – destruída alhures por Sócrates – poderá renascer para a nação alemã. Para tal explicação, Nietzsche evoca o mito de Prometeu e comenta o seguinte:

Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música. (NIETZSCHE, 2007, p.68)

---

<sup>38</sup> NIETZSCHE, 2007, p.62.

<sup>39</sup> Ibid., p.64.

Em síntese: Richard Wagner é o gênio alemão que dá um significado germânico ao mito trágico, por meio de sua música dionisiaca. Após esse primeiro olhar, cabe a nós restituir as teses enunciadas em *O nascimento da tragédia* que guardam relação direta com o gênio.

## 1.2 Definição e papel do gênio criador de mitos no âmbito da *Metafísica de artistas*

A união promovida entre mito e música, aparece na produção do gênio. Nas últimas páginas de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche reitera que “música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisiaca de um povo e inseparáveis uma do outro”<sup>40</sup>, declarando assim a responsabilidade do gênio em promover tal união tanto entre todos os domínios do saber quanto entre os povos da Alemanha. Além disso, o principal elo entre mito e música se mostra na tragédia criada pelo gênio. Essa tragédia é construída por meio da mobilização dos impulsos artísticos da natureza incorporados outrora nos deuses helênicos Apolo e Dionísio, convergindo em um dos principais temas que perpassam todo o livro, a saber, a *metafísica de artistas*<sup>41</sup>.

Um dos principais compromissos assumidos por Nietzsche em sua produção filosófica diz respeito à afirmação da existência. Na obra de estreia, a abordagem do assunto é tentada no registro de uma metafísica peculiar, elaborada em termos artísticos, e não científicos ou especulativos. Nietzsche entende que o melhor encaminhamento para as questões sobre a natureza da realidade não é aquele típico da tradição dita ontológica, mas um que recolha nas criações artístico-religiosas de um povo seus elementos constitucionais.

<sup>40</sup> Ibid., p.141.

<sup>41</sup> “Parece fuera de toda duda que la intención de Nietzsche a la hora de perfilar su teoría del arte con el propósito de fundamentar teóricamente el drama musical wagneriano, como extensión del drama trágico griego, fuera de construir una **metafísica** del arte dentro de la línea trazada por su maestro Schopenhauer” (GUERVÓS, 2004, p.187, grifo do autor)

Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. (NIETZSCHE, 2007, p.139)

Assim, as relações entre arte e existência são equacionadas no interior de uma *metafísica de artistas*.<sup>42</sup> Ou seja, tanto a natureza como as obras de arte criadas pelo gênio obedecem ao mesmo modo de produção, no qual o espírito daqueles deuses helênicos é mobilizado, revelando assim, o principal interesse estético do filósofo. Em outras palavras: o que interessa a Nietzsche é menos a obra de arte acabada como produto, e mais o processo pelo qual indivíduos e culturas artisticamente estimuladas criam sua obra. Portanto, neste sentido muito específico, Nietzsche acompanha de perto os ideais românticos promovidos no século XVIII, isto é, enquanto a *imitação* é o principal modo de fazer arte do século XVII, a *criação* é o modelo do século seguinte.

Essa criação artística só é devidamente esclarecida ao se levar em conta o par de divindades tutelares da tragédia e suas respectivas implicações. Apolo, o deus da configuração, do delineamento, do contorno, atua de forma a construir a natureza. Por outro lado, seu opositor Dionísio atua destruindo, dilacerando, aniquilando. De um lado o deus das artes figuradas, de outro o deus da arte não figurada, isto é, o deus da música. A escolha de Nietzsche por figurar assim esses opostos decorre de sua orientação fundamental. Ao invés de enunciar conceitualmente os pares de forças opostas, Vontade e Representação, como faz seu

---

<sup>42</sup> “Esta “metafísica de artista” que pretendía elaborar Nietzsche, y cuya expresión no procede de la época de **El nacimiento de la tragédia**, sino del **Ensayo de autocrítica** de 1886 que se añadió a segunda edición del escrito, tenía que reflejar el modelo griego del arte y de la vida, tal y como lo había encontrado expresado en la Grecia posthomérica, y especialmente en la tragedia ática, y debía también superar el dualismo entre arte y ciencia, apariencia y verdad, en una tensión productiva”. (Ibid.,2004 ,p.188, grifo do autor)

predecessor Schopenhauer, Nietzsche reconhece entre os gregos trágicos uma apropriação completamente diferente de tal jogo de forças<sup>43</sup>. O recurso ao apolíneo e ao dionisíaco permite uma aproximação muito mais nítida entre a dimensão metafísica e a experiência dos viventes do que qualquer formulação sobre o mundo em termos de uma metafísica especulativa.<sup>44</sup> Além do mais, esses impulsos também têm incidência no corpo do vivente, ou seja, são impulsos de ordem *fisiológica*. Tal característica recomenda o uso de meios diferentes para sua compreensão, irreduzíveis à conceituação habitual, rígida, e sem aplicação imediata na vida mesma. Portanto, “tomemos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.”<sup>45</sup>

Aos fenômenos fisiológicos do *sonho* e da *embriaguez* são associados, respectivamente, os deuses Apolo e Dionísio. O primeiro deles, se constitui por meio da configuração de imagens plásticas dotadas de características oníricas. O segundo impulso remete por sua vez ao estado fisiológico da embriaguez. Conforme vimos, esses impulsos atuam tanto na natureza como na arte. O modo pelo qual essa atuação acontece se dá da mesma maneira em ambos os domínios. Quando a natureza cria ou destrói, ela não sabe que o faz. Do mesmo jeito acontece com o gênio ao criar suas obras. Os impulsos da criação e da destruição atuam no artista independentemente da sua consciência individual. Neste caso, o artista é apenas um médium entre natureza e obra de arte. Quem cria, na verdade é a natureza, mas através das mãos do artista.

Sem a mediação do artista humano, irrompe da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satis-

---

<sup>43</sup>“Es alianza metafísica entre los dos principios estéticos se expresa analógicamente por medio de la dos divinidades Apolo y Dioniso.” (Ibid., 2004, p.207)

<sup>44</sup>“En este contexto tiene gran importancia para Nietzsche la función que desempeñan los **dioses olímpicos** en la cultura griega. Representan algo más que el referente de una religión del deber, o de una ascesis vital. Su función es primordialmente existencial (...)” (Ibid., 2004, p.194, grifo do autor)

<sup>45</sup>NIETZSCHE, 2007 p.24.

fazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. (NIETZSCHE, 2007, p.29)

Alimentado por esses impulsos, o artista procede como um imitador da natureza. Mas o artista não é um imitador dos produtos da natureza segundo o paradigma do século XVII. Ele é um imitador do *modo* segundo o qual a natureza atua ao criar. Em outras palavras: ao admitir esses impulsos artísticos advindos da natureza, o artista emula a maneira conforme a natureza atua criando ou destruindo, e não os objetos próprios dela.<sup>46</sup>

Após a primeira apresentação desse par de forças opostas, Nietzsche chama maior atenção para Dionísio. Apesar de Apolo ser o deus da música na mitologia grega, é a Dionísio que Nietzsche atribui a verdadeira força dos sons. Para Nietzsche, “a música de Apolo era arquitetura dórica dos sons, mas apenas sons insinuados, como os que são próprios da cítara,”<sup>47</sup> ou seja, a música de Apolo não guarda a força arrebatadora da música de Dionísio. É justo essa característica que chama a atenção do filósofo. O estado de embriaguez provocado pela música de Dionísio faz com que o artista aniquile a si mesmo, e com isso, o princípio de individuação inerente ao apolíneo é rompido. O artista deixa de se conhecer como indivíduo, ou seja, sujeito dotado de características particulares, e passa a ser parte da natureza ela mesma. Essa ruptura acontece através de um preciso elemento que a música de Dionísio aproxima, mas a música de Apolo afasta, que seria precisamente “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incompa-

---

<sup>46</sup> “No se trata de lo que en primera instancia diese esta o aquella obra de arte, de lo que expresa en ella, sino que lo verdaderamente importante es preguntarse por aquello que se ha encontrado de valor para el ser humano en esa obra. Lo que le interesa realmente a Nietzsche es el **proceso** de producción de una obra de arte, lo que **acontece** en su origen.” (GUERVÓS, 2004, p.202, grifo do autor)

<sup>47</sup> NIETZSCHE, 2007, p.31.

tível da harmonia.”<sup>48</sup> Com essa declaração, Nietzsche transforma a música e sua força em absoluto símbolo da natureza, na qual os movimentos rítmicos e dançantes do sonoro Dionísio tomam conta do vivente.

Nietzsche comenta essa harmonia entre homem e natureza usando um termo emprestado de outro filósofo. O conceito *näif* (ingênuo) cunhado por Schiller auxilia Nietzsche nesta explicação.<sup>49</sup> Esta ingenuidade presente no artista não é de modo algum um estado ou relação passiva com a natureza. De acordo com Nietzsche, apenas uma época instruída pelo pensamento de Rousseau seria capaz de acreditar em tamanha espontaneidade. Além disso, não encontramos esse artista em todas as culturas. Apenas em artistas nos quais o “triunfo completo da ilusão apolínea”<sup>50</sup> torna-se patente é que tal efeito se verifica. O exemplo que Nietzsche apresenta é ninguém menos que Homero, que por meio de histórias ou imagens formadas como que em sonhos, educava os gregos. Mas por que essa relação, que parece necessária, entre artista ingênuo e natureza é sequer cogitada? O porquê de tal afinidade seria a necessidade da Vontade contemplar a si mesma<sup>51</sup>. Quer dizer, quando a natureza cria através das mãos do artista e produz uma obra de arte, a natureza encontra-se diante de um objeto que ela mesma fez e com isso ela mesma se vê.<sup>52</sup> O gênio, o artista capaz de tal feito, transfigura a Vontade em obra de arte. Mais uma vez vemos que o artista atua como meio entre natureza e arte, ou seja, as habilidades de que o gênio dispõe não são dele, mas, em última análise, da própria natureza.

---

<sup>48</sup> Ibid., p.31.

<sup>49</sup> “En un principio, Nietzsche distingue entre el artista apolíneo y el artista trágico. Por una parte, está el artista apolíneo, ingenuo, preso de su mundo de sueños, que crea continuamente la apariencia y la adora como el poder de lo bello; el artista trágico, por otra parte, penetra toda apariencia para llegar a la realidad terrible, aunque necesita de aquélla como medio de consolación y se protege con el espejo de la apariencia, donde ven las imágenes y sienten deleite”. (GUEVÓS, 2004, p.202)

<sup>50</sup> NIETZSCHE, 2007, p.35.

<sup>51</sup> Cf. El artista primordial (*Ur-eine*) (GUERVÓS, 2004, p.203)

<sup>52</sup> “Sin olvidar, que para Nietzsche el artista humano se pone en relación con el artista primordial que lo trasciende, por el cual el primero se convierte en artista, pero sólo como un medio de expresión del “verdadero” artista.” (Ibid., p.202)

Nos gregos, a “vontade” queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introvisão atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a “vontade” helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo. (NIETZSCHE, 2007, p.35)

Diante do gênio ingênuo, aquele artista no qual a natureza atua de forma direta, a força de engendrar mitos se apresenta. Afinal, é a natureza que fala do fundo da Vontade aos homens. Dito de outro modo, o gênio atua como fio condutor entre o fundo da vontade helênica e o povo. Tal argumentação irá desembocar na emulação dos gregos pelos alemães, que se verifica nas óperas de Wagner exibidas à nação alemã.

A importância que Nietzsche dá ao mito é central em todo o debate. Segundo ele, “sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural.”<sup>53</sup> Diante das demandas políticas de seu tempo, Nietzsche buscou na arte tipicamente alemã a reconstrução do mito grego. Depois do fim da tragédia antiga— que será tratado adiante — o mito teria afinal reencontrado na música sua força originária. Nietzsche, por meio do que poderíamos chamar de um olhar proto-genealógico, encontra essa força pela primeira vez no coral luterano. Segundo ele, ali já estava a força sonora do mito, elemento indispensável para o renascimento da tragédia.

Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado soou esse coral de Lutero, como o primeiro chamariz dionisíaco que, ao aproximar-se a primavera, irrompe de uma expressa moita. A ele respondeu, em eco de competição, aquele cortejo festivo, solenemente

---

<sup>53</sup> NIETZSCHE, 2007, p.133.

exuberante, de entusiastas dionisíacos a quem devemos a música alemã, e aos quais deveremos o renascimento do mito alemão!” (NIETZSCHE, 2007, p.134)

Para Nietzsche, “entrelaçados estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado.”<sup>54</sup> Segue daí o grande auxílio da cultura dos gregos na figura dos deuses helênicos e do gênio Wagner na causa pátria, conectando todos os elementos necessários para a edificação nacional da qual a Alemanha careceria. O núcleo mesmo do espírito alemão verifica-se na música, que desde de Lutero, revela aos alemães sua verdadeira face.

Se o alemão olhar, hesitante, à sua volta, em busca de um guia que o reconduza de novo à pátria já muito perdida, cujos caminhos e sendas ainda mal conhece – que apenas atente o ouvido ao chamado deliciosamente sedutor do pássaro dionisíaco que sobre ele se balouça e quer indicarlhe o caminho para lá. (NIETZSCHE, 2007, p.136)

Florescendo junto ao mito musicante está a verdadeira investigação que Nietzsche propõe, qual seja, como Apolo e Dionísio se manifestam nas obras de arte. Porém, agora a força de cada deus é remetida a um artista grego. Apolo é figurado em Homero e Dionísio é figurado em Arquíloco. Com isso, Nietzsche apresenta cada deus e sua respectiva figura sob modos distintos de fazer artístico. *Grosso modo*, o primeiro deles é tido como artista objetivo e o segundo como subjetivo. Contudo, essas categorias, tributárias da estética moderna, oferecem poucos subsídios para o enfrentamento das perguntas do filósofo. Para o Nietzsche de 1872, o verdadeiro artista é aquele que contempla de forma desinteressada a natureza e que se torna assim um artista objetivo. Porém essa objetividade figurada em Homero e tributária de Apolo, não é decisiva porque nesse modo de fazer arte, as imagens são o principal material. A forma subjetiva de fazer arte, que aparece contraposta à forma objetiva,

---

<sup>54</sup> Ibid., p.135.

também não interessa ao filósofo, pois o “eu” dos poetas, ou seja, a subjetividade íntima encontrada no âmago dos indivíduos não é capaz de contemplar o verdadeiro fundo da Vontade.

A nós serve-se pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível de arte, primeira 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. (NIETZSCHE, 2007, p.40)

Aqui mostra-se oportuno o uso da filosofia de Schopenhauer afim de esclarecer o que Nietzsche entende por *pura contemplação desinteressada*. Acreditamos que este aniquilamento da individualidade do sujeito que o converte em simples médium entre natureza e obra, ou seja, esse aniquilamento que o transforma em gênio, é apresentado de maneira eloquente na *Metafísica do belo*<sup>55</sup>.

No capítulo seis da obra mencionada acima, Schopenhauer trata de maneira direta do conceito de gênio. A fim de reconstruir de forma segura a exposição, voltemo-nos para o início do livro. O assunto tratado no primeiro capítulo diz respeito ao conceito de belo de maneira metafísica, no qual este não obedece ao princípio de razão, mas a “apreensão das Ideias, que são justamente o objeto da arte.”<sup>56</sup> A distinção, herdada de Kant, entre belo, agradável e bom é mantida. Quer dizer, o conceito de belo é apresentado como universal, isto é, todas as pessoas terão a sensação de beleza diante de determinadas obras de arte; e os conceitos de agradável e bom – ao menos no que se refere à terceira crítica de Kant – são particulares, quer dizer, cada pessoa tem uma sensação diferente com objetos diferentes mediante esses conceitos. O que nos leva a apreensão do belo independente de todo interesse.

---

<sup>55</sup> SCHOPENHAUER, p.27 2001.

<sup>56</sup> NIETZSCHE, 2007, p.23.

É manifesto, contudo, que a alegria com o belo é de gênero inteiramente diferente. Ela se baseia sempre no mero conhecimento, exclusivo e puro, sem que os objetos do conhecimento tenham alguma relação com nossos fins pessoais, isto é, com nossa vontade; portanto, sem que nossa satisfação esteja vinculada ao interesse pessoal. Por conseguinte, a alegria com o belo é completamente desinteressada. Por isso também ocorre que, aqui, tudo o que é individual cessa de sê-lo e o belo é objetivamente belo, isto é, para todos. (SCHOPENHAUER, 2003, p.25)

Talvez a grande contribuição deste primeiro capítulo da *Metafísica do belo* seja a distinção entre indivíduo e sujeito criada por Schopenhauer em relação ao conhecimento do belo. A individualidade guarda relação com as idiosincrasias de cada vivente, ou seja, com o que é próprio de cada um, suas particularidades. Por outro lado, a ideia de sujeito diz respeito às características universais dos indivíduos, como por exemplo, ser um corpo sensível.

Visto que a alegria com o belo é uma coisa do mero conhecimento enquanto tal, segue-se que o belo como todo conhecimento, é algo objetivo, algo que subiste não em referência ao indivíduo, mas em referência ao sujeito em geral, portanto para o conhecimento enquanto tal, sendo indiferente a qual indivíduo pertença esse conhecimento. (SCHOPENHAUER, 2003, p.26)

Por isso, o conhecimento do belo, para Schopenhauer, não pode ser comunicado através de conceitos ou doutrinas filosóficas, mas somente por intuições, que posteriormente ganham forma artística. O vivente capaz de apreender essas ideias e comunicá-las por meio das obras de arte aos demais é o gênio. O gênio tem a capacidade exclusiva de apreender as ideias e de transmiti-las à outras pessoas.

Ainda que sob a jurisdição da distinção entre fenômeno e coisa-em-si, Schopenhauer engendra sua filosofia da arte, a partir de um remanejamento, de modo que o que é fenômeno em Kant passa a se referir à

representação na filosofia de Schopenhauer e o que é coisa-em-si passa a referir-se à Vontade. A Vontade em Schopenhauer é a categoria que mais nos interessa aqui e a que mais interessa ao filósofo – ao menos no que concerne à tematização da arte.

Consideramos primeiro o mundo como mera representação, objeto do sujeito. Em seguida, complementamos essa consideração mediante o conhecimento do outro lado do mundo, que encontramos na Vontade. Esta se mostrou como aquilo que o mundo ainda é além da representação, ou seja, como a coisa-em-si. Em conformidade com isso, nomeamos o mundo visto como representação, tanto no todo quanto em suas partes, objetividade (*Objektivität*) da Vontade. Por fim, a objetivação da Vontade, isto é, sua entrada na cena da objetividade, tinha muitos graus, embora determinados, pelos quais a essência da Vontade aparece gradualmente na representação com crescente nitidez, ou seja, expõe-se como objeto. Lembro que esses graus são exatamente as Ideias de Platão. (SCHOPENHAUER, 2003, p.29-30)

Se estamos falando das Ideias segundo a filosofia de Platão, cabe considerar que essas são imutáveis e não dizem respeito à experiência do indivíduo. Assim, o conhecimento de tais Ideias encontra-se em domínio metafísico, ou seja, tal conhecimento não obedece ao princípio de razão (tempo, espaço e causalidade). Para que o sujeito tenha acesso ao conhecimento dessas Ideias deve haver o aniquilamento de si ou a “suspensão da individualidade.”<sup>57</sup> Conforme vimos, a Ideia em Platão e a coisa-em-si em Kant guardam um sentido correlato. Porém, para Schopenhauer elas

divergem apenas mediante uma determinação, a citar: a Idéia é a Vontade assim que esta se tornou objeto, contudo ainda não entrou no espaço, no tempo e na causalidade. Espaço, tempo e causalidade não concernem à Ideia, tampouco à Vontade. Mas à Ideia já concerne o ser-objeto, à Vontade não. (SCHOPENHAUER, 2003, p.34)

---

<sup>57</sup> Ibid., p.30.

Ou seja, para Schopenhauer a diferença reside apenas na exposição da questão. Kant realiza a exposição de maneira direta e Platão de maneira indireta. Dito de outra forma: ambos os filósofos dizem sobre o mesmo objeto, mas há uma diferença que reside na maneira como o objeto é exposto. A Ideia (Platão) e a coisa-em-si (Kant) em oposição ao fenômeno não são a mesma coisa. A primeira seria a objetividade *imediate* da Vontade, ou seja, esta já tornada objeto. A coisa-em-si também é objetividade da Vontade, porém ainda sem forma, ou seja, ela ainda não é objeto. Para Schopenhauer a primeira forma é a mais adequada porque esta traz a característica de possuir forma, isto é, de ser objeto.

Entretanto, por tratar-se de um objeto, este obedece às figuras da razão (espaço, tempo e causalidade). Caso contrário, não teríamos conhecimento dessa objetividade da Vontade figurada em Ideia, isto é, não conheceríamos o objeto, mesmo enquanto mera representação das Ideias. O que Schopenhauer pretende é que o gênio conheça essas Ideias, apresentadas em diferentes graus da Vontade, através do aniquilamento total de si. À revelia do princípio de razão, o gênio entra em contato direto com as Ideias. Em síntese: o gênio conhece as Ideias platônicas de modo imediato.

Em vista do que foi dito até agora sobre o gênio, parece-nos que, enquanto sujeito, este conhece de maneira distinta da dos outros sujeitos. Portanto, o contato imediato com as Ideias platônicas será olhado mais de perto por Schopenhauer no terceiro capítulo de sua obra.

Visto que, como indivíduos, não temos nenhum outro conhecimento senão o submetido ao princípio de razão, que, por sua vez, exclui o conhecimento das Ideias, então é certo: quando nos elevamos do conhecimento das coisas isoladas para o conhecimento das Ideias, isso só pode ocorrer mediante uma mudança prévia no sujeito, que, correspondendo àquela grande mudança na natureza inteira do objeto, é-lhe análogo, e devido à qual o sujeito, na medida em que conhece a Ideia, não é mais indivíduo. (SCHOPENHAUER, 2003, p.40)

Ao conhecer o mundo, o indivíduo está subordinado ao princípio de razão. Portanto, o conhecimento dos objetos é obtido na mera relação entre os mesmos. Com isso, os objetos são tidos como coisas isoladas, cada qual em relação a outro. Para que ocorra o conhecimento das Ideias, a vontade particular do sujeito deve estar livre dessas conexões. O sujeito que conhece, de alguma forma, encontra-se a serviço desse conhecimento. No entanto, “é possível uma transição do conhecimento comum, que concebe somente coisas isoladas, para o conhecimento da Ideia. Mas isso é uma exceção”<sup>58</sup>. Tal exceção acontece quando o sujeito encontra-se livre de sua vontade particular e, conseqüentemente, livre das conexões que os objetos da experiência lhe apresentam. O puro sujeito do conhecimento, que posteriormente será chamado de gênio, não considera mais “o onde, o quando, o por quê, o para quê das coisas, mas única e exclusivamente seu quê (ou seja, a Ideia)”<sup>59</sup>

Este modo de conhecimento que pergunta pelo “o quê” das coisas é chamado de “intuição estética das coisas.”<sup>60</sup> Enquanto os indivíduos habitualmente criam relação entre objetos, o gênio atua de forma estética. É justo nessa conexão entre puro sujeito do conhecimento e Ideia que ambos acabam por tornar-se um mesmo objeto, criando assim um equilíbrio perfeito entre as partes. O gênio é apenas um médium entre o objeto da Vontade e sua representação no mundo fenomênico.

A Ideia compreende em si sujeito e objeto de maneira igual; pois estes são sua única forma (...); na Ideia, sujeito e objeto mantêm equilíbrio pleno: o objeto (como sempre) não é nada senão representação do sujeito; e o sujeito, na medida que se abandona por inteiro no objeto intuído, tornou-se objeto mesmo, a consciência inteira nada mais é senão sua imagem nítida, é apenas o médium para entrada em cena do objeto no mundo da representação. (SCHOPENHAUER, 2003, p.48)

---

<sup>58</sup> Ibid.,p.45.

<sup>59</sup> Ibid.,p.45-46.

<sup>60</sup> Ibid.,p.45.

Ainda servindo-se das oposições kantianas e da sutil diferenciação entre Ideia e coisa-em-si, Schopenhauer comenta a oposição entre ciência e arte. Este comentário se mostra interessante por força de sua conformidade com o último tema exposto, a saber, as diferentes formas de conhecer dos diferentes sujeitos.

O objeto ao qual o puro sujeito do conhecimento tem acesso é a arte, enquanto que o objeto a que o sujeito comum tem acesso é a ciência. No primeiro modo de conhecer o sujeito entra em contato com as Ideias, que conforme vimos, são o objeto da arte. Este conhecimento se dá de forma intuitiva e imediata. Por outro lado, o sujeito comum que conhece de modo científico, isto é, aquele que conhece por meio do princípio de razão (causas e efeitos) apenas constrói relações.

A grande diferença entre ciência e arte reside na maneira como elas consideram o mundo e trabalham seu estofo. Tal oposição pode ser indicada com uma palavra: a ciência considera os fenômenos do mundo seguindo o fio condutor do princípio de razão, ao passo que a arte coloca totalmente de lado o princípio de razão, independe dele, para que, assim, a Ideia entre em cena. (SCHOPE-NHAUER, 2003, p.57)

O único objeto da arte é a pura contemplação das Ideias e a comunicação das mesmas. A ciência trabalha na tentativa de conectar causas e efeitos, fazendo com que este conhecimento aconteça passo a passo. Quer dizer, ao eleger um efeito o cientista procura por sua causa e a partir daí a causa dessa causa e assim sucessivamente. O artista, por outro lado, conhece a Ideia de uma única vez sem necessitar desse “passo a passo” presente na ciência.

A ciência segue a torrente infinda e incessante das diversas formas de fundamento e consequência: a cada fim alcançado ela é novamente atirada mais adiante, nunca podendo encontrar um objetivo final ou uma satisfação completa, da mesma maneira como não se pode, correndo, alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte. A arte, ao contrário, encontra em toda parte

seu fim. Pois ela retira o objeto de sua contemplação da torrente do curso do mundo e o isola diante de si; e esse particular, que era na torrente fugidia uma parte ínfima a desaparecer, torna-se um representante do todo, uma equivalente no espaço e no tempo do muito infinito. A arte se detém nesse particular, a roda do tempo pára; as relações desaparecem para ela. Apenas o essencial, a Ideia, é seu objeto. (SCHOPENHAUER, 2003, p.59)

Levando em conta todos esses comentários de Schopenhauer, eis finalmente as atribuições dadas por ele ao gênio. Trata-se de um sujeito capaz de aniquilar sua vontade particular e ter acesso as Ideias, comunicando-as aos demais por meio de obras de arte autênticas. Portanto, há uma diferença entre o gênio e o espírito (*esprit*). O último produz apenas grandes cabeças pensantes como matemáticos, físicos, historiadores, ou seja, sujeitos com grande capacidade de montar e desmontar conceitos, ao passo que o segundo pertence ao domínio da arte, no qual as Ideias são o objeto. Com isso, outra diferenciação é comentada por Schopenhauer, a saber, entre o gênio e o homem comum. A diferença é simples e reside no modo como cada um desses sujeitos intui o mundo, recebe as impressões do mundo. Ambos recebem as mesmas impressões do mesmo mundo, no entanto a maneira como cada objeto é visado e percebido é o que faz a diferença. No gênio os objetos da Vontade se mostram de maneira mais límpida do que no homem comum. Em vistas dessa percepção do mundo, cabe a definição da essência do gênio formulada por Schopenhauer.

A essência do gênio é a capacidade de apreender nas coisas efetivas sua Ideia, e, visto que isso só pode ocorrer numa contemplação puramente objetiva, na qual todas as relações desaparecem – em especial as relações das coisas com a própria vontade somem da consciência –, então o gênio também pode ser definido como a objetividade mais perfeita do espírito, isto é, a capacidade de proceder intuindo puramente, de perder-se na intuição, de abandonar o conhecimento a serviço da vontade, isto é, de perder de vista seu interesse, seu querer, seus fins, de desfazer-se de sua personalidade e permanecer como puro sujeito que conhece, claro olho cósmico. (SCHOPENHAUER, 2003, p.66)

Portanto, para que seja concebível o gênio, este tem de possuir um excedente nas faculdades de conhecimento. Apenas com esse excedente é que o gênio torna-se livre da servidão da sua vontade particular, transformando-se em puro sujeito do conhecimento. A partir desse excedente das faculdades de conhecer é que a própria vontade do gênio é esquecida, de modo que a essência do mundo lhe é revelada. Esse momento em que a vontade particular é esquecida coincide com a concepção da obra de arte. Em conformidade com o pensamento de Platão, sobretudo no diálogo *Íon*, Schopenhauer chama esse momento de “entusiasmo.”<sup>61</sup>

Outro dado interessante da teoria do gênio de Schopenhauer é a atribuição de graus à genialidade. Para o filósofo o grau mais elevado de gênio é aquele que tem o homem como objeto. Ou seja, o gênio que cria obras em que o homem é o principal objeto, como a “pintura histórica, a escultura, a tragédia, a poesia épica”<sup>62</sup> possui um grau mais elevado de genialidade em relação ao gênio que cria “pintura de animais, paisagens, natureza-morta, poesia descritiva, arquitetura.”<sup>63</sup>

Essa mudança de registro em relação a seu predecessor Kant, que tinha na natureza seu principal objeto de estudo em relação à arte, faz com que a filosofia de Schopenhauer seja mais fecunda – ao menos no que diz respeito ao gênio e a tragédia – para os propósitos de Nietzsche. Apesar de Wagner ser um médium entre natureza e arte, o músico cria tragédias, que têm por objetivo encenar conflitos humanos que são insolúveis apenas por meio da reflexão racional.

### 1.3 O nascimento da tragédia no espírito da música

Após essa breve exposição da teoria de Schopenhauer sobre o gênio – este puro sujeito do conhecimento contemplador imediato das Ideias platônicas – voltemos à filosofia de *O Nascimento da tragédia*, na qual o

---

<sup>61</sup> Ibid., p.62.

<sup>62</sup> Ibid., p.69.

<sup>63</sup> Ibid., p.69.

modelo de genialidade exposto acima se alia à maneira musical de criar. Enquanto a maneira como Schopenhauer expõe o conceito de gênio relaciona o trabalho deste a imagens dadas à contemplação, o gênio em Nietzsche atua de forma mista, aliando as formas apolíneas contempladas aos sons dionisíacos. Não se pretende com isto que o conceito de gênio proposto por Nietzsche funcione de duas formas, ora conforme imagens, ora conforme sons. O gênio usa imagem e música ao mesmo tempo. Este processo de criação, que nos parece contraditório e portanto problemático, Nietzsche observa no poeta de Schiller e comenta:

Acerca do processo de seu poeta, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigura a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um **estado de ânimo musical**. O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética. (NIETZSCHE, 2007, p.40-41, grifo do autor)

A figura, segundo Nietzsche, capaz de criar desta maneira é Arquíloco, “o belicoso servidor das Musas que é tangido através da existência”<sup>64</sup> e “o primeiro lírico dos gregos.”<sup>65</sup> Artista este que possui a capacidade de figurar em si mesmo o poeta lírico – segundo as imagens – e o músico – segundo o processo de criação. A seguir, uma citação esclarece como esse duplo processo acontece.

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa **imagem similitudinosa do sonho**, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor pri-

---

<sup>64</sup> Ibid., p.40.

<sup>65</sup> Ibid., p.41.

mordial 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. O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão. (NIETZSCHE, 2007, p.41, grifo do autor)

O artista que usa as imagens como material para sua criação está preso a elas. Por outro lado, o músico alheio às imagens, se prende ao fundo da existência e não consegue dar forma a ela. O poeta lírico efetua uma união entre esses dois tipos, na qual o processo é musical e o material é imagético. A autoria das obras de arte pode ser atribuída ao próprio artista apenas na medida em que a natureza atua sobre ele. Portanto, o artista é mero símile do gênio universal, ou seja, mero símile da natureza. Assim, todas as habilidades do artista são meras ilusões, pois o que de fato cria é a natureza projetando-se em homens como Arquíloco para poder contemplar a si mesma em obras de arte. No entanto, a subjetividade do artista é anulada e o próprio fundo da existência mostra-se em obras de arte trazidas à realidade empírica. Porque,

somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador. (NIETZSCHE, 2007, p.44-45)

Assim, Nietzsche encontra na “forma estrófica da canção popular”<sup>66</sup> a figuração dessa união entre imagens e sons. Nos versos e estrofes das

---

<sup>66</sup> Ibid., p.45.

canções encontramos o uso de imagens provenientes de Apolo. A maneira como esses versos são entoados, isto é, a métrica das palavras, o ritmo dos versos, os acentos nos inícios e finais de frase, etc. são tributários do sonoro Dionísio. Portanto, a canção popular “se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo”<sup>67</sup> na qual imagens apolíneas e sons dionisíacos se encontram. Além disso, “a melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo.”<sup>68</sup> Afirmação esta que está perfeitamente alinhada com a filosofia da arte de Schopenhauer, na qual a música ocupa o topo da hierarquia das artes.

Diante dessa alegação sobre a canção popular e a característica universal da melodia, Nietzsche encontra a única relação possível entre ambas, que pode ser verificada na “linguagem empenhada ao máximo em **imitar a música**”<sup>69</sup>. No entanto, Nietzsche remete às sinfonias de Beethoven que podem carregar um discurso imagético, portanto à revelia de Dionísio. Isto é, quando Beethoven homenageia Napoleão em sua terceira sinfonia e a nomeia *Heroica* ou quando sua sexta sinfonia é chamada de *Pastoral*, o compositor busca através da música estimular imagens em seus ouvintes. “Porém, esta tentativa nos mostra apenas representações similitiformes nascidas da música (...), representações que não podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo **dionisíaco** da música.”<sup>70</sup>

Desta forma, Apolo atua quando uma canção ou sinfonia buscam representar algum tipo de imagem. No entanto, esse tipo de elaboração que procura representar um conceito ou imagem através da música não é necessário. A música apenas “**tolera** junto a si”<sup>71</sup> esse tipo de formulação. A linguagem produz apenas símbolos que não guardam relação alguma com a música de Dionísio. Quer dizer, a linguagem funciona

---

<sup>67</sup> Ibid., p.45.

<sup>68</sup> Ibid., p.45.

<sup>69</sup> Ibid., p.46, grifo do autor.

<sup>70</sup> Ibid., p.47, grifo do autor.

<sup>71</sup> Ibid., p.48, grifo do autor.

“como órgão e símbolo das aparências”<sup>72</sup>, portanto não guarda nenhuma relação com a música de Dionísio, e conseqüentemente com o fundo da existência.

O simbolismo universal da música de Dionísio pode ser verificado na canção popular e na melodia, na qual a música supera o uso da argumentação racional. O fundo da existência e toda ela só se justificam sob a égide estética e não sob a égide de uma ontologia conceitual especulativa. Em outras palavras: a existência é artística e se traduz melhor em obras de arte, e não numa linguagem proposicional articulada.

Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição é à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência. (NIETZSCHE, 2007, p.48)

De posse dessa concepção metafísico-musical, Nietzsche julga encontrar-se em condições melhores do que as de seus predecessores para determinar a “origem da tragédia grega”<sup>73</sup>. Segundo o autor, “o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado.”<sup>74</sup> Uma das perguntas que surgem em decorrência dessa reorientação de perspectiva é: por que um povo *sui generis* como o grego resolveu encenar os piores conflitos humanos? Além disso, lembremo-nos de que as tragédias eram encenações públicas a que todas as camadas da população, inclusive as inferiores<sup>75</sup>, assistiam. Um dos objetivos dessas encenações públicas diz respeito à educação do povo. Quer dizer, as tragédias não eram mero entretenimento popular, seu caráter político era patente.

---

<sup>72</sup> Ibid., p.48.

<sup>73</sup> Ibid., p.48.

<sup>74</sup> Ibid., p.48.

<sup>75</sup> “O ditirambo é canto popular e, na verdade, principalmente das camadas inferiores. A tragédia sempre conservou um caráter puramente democrático, pois ela surgiu do povo (NIETZSCHE, 2006, p.56)

O estado de espírito do ouvinte era solene: tratava-se de um culto. Originalmente, todos participavam. Rara disposição para a festa, sentimento matinal manifestadamente alegre. Sem delicadezas e princípios teóricos. Reunião total do povo, que reencontrava seus representantes no coro (*voxpopuli*) e seu ideal nos heróis, que eram habituados a entender tudo politicamente como homens políticos por excelência. Tudo concorria para dispor à devoção: o largo círculo de 20 mil espectadores, acima o céu azul, o coro entrando com coroas douradas e vestimentas caras, o palco arquitetonicamente belo, a reunião entre arte mímica e arte poético-musical. (NIETZSCHE, 2007, p.58).

Com esse caráter popular, as tragédias guardam uma relação íntima com a alma da nação. Antes da tragédia ser apresentada pelas poéticas normativas em termos das partes que a constituem<sup>76</sup>, ela era apenas coro. “Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a **tragédia surgiu do coro trágico** e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro.”<sup>77</sup> Portanto, a tragédia tem origem na música cantada pelo povo. O que em alguma medida ecoa na proposta política em que Nietzsche e Wagner – o regente detentor da batuta de Dionísio que irá conduzir o povo alemão ao ser – estão envolvidos.<sup>78</sup>

Além do mais, o coro tem a função de retirar a tragédia da realidade empírica e elevá-la ao estatuto da arte. Por meio desse elemento da encenação trágica, a cena ganha vida e deixa de ser mera representação. “A tragédia com coro nasceu em uma realidade transfigurada, na qual os homens cantam e se movimentam ritmicamente; a tragédia sem coro, nasceu da realidade empírica, onde se fala e anda.”<sup>79</sup>

Essa transformação da realidade meramente empírica em arte através do coro responde em alguma medida a questão proposta acima. Ao

---

<sup>76</sup> São seis as partes que constituem a tragédia: enredo (*mythos*), caracteres (*ethe*), elocução (*lexis*), pensamento (*dianoia*), espetáculo (*opsis*), e música (*melopoiia*).” (ARISTÓTELES, 2008, p.13)

<sup>77</sup> NIETZSCHE, 2007, p.49, grifo do autor.

<sup>78</sup> “Pues no es sólo la necesidad del hombre la que conduce a la creación del arte, sino que incluso el genio mismo del mundo busca una redención a través de la creación humana del arte.” (GUERVÓS, 2004, p.192)

<sup>79</sup> NIETZSCHE, 2006, p.70.

musicar e posteriormente encenar um conflito insolúvel como o de Édipo, o espectador está diante de uma representação e não diante de uma situação comum, empírica, real. Apenas por tentar representar, ou seja, dar *forma* ao conflito, o espectador eleva-se artisticamente. E como bem vimos, a existência só se justifica esteticamente. Assim, o espectador justifica e eleva sua existência e, conseqüentemente, a existência como um todo. Afinal, no domínio da filosofia do jovem Nietzsche, homem e natureza admitem o mesmo estatuto.

Ainda sobre o coro, Nietzsche comenta uma sentença de A.W Schlegel que vem ao encontro do espectador trágico, pois comparar o espectador trágico com o moderno parece-nos absurdo. “O coro é o “espectador (*Zuschauer*) ideal”, na medida em que é o único vedor (*Schauer*), o vedor do mundo visionário da cena”<sup>80</sup>. Esse espectador apresentado na tragédia no coro é o “próprio homem dionisiaco”<sup>81</sup>. Portanto, o espectador ideal da tragédia é alguém com a capacidade de visualizar imagens dionisiacas. Tal afirmação parece-nos contraditória, mas é a contemplação visual do Uno-primordial que está em jogo. Para Nietzsche, “o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo”<sup>82</sup>. Esse tipo de associação dionisiaca da imagem é apresentado no coro trágico, mas não em qualquer coro. Apenas no coro ditirâmico transformado em espectador ideal é que o canto do bode se apresenta.

O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis: o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais. Toda e qualquer outra lírica coral dos helenos é apenas extraordinária in-

---

<sup>80</sup> NIETZSCHE, 2007, p.55.

<sup>81</sup> Ibid., p.55.

<sup>82</sup> Ibid., p.56.

tensificação do solista apolíneo, ao passo que no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmudados. O encantamento é o processo de toda arte dramática. (NIETZSCHE, 2007, p.57)

Esse processo de encantamento só acontece mediante a aniquilação do indivíduo e de sua posterior transformação em adorador do deus. Apenas assim, o coro de Dionísio suscita imagens apolíneas no espectador ideal e unifica-o com o Uno-Primordial.<sup>83</sup> A tragédia, neste caso, permanece coro e não drama. Pois “o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separados do epos por um enorme abismo.”<sup>84</sup>

Para que a força de Dionísio não aniquile o espectador por completo, Apolo surge como configurador de imagens. O fundo da existência ganha forma através de sua força plástica, e assim a representação do conflito nas tragédias torna-se possível. As forças dos deuses irão atuar de maneira concomitante. A força descomunal de Dionísio absorve a força configuradora de Apolo, dando à tragédia alguma forma, alguma medida.<sup>85</sup> O deus que anteriormente era puro dilaceramento conta agora com o caráter formatador apolíneo, que evita o aniquilamento total do espectador extático. Apolo forma as imagens e justamente por isso evita que o espectador se perca na torrente dionisíaca dos sons.

Neste tipo de formulação em que ambas as forças atuam juntas, de modo que seja possível ao espectador fruir a tragédia, Nietzsche compreende o conceito de “serenojovialidade grega (*Heiterkeit*)”.<sup>86</sup> Apolo de al-

---

<sup>83</sup> “Esse todo que constituye la voluntad y sus manifestaciones es reinterpretado por Nietzsche en un sentido estético como *Ur-Eine* (Uno-Primordial), es decir, como “voluntad artística”, como la fuerza ciega y caótica que busca forma y expresión en la “apariencia”. (GUERVÓS, 2004, p.203-204)

<sup>84</sup> NIETZSCHE, 2007, p.58, grifo do autor.

<sup>85</sup> “Por eso el Uno primordial tiene que expresarse necesariamente para poder verse libre de su sufrimiento y deshacerse de las contradicciones que habitan en él, de tal manera que deja que tales contradicciones se reconcilien en la armonía de la apariencia.” (GUERVÓS, 2004, P.203-204)

<sup>86</sup> NIETZSCHE, 2007, p.61.

guma maneira refreia Dionísio. Assim, diante da representação das forças opostas nas tragédias, o espectador acessa o mito. Como já foi lembrado antes, a confrontação entre homem e deus presente nos mitos seria, para Nietzsche, matriz do primeiro problema filosófico para todas as culturas.

Todavia, após essa transformação de Dionísio, isto é, após sua aliança estratégica com Apolo, o deus da música ganha um novo significado. Ele conta agora com uma dupla natureza, forte e formal. Isto significa que o deus não opera apenas segundo suas inclinações originais, quais sejam, destruição, desmedida, dilaceramento. Nessa nova versão, o deus caracteriza-se pelo ímpeto destruidor e pela medida configuradora. “Nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um branco e meigo soberano.”<sup>87</sup>

Porém, Dionísio ainda é musical, e seu mito sonoro. Essa transformação que afeta deus e mito inaugura uma nova maneira de interpretá-los. Quando o mito é narrado musicalmente na tragédia, sua potência arrebatadora adquire a mais alta significação. Para ilustrar o ponto, Nietzsche alude ao mito de Prometeu e comenta que o titã liberta-se das correntes por meio da força hercúlea da música.

Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música. (NIETZSCHE, 2007, p.68)

Para além da filiação de Nietzsche à filosofia de Schopenhauer, encontramos nessa passagem alguns indícios das atribuições valiosas dadas à música e, conseqüentemente a Wagner. Ao recontar o mito musicalmente nas tragédias, Wagner alcança a população germânica em diversas instâncias. Quer dizer, reunidos em uma mesma obra de arte, mito, tragédia e música inclinam a nação alemã em uma só direção.

---

<sup>87</sup> Ibid., p.67.

## 1.4 O fim da tragédia ligado ao advento do homem teórico e o renascimento do trágico

As seções de onze a quinze de *O Nascimento da tragédia* dizem respeito à relação entre o fim do teatro trágico grego e o otimismo racionalista de Sócrates. O dramaturgo reputado por Nietzsche como responsável pela morte da tragédia é Eurípedes. Sócrates, porém, teria sido a influência responsável por levá-lo a destruir a tragédia. A dramaturgia que rompeu o equilíbrio dinâmico entre os princípios da composição é de Eurípedes, mas a maneira de pensar por trás da cena, ou seja, a filosofia de tal dramaturgia, é de Sócrates. O primeiro desvia a tragédia do patético, movendo-a ao sabor de uma sensibilidade naturalizada e superficial, ajustada ao novo gosto democrático, na qual o espectador é convidado a desvendar a trama da cena. Este processo é instruído pelo pensamento do segundo.

Ao contrário da tragédia dionisíaca na qual o espectador sofre um processo de aniquilação de si, o espectador da tragédia de Eurípedes participa da cena desvendando a trama. Nessa espécie de resolução dialética do conflito trágico, Nietzsche reconhece o elemento otimista do método socrático. Tal otimismo socrático e suas consequências são assim descritos em três fórmulas básicas que levam a tragédia ao fim.

Basta imaginar as consequências das máximas socráticas: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é mais feliz”; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia” (NIETZSCHE, 2007, p.87)

Na tragédia ática, as forças de Apolo e Dionísio atuam juntas de modo que o elemento propriamente trágico apareça. Por outro lado, Eurípedes conta com Sócrates como principal força na criação de suas tragédias. Um dos elementos detectados por Nietzsche nas tragédias de Eurípedes que caracterizam a força racionalista de Sócrates é a in-

venção do “prólogo.”<sup>88</sup> Neste elemento, que diz respeito à forma, apresenta-se o enredo ao espectador, de modo que no decorrer das cenas ele não seja surpreendido. Portanto, toda a encenação trágica passa a ser experimentada através de um filtro racional. O espectador passa a ter “frios pensamentos paradoxais – em vez das introvisões apolíneas – e afetos ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos– e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte.”<sup>89</sup>

Nietzsche nomeia tal formulação como socratismo estético cuja suprema lei soa mais ou menos assim: “tudo deve ser inteligível para ser belo, como sentença paralela à sentença socrática: “só o sabedor é virtuoso.”<sup>90</sup> De agora em diante, o espectador sabe de antemão o enredo da tragédia e deixa à revelia o elemento trágico. A beleza admitida nessa nova formulação da tragédia revela-se no saber, no entender, no compreender. Justamente aí a tragédia morre, porque Dionísio não admite a presença de Sócrates, este grande olho racional. Essa contradição<sup>91</sup> leva a tragédia à morte. Além do mais

a dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a **música** da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca. (NIETZSCHE, 2007, p.87-88, grifo do autor)

A oposição desenvolvida por Nietzsche desde as primeiras páginas do *O Nascimento da tragédia* é entre Apolo e Dionísio, ou seja, entre medida e desmedida. A chave em que Sócrates aparece é outra, bem diferente da oposição entre os deuses. A razão socrática não tem nada a ver com a

---

<sup>88</sup> C.f. NIETZSCHE, 2007, p.78.

<sup>89</sup> Ibid., p.78, grifo do autor.

<sup>90</sup> Ibid., p.78.

<sup>91</sup> “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo”. (Ibid., p.77)

desmedida de Dionísio, e muito menos com a medida de Apolo.<sup>92</sup> O que nos leva a pensar que, de acordo com Nietzsche, Sócrates não pertence ao domínio da arte. Ou, dito de outro modo: Sócrates não faz arte. A maneira como Sócrates se porta diante da tragédia e diante de todo o conhecimento pode ser verificada na seguinte imagem criada por Nietzsche.

Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda **representação ilusória**, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé deque 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 conhece-lo, as inclusive de **corrigi-lo**. (NIETZSCHE, 2007, p.91, grifo do autor)

Portanto, o conhecimento científico, esta maneira de pensar segundo causas e efeitos, entra em choque frontal com a arte trágica. Isto é, a Vontade transfigura-se em formas distintas para que o vivente continue a viver e não se aniquile entrando em contato direto com ela. Uma dessas transfigurações da Vontade é conhecida como a “cultura socrática ou alexandrina”<sup>93</sup>, na qual o otimismo socrático atua corrigindo a existência e buscando o conhecimento das essências. Denominado como *cultura artística* ou *helênica*<sup>94</sup>, o conhecimento da arte fundado na aparência seria outro modo da Vontade transfigurar-se. Por apenas elevar o conhecimento dos fenômenos, a insuficiência de tais formulações é reconhecida. Tanto no conhecimento socrático como no conhecimento artístico, o fenômeno é posto em questão. Com isso, os limites de ambos os modos de conhecer são marcados. Diante de tal embate, a saída contemplada por Nietzsche encontra-se na “*cultura trágica* ou *budista*”<sup>95</sup>, aquela na qual o jogo de forças e o sofrimento são admitidos.

---

<sup>92</sup> “Lo sublime y lo pasional, emociones y sueños, lo divino y lo natural se funden en un mundo, donde la cultura científico-racional todavía no ha destruido la potencia creativa de lo originario.” (GUERVÓS, 2004, p.199)

<sup>93</sup> NIETZSCHE, 2007, p.106.

<sup>94</sup> Ibid., p.106, grifo do autor.

<sup>95</sup> Ibid., p.106, grifo do autor.

Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelas sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. (NIETZSCHE, 2007, p.108)

Diante disso, “irrompe a nova forma de conhecimento, o **conhecimento trágico**, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio.”<sup>96</sup> Esse novo tipo de conhecimento será capaz de fazer renascer a tragédia. Quer dizer, após a morte da tragédia causada pelo otimismo racional de Sócrates, Nietzsche identifica nesse novo tipo de conhecimento, fundado na arte e não na ciência, a maneira de pensar na qual a tragédia irá renascer.<sup>97</sup>

Juntos, conhecimento trágico e música, transformam-se em mito. Nietzsche encontra na filosofia de Schopenhauer e nos escritos teóricos de Wagner, sobretudo em seu *Beethoven*, as ideias que justificam seu argumento. Pois Schopenhauer

reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais, reflexo [*abbild*] do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para **tudo o que é físico no mundo, o metafísico**, e para todo o fenômeno, a coisa em si. (NIETZSCHE, 2007, p.95, grifo do autor)

Wagner, por sua vez exige que a beleza na música seja julgada de forma distinta das artes figurativas. Principalmente no que diz respeito à “excitação do **agrado pelas belas formas**.”<sup>98</sup> Wagner pretende que a música não seja julgada como as artes figurativas, pois essas nada mais são do que belas formas. A música diz da Vontade, não do mero fenô-

---

<sup>96</sup> Ibid., p.93, grifo do autor.

<sup>97</sup> “Por ello, la verdadera y auténtica realidad del hombre no es optimista sino **trágica**.” (GUERVÓS, 2004, p.197, grifo do autor)

<sup>98</sup> NIETZSCHE, 2007, p.95, grifo do autor.

meno. Pelo fato da música guardar essa característica imaterial – e justo aí reside sua característica universal – ela se mostra como arte mais apropriada para exprimir o inefável, o indizível, ou seja, a coisa-em-si ou a Vontade. Com essa potência comunicativa, a música expressa de maneira mais apropriada a Vontade. Essa imaterialidade inerente à arte sonora, garante à música um lugar de destaque na estética, tanto de Nietzsche como de Schopenhauer. Ambos encontram na música a maneira segundo a qual a Vontade se manifesta.

A música é, por conseguinte, quando encarada como expressão do mundo, uma linguagem universal no mais alto grau, que inclusive está para a universalidade dos conceitos mais ou menos como esses conceitos estão para as coisas individuais. A sua universalidade não é de modo algum aquela universalidade vazia de abstração, mas de uma espécie completamente diversa, e está ligado a uma nítida e completa determinação. Assemelhando-se nisto às figuras geométricas e aos números, os quais, enquanto formas universais de todos os possíveis objetos da experiência e a todos aplicáveis *a priori*, não são, apesar de tudo, abstratos, porém intuitivos e inteiramente determinados. Todas as possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito negativo do sentimento, podem ser expressos através de um número infinito de melodias possíveis, mas sempre na universalidade da mera forma, sem a matéria, sempre unicamente segundo o em si, e não segundo o fenômeno, tal como a alma mais íntima deste, sem corpo. (NIETZSCHE, 2007, p.96)

Tendo a imaterialidade como fundamental característica inerente à música, Nietzsche, acompanhando Schopenhauer, acredita residir aí sua potência comunicadora, na qual a Vontade encontra na música seu principal veículo de expressão. E é também da música que Nietzsche extrai dois efeitos dessa arte não figurativa posta diante de imagens apolíneas. Como a música se comporta diante do conceito e da imagem?

Duas são as classes de efeitos que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à **introvisão similitudinosa** da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similitudinosa emerge com **suprema significatividade**. Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao **mito**, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito **trágico**: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco. (NIETZSCHE, 2007, p.98-99, grifo do autor).

Vemos aí a música funcionar como estimulante ao mesmo tempo em que dá outro significado às imagens. Apenas a arte sonora de Dionísio faz emergir da Vontade imagens com significado mítico. O mito e suas imagens apresentam-se de modo exemplar quando suscitados pela música – a menos material dentre todas as artes. No entanto, essa referência à música nos parece vaga. De qual música especificamente Nietzsche nos fala?

Segundo ele, o *novo ditirâmico ático*<sup>99</sup> produz um tipo de obra que destrói a força criadora de mitos advindos da música dionisíaca. A força criativa desse modelo de compositor reside na reprodução de imagens através de sons. Quando um compositor busca reproduzir, por exemplo, uma batalha campal e faz soar instrumentos de percussão em um forte ritmo irregular na tentativa de simular explosões ou quando uma flauta simula o canto de um rouxinol, a força figurativa domina a manifestação artística e, por consequência, o caráter dionisíaco criador de mitos se extingue. Nietzsche chama esse modelo mimético de compor de pintura sonora<sup>100</sup> (*Tonmalerei*) usualmente conhecida como música de programa ou música programática<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Ibid., p.102, grifo do autor.

<sup>100</sup> Ibid., p.103.

<sup>101</sup> O termo tem origem na música romântica do século XIX, porém a obra que pode ser considerada exemplar na acepção deste conceito são as *quatro estações* do compositor italiano Antonio Vivaldi (1678 - 1741) de 1723.

A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisiaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo. (NIETZSCHE, 2007, p.103)

Esse tipo de música fruída socraticamente, isto é, racionalmente, acaba por homogeneizar a experiência, criando uma escuta-imagética. As imagens suscitadas através dos nomes das peças musicais cria um significado anterior à escuta, fazendo com que o mito perca força. O mito é mais rico de consequências quando a sabedoria atua, não quando a racionalização pretende o mesmo. Este saber trágico é o fundamento e antídoto contra o saber de Sócrates. Em suma: o mito não deve ser entendido ou compreendido por via racional. Deve-se *saber* o mito tragicamente.

Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. (NIETZSCHE, 2007, p.108)

No decurso dessas reflexões, outros gêneros musicais são postos à prova. Trata-se da ópera e de sua gênese, o “*stillo rappresentativo*.”<sup>102</sup> Em ambos os gêneros a palavra ganha autonomia em relação ao som. Isso faz com que o enredo – através da palavra – seja exposto ao ouvinte de maneira mais clara e objetiva, retirando todo e qualquer aspecto dionisíaco da peça. Mais uma vez a fruição da música dá-se por via socrática e não dionisiaca.

A ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes. Entender acima de tudo a palavra foi uma exigên-

---

<sup>102</sup> Ibid., p.103, grifo do autor.

cia dos ouvintes propriamente amusicais: tanto assim que só se poderia esperar um renascimento da arte dos sons se se descobrisse um modo de cantar que a palavra do teto dominasse o contraponto como o senhor domina o servo. Pois as palavras são tão mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo. (NIETZSCHE, 2007, p.113)

Por essas razões, Nietzsche acredita no “*renascimento da tragédia*”<sup>103</sup> por meio da música dionisíaca composta por Wagner. A fruição da arte, e consequentemente a vida, não admitem mais o conhecimento socrático. Como oposição a isso, Nietzsche propõe o conhecimento trágico e a encenação do mito. A força dionisíaca da tragédia reside exatamente neste ponto: o espectador dionisíaco intui um acesso ao cerne da realidade, em contraste com o homem que conhece as coisas apenas pela via da teoria. Os conflitos insolúveis apresentados na tragédia helênica trazem o mito à tona e Wagner parecia à altura de realizar isso contemporaneamente. Isto é, o indivíduo Wagner emula o gênio helênico por meio de sua música dionisíaca e pela encenação do mito trágico – ambos endossados por Dionísio. Podemos mencionar o imbróglio entre mito, música e tragédia nos seguintes termos:

A tragédia absorve sem seu íntimo o mais alto organismo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, e desperta naquele a aparência,

---

<sup>103</sup> C.f., p.118, grifo do autor.

como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito. (NIETZSCHE, 2007, p. 122-123)

Enraizada no mito e na música, a tragédia irradia sua força arrebatadora.<sup>104</sup> A música empresta um significado metafísico à tragédia, no qual os símiles universais do herói e do mito falam de maneira direta. Esse caráter metafísico presente na música pode ser reconhecido em sua imaterialidade. Tendo em vista que a força de Apolo escapa à música, a arte menos material se liga diretamente ao Uno-Primordial. Porém, as imagens representadas por Apolo no mito salvam o espectador do total aniquilamento.

O mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade. Por isso a música, como um preste que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir. (NIETZSCHE, 2007, p. 123)

A partir daí, música e mito atuam concomitantemente. A dualidade entre Apolo e Dionísio, não existe mais. Dionísio não é mais o sonoro deus da desmedida e nem Apolo o deus do equilíbrio das formas. As forças que a princípio ofereciam subsídios distintos para a tragédia, cada qual a sua maneira, tornam-se holísticas, ou seja, a dualidade e a categorização estanques dos conceitos não existem mais. Os deuses se reconciliam numa absorção mútua.<sup>105</sup>

Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem

---

<sup>104</sup> “El mito consigue en el arte de la tragedia su máxima expresividad y significado, pues la función del arte consiste, precisamente, en que hacer e vivir el mito y lo proteger frente a las amenazas de la historia.” (GUERVÓS, 2004, p.201)

<sup>105</sup> “Pero a pesar de las limitaciones que le otorga a la ciencia, el hombre no puede renunciar a una explicación total de la existencia.” (Ibid., 2004, p.200)

de Dionísio: com o que fica alcançada sua meta suprema da tragédia e da arte em geral. (NIETZSCHE, 2007, p. 127)

Tal reconciliação é apresentada nos dramas de Wagner. Ali o espectador encontra a tragédia e o jogo de forças inerentes ao mito apresentados de maneira exemplar. Porém, junto ao renascimento da tragédia surge uma espécie de espectador que não está à altura de tamanho acontecimento, porque ele mistura suas pretensões morais com ambições estéticas. Nietzsche o chama de “*ouvinte inestético*”<sup>106</sup> Por meio desse quiproquó, esse tipo de espectador moraliza a tragédia, buscando compreendê-la por meio da ótica da racionalização, de inspiração socrática. Que tipo de solução daria este ouvinte inestético a Édipo?

Em vista dessa figura, essa espécie de crítico de arte, no qual a tragédia é absorvida pela racionalidade socrática e não pelo conhecimento trágico – segundo o jogo de forças em devir– o empreendimento teatral de Wagner em Bayreuth<sup>107</sup> provaria sua legitimidade. Tudo é configurado de modo a que o mito seja exposto de maneira exemplar ao povo alemão. “Não há dúvida de que em Bayreuth o espectador é também digno de atenção.”<sup>108</sup> As mais altas esperanças do jovem filósofo estão depositadas na concepção de que o jogo de forças entre Apolo e Dionísio seria encenado nos dramas wagnerianos de modo que a força do mito guiasse a nação alemã em seu processo de unificação.

---

<sup>106</sup> NIETZSCHE, 2007, p.130, grifo do autor.

<sup>107</sup> Trataremos em detalhe este assunto no terceiro capítulo.

<sup>108</sup> NIETZSCHE, 2009, p.39

## **CAPÍTULO 2**



# GÊNIO E CULTURA

“O que é gênio? - Querer uma meta elevada e os meios para atingi-la”  
(NIETZSCHE, 2017, p.121)

Este capítulo apresentará o conceito de gênio no período intermediário da filosofia de Nietzsche, momento em que o filósofo se afasta de Wagner e da filosofia de Schopenhauer. Recorreremos a alguns aforismos de *Humano, demasiado humano* (1878) e de *Gaia Ciência* (1882) para explicitar os remanejamentos promovidos pelo autor em relação ao romantismo e à metafísica. Em seguida serão considerados os textos sobre educação que pertencem ao período de juventude, intitulados *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino* (1872) e *Schopenhauer como educador* (1874), por encontramos neles elementos que favorecem o entendimento dos deslocamentos no pensamento do autor<sup>109</sup> que requalificam sua visão do gênio. Paulatinamente, Nietzsche abandona sua formulação metafísica do gênio e passa a referir a questão à esfera da cultura. Os aspectos ressaltados nessa nova formulação dizem respeito, sobretudo, à educação e à disciplina que integram o cultivo do gênio. Por fim, apresentaremos o conceito em nova formulação fundamentada na cultura, sua relação com a educação e outras consequências.

## 2.1 As rupturas inerentes ao novo programa filosófico

O traço principal dessa nova fase da produção de Nietzsche é tomar a ciência e não a arte como referência central para seu pensamen-

---

<sup>109</sup> “A ideia de que Schopenhauer criou seu gênio, num esforço imenso de sua vontade contra a de seus contemporâneos, contra seus mestres e finalmente contra si mesmo constitui não somente um desvio de Nietzsche da teoria tradicional, mas também um indício de que ele, na época de **Schopenhauer como educador**, já não mais concorda com alguns aspectos da filosofia de Schopenhauer (...)” (DIAS, 2005, p.103, grifo do autor)

to. Rompendo com sua metafísica de artistas e com seus predecessores, essa nova maneira de filosofar pretende afastar de si todo e qualquer compromisso metafísico. Mas importa ressaltar desde já que a arte ou o artista não são tomados em oposição direta à ciência ou ao homem científico. Diversamente, este último é pensado como um desenvolvimento do primeiro. Não como sua superação dialética, mas como um tipo humano capaz de assimilar, nas formas mais elevadas de sua atividade, usos da criação afins do artístico. É neste período que Nietzsche “intensifica seus estudos de ciências naturais, de fisiologia e biologia, e procura tomar contato com os últimos desenvolvimentos das disciplinas médicas e neurológicas.”<sup>110</sup>

Ao afastar de seu pensamento a “necessidade metafísica”, Nietzsche toma a história como principal aliada e encontra nela seu talismã contra o dogmatismo e as obediências nele implicadas. Encontramos então os primeiros exercícios daquilo que futuramente amadurecerá como estratégia genealógica.<sup>111</sup> No primeiro aforismo de *Humano, demasiado humano*, intitulado *Química dos conceitos e sentimentos*, o dualismo admitido pela metafísica como fundamento da realidade é contestado a partir da negação da existência de opostos descontínuos. Admitida a historicidade de todo o existente, não cabe mais falar na oposição entre essência e aparência, por exemplo. Grande parte da filosofia produzida no ocidente admite essa dualidade por acreditar na fixidez dos objetos, que sua essência é real e transcende as transformações por que eles passam no tempo. Ao pensar de maneira histórica, isto é, pensar de maneira a admitir o movimento, essa oposição é deflacionada, para em um segundo momento ser totalmente destituída. Em suma: a pretensão de Nietzsche é fazer ecoar a voz de Heráclito e não a de Parmênides.

---

<sup>110</sup> GIACOIA, 2000, p.45.

<sup>111</sup> Foucault tem um comentário interessante sobre este procedimento: “Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que através das coisas há “algo inteiramente diferente”: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, o que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas”. (FOUCAULT, 2014, p.58)

Em quase todos os pontos, os problemas filosóficos são novamente formulados tal como dois mil anos atrás: como pode algo se originar do seu oposto, por exemplo, o racional do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico, a contemplação desinteressada do desejo cobiçoso, a vida para o próximo do egoísmo, a verdade dos erros? Até o momento, a filosofia metafísica superou essa dificuldade negando a gênese de um a partir do outro, e supondo para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa, diretamente do âmago da “coisa em si”. (NIETZSCHE, 2000, p.15)

Outra formulação em defesa dessa mudança de orientação filosófica aparece no aforismo seguinte – *Defeito hereditário dos filósofos*.

Tudo que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo **bem limitado**. Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos; inadvertidamente, muitos chegam a tomar a configuração mais recente do homem, tal como surgiu sob a pressão de certas religiões e mesmo de certos eventos políticos, como a forma fixa de que se deve partir. Não querem aprender que o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade de cognição veio a ser; enquanto alguns deles querem inclusive que o mundo inteiro seja tecido e derivado dessa faculdade de cognição. (NIETZSCHE, 2000, p.16, grifo do autor).

A ideia decisiva para o aforismo destacado – e talvez para todo o programa filosófico do período intermediário de Nietzsche – pode ser assim apresentada: “tudo veio a ser; **não existem fatos eternos**: assim como não existem verdades absolutas. – Portanto, o **filosofar histórico** é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia”<sup>112</sup>. Com tudo isso, a busca das essências, bem como a oposição entre essência e aparência, não se justificam mais. Incidentalmente, vale referir o exercício feito no aforismo *O mundo metafísico* que, ao admitir a existência de um outro mundo, tira uma consequência divertidíssima disso.

---

<sup>112</sup> NIETZSCHE, 2000, p.16, grifo do autor.

Pois do mundo metafísico nada se poderia afirmar além do seu ser-outro, um para nós inacessível, incompreensível ser-outro; seria uma coisa com propriedades negativas. – Ainda que a existência de tal mundo estivesse bem provada, o conhecimento dele seria o mais insignificante dos conhecimentos: mais ainda do que deve ser, para o navegante em meio a um perigoso temporal, o conhecimento da análise química da água. (NIETZSCHE, 2000, p.20)

Em *Gaia Ciência*, enfim, essa nova maneira de filosofar é examinada e defendida até as últimas consequências no aforismo *A consciência da aparência*. Ali Nietzsche pergunta:

O que é agora, para mim, aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? Verdadeiramente, não é uma máscara mortuária que se pudesse aplicar a um desconhecido X e depois retirar! Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de fazer sentir que tudo é aparência (...) (NIETZSCHE, 2001, p.88)

Ora, sua resposta traz consigo a melhor réplica para as eventuais objeções que o programa a favor de uma filosofia histórica afim das ciências naturais pode oferecer: a impossibilidade de se distinguir, na experiência que nos constitui, o que é em-si e o que é para-nós. Do ponto de vista do vivente, que experimenta a existência em seu corpo, o que é e o que aparece. O hiato entre ser e aparecer é fruto de uma espécie de erro de perspectiva, que acrescenta um além mundo imaginário ao mundo vivido sem razões suficientes para fazê-lo.

De modo extremamente sucinto, até aqui restituiu-se a defesa filosófica oferecida por Nietzsche para a guinada imprimida à sua trajetória. Compete-nos agora articular ao exposto os desdobramentos relativos ao tema desta pesquisa. Em um ambiente totalmente destituído de metafísica, a arte criada por Wagner não tem mais cabimento. Rompe-se com isso, no domínio da arte, a relação entre Nietzsche e Wagner, o que implica a rejeição da maior parte das teorias enunciadas até então a respeito dos fe-

nômenos artísticos. De agora em diante, a arte deve ser pensada em outros termos e segundo estratégias completamente diferentes das que valeram antes. O vocabulário da fisiologia é mobilizado, e com ele uma perspectiva filosófica naturalizada e historicizada. Ao considerar determinada forma de arte, de agora em diante importa perguntar: ela *degenera* ou *exalta* a vida, promove ou rebaixa nossas forças criadoras vitais?

A arte de Wagner se mostra, aos olhos deste Nietzsche livre de metafísica, um empreendimento dúbio, por soar demasiadamente romântica, sintoma de sua atitude fundamental, um pessimismo senil em relação à vida. No longo aforismo *O que é romantismo?* ficam claros o que Nietzsche entende por pessimismo nas artes e os porquês do afastamento tanto de Wagner quanto de Schopenhauer.

**O que é romantismo?** (...) Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de **abundância de vida**, que querem uma arte dionisiaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de **empobrecimento de vida**, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. À dupla necessidade desses últimos responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos, a eles responderam (respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para mencionar os dois mais famosos e pronunciados românticos que foram então **mal compreendidos** por mim – aliás, **não** em prejuízo deles, como pode me ser concedido de maneira justa. (...) Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”. De início, uma outra distinção parece antes recomendar-se – ela salta bem mais à vista –, ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de **ser**, ou o desejo de **destruição**, de mudança, do novo, de futuro, de **vir a ser**. Mas os dois tipos de anseio, considerados mais profundamente, ainda se revelam ambíguos, interpretáveis conforme o esquema anterior, que me parece justificadamente preferível. O anseio por **destruição**, mudança, devir, pode ser expressão

da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, “dionisíaco”), mas também pode ser o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, **tem** que destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita – para compreender esse afeto, olhe-se de perto os nossos anarquistas. A vontade de **eternizar** requer igualmente uma interpretação dupla. Ela pode vir da gratidão e do amor(...), Mas também pode ser a tirânica vontade de um grave sofredor, de um lutador, um torturado, que gostaria de dar ao que tem de mais pessoal, singular e estreito, à autêntica idiossincrasia do seu sofrer, o cunho de obrigatória lei e coação, e como que se vingasse de todas as coisas, ao lhes imprimir, gravar, ferretear, a sua imagem, a imagem de sua tortura. Este último caso é o **pessimismo romântico** em sua mais expressiva forma, seja como filosofia schopenhaueriana da vontade, seja como música wagneriana: - o pessimismo romântico o último **grande** acontecimento no destino de nossa cultura. (NIETZSCHE, 2012, p.245-256, grifo do autor)

Após essas rupturas em domínios diferentes, isto é, após romper com a filosofia metafísica de Schopenhauer e com a arte degenerada de Wagner, Nietzsche inaugura uma nova fase em sua vida, e consequentemente, um novo jeito de filosofar. A partir daí, o autor se aproxima cada vez mais das ciências naturais e usa o filosofar histórico como sua principal estratégia. Com a mudança nesta última, os resultados filosóficos seguem a mesma orientação. No bojo disso, a proposição do conceito de gênio passa a reconhecer o terreno da cultura como seu ambiente próprio, desobrigando-se de relacionar-se com as abstrações piedosas que animam o pensamento metafísico.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> “Essa “naturalização” do ideal de gênio vai permanecer em sua obra até o fim, e está ligada a uma total inversão da posição do sujeito criador da obra de arte, na medida em que ele passa a ver nessa capacidade um exercício comum. “Só não falem de dons e talentos inatos!”; a genialidade se adquire com a “seriedade do artesão”, que trabalha pacientemente pela obra numa ação laboriosa e diária.” (BURNETT, 2011, p.76).

## 2.2 Condições para a transição do conceito de gênio nos escritos sobre educação

Menos estudados do que outras produções nietzschianas, os escritos que refletem sobre educação trazem significativas contribuições para pensarmos a questão do gênio numa chave diferente daquela inspirada pelo romantismo. Dentre esses estudos breves, embora expressivos, destacam-se *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino* (1872) e *Schopenhauer como educador* (1874). O primeiro, composto por uma série de conferências proferidas por Nietzsche a estudantes e intelectuais, entre janeiro e março de 1872, na universidade da Basileia, busca pensar os modelos de ensino vigentes na escola alemã ao final do século XIX. O outro, terceiro texto da série das Considerações Intempestivas, consiste em uma crítica à visão sobre o ensino vigente nos meios intelectuais da época, que exaltavam o Estado e o Mercado, tomando seus interesses como finalidade do processo educacional. Além dessa crítica, Nietzsche pretende estabelecer como educador exemplar seu mestre Schopenhauer, que via em certos filósofos da época como Hegel, Fichte e Schelling meros funcionários do Estado e não filósofos, no sentido pleno do termo.

A pretensão desses textos, sobretudo do primeiro, é de categorizar os estabelecimentos de ensino de acordo com funções específicas. Para Nietzsche, cada período da formação do indivíduo carrega certas dinâmicas que merecem ser respeitadas, dividindo sistematicamente a vida escolar dos estudantes. No ginásio o aluno deve aprender a obedecer. Mas obedecer a quem? Aos grandes mestres e aos gênios da cultura, descartando assim toda e qualquer subjetividade e narcisismo que faça crer em uma superioridade sua frente a obras compostas pelos gênios. É no confronto com obras modelares, portanto, na frequência de obras geniais, que os estudantes aprendem a desenvolver suas habilidades. Mas qual valor das obras dos gênios e em qual sentido essas são superiores a outras?

Certamente não no sentido moral, apenas no sentido estético, pois o impacto, a densidade, a abrangência, a plu-

ralidade de recursos e registros das mais variadas fontes utilizados, a influência em níveis amplos e variados na vida da cultura, o poder de descortinar dimensões profundas e complexas e a força de engendrar universais simbólicos e significativos jamais poderão ser alcançados minimamente pelas obras produzidas pelos orgulhosos ginasianos e universitários, democratas ou não, dos tempos de Nietzsche. Quer dizer, estas outras obras não possuem o elemento diferencial no seu sentido forte e profundo, distintivo da grande obra. (WEBER. 2011, p.137)

A categorização dos estabelecimentos de ensino vem de duas grandes concepções de cultura na Alemanha no século XVIII, uma voltada à extensão e a outra voltada à retração da cultura. O que isso significa? A primeira concepção está mais próxima do que podemos chamar de cosmopolitismo, segundo o qual o maior número de indivíduos deve ter acesso aos bens de cultura. A segunda, ligada à retração da cultura, pretende formar indivíduos que trabalhem no Estado, fortalecendo-o. A primeira visão aparece quando todos os indivíduos têm acesso à cultura superior, inclusive a burguesia. A outra visão surge da necessidade de criação de burocratas, funcionários que desempenharão funções no quadro de administração estatal, cuja manutenção passa a ser um fim em si mesma.

No entanto, Nietzsche contesta as duas concepções, pois em ambos os casos a cultura perece, uma vez que ela figura como acessório no processo de formação. Seguindo qualquer uma das duas concepções, os estudantes nunca alcançarão a cultura superior, visto que em ambos os processos de educação a cultura está em segundo plano. O pretexto dessas visões de educação é a edificação de um conhecimento pronto para o uso, e não de uma cultura superior.

É neste contexto que Nietzsche distingue os estabelecimentos de conhecimento científico dos estabelecimentos de ensino de cultura. O detalhe é sutil mas decisivo: a divisão é entre os *estabelecimentos de ensino*, não entre o saber científico e a cultura, propriamente ditos.

Quanto a mim, só conheço uma única verdadeira oposição, aquele existente entre os estabelecimentos de ensino

para a cultura e os estabelecimentos para as necessidades da vida: à segunda categoria pertencem todos os estabelecimentos que existem, mas, ao contrário, é da primeira que falo. (NIETZSCHE, 2003, p.107)

A distinção de modo mais específico entre cultura e conhecimento científico pode ser verificada na seguinte citação:

Prestem bem atenção meus amigos, há duas coisas que não se deve confundir. Para viver, para travar sua luta pela existência, o homem deve aprender muito, mas tudo o que ele, enquanto indivíduo, aprende e faz com este desígnio nada tem a ver com a cultura. Ao contrário, esta só tem início numa atmosfera que está muito acima deste mundo das necessidades, da luta pela existência, da miséria. A questão é então saber o quanto um homem estima sua existência subjetiva diante dos outros, o quanto emprega sua força nesta luta individual pela vida. (NIETZSCHE. 2003, p.103)

As escolas que formam sujeitos adequados às exigências do mercado de trabalho devem ser diferentes das escolas que formam sujeitos que irão pensar a cultura. Pois “o sistema do mercado é distinto do sistema da cultura.”<sup>114</sup> Isso não significa que Nietzsche sustente que apenas as escolas de cultura devam existir. Ele deseja apenas a categorização dos espaços, cada qual com sua responsabilidade no processo de formação das subjetividades.

Não vão com isso crer, meus amigos, que eu quero mitigar os elogios às nossas escolas técnicas e às nossas escolas primárias importantes: eu honro os lugares onde se aprende a calcular adequadamente, onde se domina a língua, onde se leva a sério a geografia, onde se é instruído pelos conhecimentos admiráveis que nos dão as ciências naturais. (NIETZSCHE. 2003, p.106).

Neste ponto nos parece-nos oportuno apresentar o conceito de formação (*Bildung*) conforme Nietzsche o discute em suas conferências.

---

<sup>114</sup> WEBER. 2011, p.135

Como já foi sugerido, caberia distinguir escolas de formação, instituições voltadas para a cultura superior, de escolas técnicas, aquelas ocupadas com o treinamento de profissionais para atender as demandas das empresas ou fornecer mão de obra para as carreiras na burocracia estatal. A fim de fundamentar esta posição, importa restituir, de acordo com Weber, as três concepções de *Bildung* em jogo para Nietzsche, que são: (1) Clássica; (2) Romântica; (3) Trágica<sup>115</sup>. A visão clássica diz respeito à bela forma, em função da qual tudo deve ser conformado, expresso de forma clarividente. A visão romântica está ligada a processos subjetivos de formação pessoal. Cada sujeito opera frente a seus desejos, sonhos e anseios de forma distinta dos outros indivíduos. A última concepção traz o fundo trágico da natureza, ou seja, ela leva em consideração os processos criadores da natureza, operando no plano da constituição do próprio ser das coisas.

A distinção entre essas concepções de *Bildung* favorece a possibilidade da criação de indivíduos excepcionais. Nietzsche chega a mencionar instituições para formar o gênio, instituições atentas ao processo da *Bildung*. Ele não comenta sob qual das acepções o gênio deve ser formado, mas diz que o processo de formação ele mesmo deve ser diferenciado de acordo com a finalidade da escola. Portanto, as instituições de ensino ligadas à cultura superior devem se voltar para o cultivo de vocações extraordinárias, deixando às demais escolas a tarefa de atender às necessidades comuns do mercado de trabalho.

Inaugura-se aqui um novo e distinto olhar em relação às instituições e aos gênios. Primeiro, as instituições destinadas ao cultivo do sujeito genial devem dar abrigo aos homens de tal envergadura. Mas abrigo contra o quê? Não exatamente contra o *quê* as instituições devem abrigar, mas contra *quem*. Essa seria a forma mais equalizada da pergunta frente à questão. O abrigo que Nietzsche menciona é contra a ignorância do povo alemão, que não reconhece o gênio em vida. Apenas gerações posteriores dão o devido valor ao gênio. A outra perspectiva apresentada por Nietzsche, decisiva para os interesses desta pesquisa, é o fato de que

---

<sup>115</sup> C.f WEBER, 2011, p.49-54

os que gênios não existem apenas graças a dons inatos, mas podem e devem ser, objeto de cultivo e preparação:

Você nos falou tanto a respeito do gênio, foi o que dissemos mais ou menos a ele, nos falou sobre a sua peregrinação penosa e solitária no mundo, como se a natureza só produzisse os contrastes mais extremos; de um lado, a massa no seu sono estúpido e torpe, que se reproduz por instinto, e de outro, muito distante dela, os grandes indivíduos contemplativos, capazes de criações eternas. A estes você chamou de vértice da pirâmide intelectual: mas parece que, entre os grandes e pesados fundamentos e o cume que se eleva com toda liberdade, é necessário um número infinito de graus intermediários, e aí deve valer portanto o princípio: a natureza não dá saltos. (NIETZSCHE, 2003, p.111)

O que Nietzsche quer dizer com essa expressão? Quer dizer que na natureza existe uma série de gradações intelectuais e portanto, ela não dá saltos. Basta lembrar uma das lições de seu mestre Schopenhauer, na qual ele categoriza o nível intelectual dos seres existentes de acordo com seu nível de vontade. Isso mostra que no processo de criação da natureza existem gradações para com o intelecto. Ora, por que com o gênio – que também é fruto da interação entre sociedade e natureza – seria diferente?

Além do mais, os gênios percorrem um caminho distinto do restante dos homens e isso acarreta todo tipo de empecilhos para esses sujeitos se desenvolverem. Nietzsche comenta que existem dois caminhos claros para os homens e que os gênios sofrem mais por estarem num caminho diferente do da maioria.

Pois vocês estão agora numa encruzilhada, sabem agora para onde conduzem as duas vias. Numa delas serão recebidos por sua época, ela não lhes deixará faltar as coroas e os signos honoríficos: imensos partidos os conduzirão, em todo lugar encontrarão pessoas que pensam como vocês. E quando aquele que vai na frente lance um

slogan, ele percutirá em cada um no seu posto, o segundo é destruir aqueles que não queiram entrar nestas fileiras. Na outra via, terão companheiros menos numerosos; esta via é mais difícil, mais tortuosa e mais escarpada: aqueles que trilham a primeira via zombarão de vocês, porque vocês marcham com muita dificuldade, eles tentarão também atraí-los para o lado deles. Mas se por acaso as duas vias se cruzarem, aí vocês serão maltratados, deixados de lado, ou antes eles se afastarão de vocês aterrorizados e os isolarão. (NIETZSCHE, 2003, p.116)

Resta aos gênios levar a cabo sua obra. Para que isso ocorra, deve haver instituições que dêem o devido apoio a eles, fazendo com que tais indivíduos não se percam em seu caminho. Mas afinal, como identificar quem é o gênio, ou melhor, como saber quem poderá frequentar tais instituições? Nietzsche diz que apenas indivíduos dotados de elevações moral e instinto de heroísmo merecem tal alcunha e portanto, merecem frequentar tais instituições.

Agora, os melhores sucumbem vítimas destas seduções: e, no fundo, não é a qualidade dos dons que decide aqui se alguém é receptivo ou não a estas vozes, mas sobretudo o grau e o nível de uma certa elevação moral, o instinto do heroísmo, do sacrifício – enfim, uma necessidade autêntica de cultura, conduzida por uma educação adequada e tornada um hábito: uma cultura que é, antes de mais nada, como já disse, uma obediência e uma habituação à disciplina que caracteriza o gênio. (NIETZSCHE, 2003, p.117/118)

Enfim, a pretensão de Nietzsche é que existam diferentes estabelecimentos de ensino para diferentes tipos de sujeitos, nos quais cada um possa desenvolver de maneira distinta suas aptidões. A função do Estado é apenas garantir que tais sujeitos tenham esses espaços assegurados para o desenvolvimento de suas habilidades.

Já no ensaio intitulado *Schopenhauer como educador* (1874), Nietzsche toma Arthur Schopenhauer como um gênio exemplar por encontrar

nele uma certa postura frente à sociedade.<sup>116</sup> Logo no início do texto, Nietzsche elogia o filósofo de Frankfurt como o único professor, o único mestre de quem ele pode se orgulhar e apresenta a ideia de que os nossos educadores possuem a capacidade de revelar a nós mesmos quem somos verdadeiramente. Apesar de ainda trabalhar com categorias metafísicas, Nietzsche cria um certo desvio ao conceber seus educadores, - engendrados na cultura – como capazes de revelar o sentido original e a substância fundamental da nossa essência:

Pois tua essência verdadeira não está oculta no fundo de ti, mas colocada infinitamente acima de ti, ou pelo menos daquilo que tomas comumente como sendo teu eu. Tens verdadeiros educadores, aqueles que te formarão, te revelam o que são verdadeiramente o sentido original e a substância fundamental da tua essência, algo que resiste absolutamente a qualquer educação e a qualquer formação, qualquer coisa em todo caso de difícil acesso, como um feixe compacto e rígido: teus educadores não podem ser outra coisa senão teus libertadores. (NIETZSCHE, 2003, p.141-142)

Tomando o próprio Schopenhauer, e não sua filosofia, como exemplo, Nietzsche continua o elogio a seu mestre. O exemplo do filósofo deve ser tomado como os filósofos da Grécia faziam, isto é, pela “vida real e não unicamente pelos livros”<sup>117</sup>. Seus costumes, seu regime alimentar, suas roupas, importam mais do que suas palavras e sua escrita. Junto à vida do filósofo, Nietzsche compara a filosofia de Schopenhauer com a de Kant. Esta última, foi criada por um professor e para professores. Trata-se portanto, de uma filosofia que necessita de outras instâncias que não o próprio filósofo para existir.

---

<sup>116</sup> “Nesse caso, não é tanto a doutrina teórica de Schopenhauer aquilo por que Nietzsche está principalmente interessado, não é isto que ele efetivamente incorpora ao seu pensamento, mas antes a postura de Schopenhauer diante da sua época, o seu distanciamento consciente e precavido das instituições acadêmicas, a sua ausência de compromisso em relação ao Estado ou à Igreja, a sua crítica, a sua crítica à filosofia universitária oficial, a sua retidão, a sua veracidade, o seu heroísmo.” (MELO SOBRINHO, 2003, p.18)

<sup>117</sup> NIETZSCHE, 2003, p.150

A partir dessa comparação entre as práticas de vida dos chamados filósofos, Nietzsche encontra uma profunda inspiração para a genialidade em Schopenhauer. Com isso, encontramos o desvio que Nietzsche cria em sua teoria do gênio. Em primeiro lugar, Nietzsche toma a vida, ou seja, os hábitos, as práticas cotidianas como parâmetro para a genialidade. Em segundo lugar, essa aspiração para a genialidade é moldada pelos costumes do gênio. A partir daí, a genialidade guarda uma forte relação com os hábitos destes sujeitos excepcionais. Na citação a seguir, encontramos em detalhes o que foi dito:

E, assim também, do fundo do sentimento do seu pecado, ele aspira a santidade, leva consigo, enquanto ser intelectual, uma aspiração profunda pela genialidade. Aí reside a raiz de toda verdadeira cultura, e se entendo por esta palavra a nostalgia do homem que quer renascer como santo e como gênio, sei que não há qualquer necessidade de ser budista para compreender este mito. Quando, nos círculos dos eruditos, ou mesmo daqueles que são chamados de pessoas cultivadas, encontramos os dons sem esta nostalgia, estes dons nos inspiram repugnância e aversão, porque pressentimos que estes homens, com todo o seu espírito, longe de fazer progredir uma cultura em gestação e a criação do gênio – que é o objetivo de toda cultura – criam para estas coisas um obstáculo. Há aí um estado de endurecimento que equivale a esta virtude fria e orgulhosa de si mesma, moldada pelo hábito, e que está também mais longe da verdadeira santidade e dela se afasta. Ora, a natureza de Schopenhauer envolvia uma dualidade estranha e extremamente perigosa. Poucos pensadores sentiram em si, a este ponto e com esta incomparável precisão, o pulsar do gênio; e seu gênio lhe fazia a mais elevada promessa: que não havia sulco mais profundo do que aquele que seu arado cortava no solo da humanidade moderna. (NIETZSCHE, 2003, p.158)

Conforme mencionado no começo desta seção, o objetivo principal desses textos sobre educação é tomar a cultura como uma determinação da natureza e não como seu oposto. Ambos os domínios são tomados em vista de um mesmo objetivo, isto é, emancipar os sujeitos.

Diante disso, “o pensamento fundamental da **cultura**, na medida em que esta só pode atribuir uma única tarefa a cada um de nós: incentivar o nascimento do filósofo, do artista do santo em nós e fora de nós, e trabalhar assim para a realização da natureza”.<sup>118</sup>

No entanto, duas coisas devem ser retidas aqui. A primeira delas é que ao longo desses textos, Nietzsche critica a sua própria cultura, ou seja, o filósofo tem a Alemanha em vista quando refere-se à cultura. Em segundo lugar, quando Nietzsche refere-se ao artista ele tem em mente a figura do gênio, este sujeito com habilidades excepcionais. Para ilustrar tal ideia, encontramos na citação seguinte os nomes de Schopenhauer e de Wagner como exceções, portanto, como gênios.

Num povo que produziu Schopenhauer e Wagner! E quem os produzirá outras vezes mais! Ou antes nos iludimos num desespero sem saída? Estes dois homens que acabei de nomear, não são eles talvez para nós ainda a garantia inclusive de que forças semelhantes às suas estão ainda realmente presentes no espírito e na alma dos Alemães? Seriam eles próprios exceções, os últimos contrafortes, os últimos declives de alguns tipos que outrora se tinha como alemães? (NIETZSCHE, 2003, p.190)

Diante dessas questões, Nietzsche propõe um segundo movimento para a criação desses sujeitos excepcionais. Após o sujeito adquirir habilidades básicas para sobreviver, como ler e escrever, ele precisa ser elevado a um patamar superior. Para tal, a relação com a cultura deve ser outra, “ela exige dele sobretudo ação, quer dizer, a luta pela cultura, a hostilidade com relação às influências, aos hábitos, às leis, às instituições nas quais ele não reconheça seu objetivo: o engendramento do gênio.”<sup>119</sup> Trata-se de um modelo educacional que não visa a sobrevivência dos sujeitos, mas a elevação desses a um outro patamar. Todavia, “as condições de nascimento do gênio **não são melhores** na época moderna”<sup>120</sup> afinal,

---

<sup>118</sup> NIETZSCHE, 2003, p.180, grifo do autor.

<sup>119</sup> NIETZSCHE, 2003, p.184

<sup>120</sup> NIETZSCHE, 2003, p.197, grifo do autor.

o objetivo da maioria dos homens modernos é principalmente o lucro e o entretenimento. Diante disso, “a crença numa **significação metafísica da cultura** não teria, afinal, nada de tão assustador; mas antes, talvez, algumas consequências poderiam ser extraídas dela para a educação e o sistema escolar.”<sup>121</sup> Diante desse quadro geral da cultura superior e do engendramento do gênio, Nietzsche admite:

Estes indivíduos devem realizar sua obra – tal é o sentido da sua coesão; e todos aqueles que participam da instituição devem estar empenhados, através de uma depuração contínua e uma assistência recíproca, com preparar o nascimento do gênio e o amadurecimento de sua obra, em si e em torno de si. (NIETZSCHE, 2003, p.199)

Com o auxílio das instituições da cultura superior na preparação do nascimento e no amadurecimento do gênio, o objetivo de criar esses sujeitos se torna mais acessível. Porém, o que deve ser levado em consideração para que o gênio nasça e amadureça sua obra?

No fundo, o que decide aqui não é tanto a raridade e o vigor do talento, mas a influência de uma certa disposição fundamental para o heroísmo e o grau de parentesco e de enredamento interior com o gênio. (NIETZSCHE, 2003, p.200)

Ao admitir essas últimas características em detrimento das primeiras, encontramos, como já foi dito, o desvio na teoria de Nietzsche sobre o gênio em relação à teoria tradicional. Isto é, grande parte dos filósofos do século XIX, e sobretudo Kant, o principal filósofo do século XVIII e autor de uma das principais teorias sobre o conceito, viam a raridade do talento como uma das principais características do gênio.<sup>122</sup> Ao contrário

---

<sup>121</sup> NIETZSCHE, 2003, p.198, grifo do autor.

<sup>122</sup> A primeira característica que Kant atribui ao gênio é: “um **talento** para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, **originalidade** tem de ser sua primeira propriedade” (KANT, 2005, p.153, grifo do autor).

de seus predecessores, Nietzsche encontra outros atributos pertinentes ao conceito. Além disso, Nietzsche compara o próprio Kant com Schopenhauer e comenta que “um erudito não se tornaria jamais um filósofo: pois o próprio Kant não o conseguiu, apesar do impulso inato do seu gênio; ele permaneceu até o fim numa espécie de estado de crisálida”.<sup>123</sup> No entanto, “Schopenhauer, ao contrário, teve a felicidade indescritível de ver o gênio de perto, não somente em si, mas também fora de si, em Goethe”.<sup>124</sup>

Portanto, os textos sobre educação de Nietzsche marcam o momento de transição de sua filosofia e sobretudo, para nós, o momento de transição na formulação do conceito de gênio. Ao levar em consideração a vida do sujeito genial e não apenas seu raro talento, o filósofo desvia, mesmo que de forma sutil, sua teoria sobre o conceito de gênio da teoria até então em voga. Por engendrar o conceito na cultura e não em um terreno metafisicamente motivado, Nietzsche encontra nos hábitos do gênio os motivos de tal distanciamento. Paulatinamente o conceito deixa de sofrer motivações metafísicas e passa a ser engendrado na cultura. Os textos sobre educação oferecem elementos para subsidiar o debate sobre a validade dessa transformação.

## 2.3 O conceito de gênio em nova chave

Conforme vimos, o conceito nietzschiano de gênio passa por uma importante transformação. Sua gênese se deu em sede metafísica mas sua nova formulação articula-se à esfera da cultura. Este íterim é marcado pela incidência das preocupações do pensador com a educação. O gênio em nova chave é vinculado a práticas cotidianas, tendo a ver com uma forma de vida excelente, e não só com obras excepcionais. Nos capítulos *Da alma dos artistas e escritores* e *Sinais de cultura superior e inferior de Humano, demasiado humano*, Nietzsche avança esta nova concepção e

---

<sup>123</sup> NIETZSCHE, 2003, p.205

<sup>124</sup> NIETZSCHE, 2003, p.190

extraí daí contribuições importantes para o debate sobre a arte e o fazer artístico, de modo que muitos ruídos sejam eliminados. O aforismo 231 define o novo conceito nos termos seguintes:

**A origem do gênio.** – A engenhosidade com que o prisioneiro busca meios para a sua libertação, utilizando fria e pacientemente cada ínfima vantagem, pode mostrar de que procedimento a natureza às vezes se serve para produzir o gênio – palavra que, espero, será entendida sem nenhum resabio mitológico ou religioso –: ela o prende num cárcere e estimula ao máximo o seu desejo de se libertar. – Ou, para recorrer a outra imagem: alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, dos quais se louva a originalidade. – Já foi mencionado que uma mutilação, um aleijamento, a falta relevante de um órgão, com frequência dá ocasião a que outro órgão se desenvolva anormalmente bem, porque tem exercer sua própria função e ainda uma outra. Com base nisso pode-se imaginar a origem de muitos talentos brilhantes. – Dessas indicações gerais quanto ao surgimento do gênio faça-se a aplicação ao caso específico, o da gênese do consumado espírito livre. (NIETZSCHE, 2005, p.147, grifo do autor)

Dessa forma, ao se afastar da mitologia e da religião para abordar o surgimento do gênio, o conceito perde totalmente sua motivação metafísica. À primeira vista, o gênio é aquele indivíduo que se mostra excepcional por encontrar outras formas de apresentar uma matéria já muito batida. Encontramos aí o atributo que cativa o público, isto é, a originalidade. Ao descobrir uma nova maneira de manipular uma velha matéria, o gênio se destaca e, na maioria das vezes, recebe essa atribuição.

Ora, é exatamente o exame da originalidade que permite desvendar o segredo do gênio. No momento em que o público celebra um artista como original, talvez esteja faltando levar em conta o repertório adquirido e exercitado ao longo de anos de esforço contínuo. Parece que o artista simplesmente improvisa algo e diante dele surge alguma coisa artisticamente válida. O primeiro aforismo do quarto capítulo de

*Humano, demasiado humano* aponta uma certa inocência do público em acreditar nessa ideia.

O que é perfeito não teria vindo a ser. – Diante de tudo o que é perfeito, estamos acostumados a omitir a questão do vir a ser e desfrutar sua presença como se aquilo tivesse brotado magicamente do chão. É provável que nisso ainda estejamos sob o efeito de um sentimento mitológico arcaico (...) O artista sabe que a sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese; e assim ele ajuda essa ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos de inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento, como artifícios enganosos para dispor a alma do espectador ou ouvinte de forma que ela creia no brotar repentino do perfeito. – Está fora de dúvida que a ciência da arte deve se opor firmemente a essa ilusão e apontar as falsas conclusões e mais costumes do intelecto, que o fazem cair nas malhas do artista. (NIETZSCHE, 2005, p.107, grifo do autor)

Outro momento em que a originalidade é discutida está no aforismo 165. A oposição entre artistas originais e homens de talento é comentada. Estes últimos, por não partirem de si mesmos buscam a formação de repertório em outros talentos. Por outro lado, os originais se fiam em sua própria mente e em certas circunstâncias, produzem algo vazio, justamente por não buscarem outros talentos para seu repertório.

O gênio e o nada – São justamente os cérebros originais entre os artistas, os que criam a partir de si mesmos, que em certas circunstâncias podem produzir o totalmente vazio e insípido, enquanto as naturezas mais dependentes, os assim chamados talentos, estão cheias de lembranças de todas as coisas boas possíveis, e mesmo em estado de fraqueza produzem algo tolerável. Se os originais abandonam a si mesmos, porém, a memória não lhes dá nenhuma ajuda: eles se tornam vazios. (NIETZSCHE, 2005, p.118, grifo do autor)

Em muitos casos reivindica-se a originalidade como principal atributo do artista. Mesmo que sua obra seja totalmente descabida – na medida em que nenhuma regra de qualquer cânone artístico tenha sido sequer aludida em sua criação – ela pode vir a ser louvada pelo público justamente por isso. Ora, de acordo com a nova formulação nietzschiana, para se tornar gênio um autor precisa se formar, adquirir repertório, aprender as regras dos diversos cânones. O aforismo 179 chamado *Contra os originais* sintetiza esta ideia nos seguintes termos: “quando a arte se veste do tecido mais gasto é que melhor a reconhecemos como arte.”<sup>125</sup> Com isso, a sombra dos dons e dos talentos inatos não é admitida. No aforismo 163 esta ideia é comentada.

**A seriedade no ofício** – Só não falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas **adquiriram** grandeza, tornaram-se “gênios” (como se diz) por qualidades de cuja ausência ninguém que dela seja cômico gosta de falar: todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo; permitiram-se tempo para isso, porque tinham mais prazer em fazer o pequeno e secundário do que no efeito de um todo deslumbrante. (NIETZSCHE, 2005, p.116, grifo do autor)

Na sequência do aforismo, Nietzsche toma o gênero da novela como exemplo e nos dá uma receita de como se preparar para atender à pretensão de chegar a ser um romancista de ofício. Trata-se de algo que boa parte dos artistas, nem de longe, realiza ou tenta realizar, romanticamente convencidos que são da espontaneidade do dom.

É fácil dar a receita, por exemplo, de como se tornar um bom romancista, mas a realização pressupõe qualidades que geralmente se ignora, ao dizer “eu não tenho talento bastante”. Que alguém faça dezenas de esboços de romances, nenhum com mais de duas páginas, mas de tal clareza que todas as palavras sejam necessárias; que registre diariamente

---

<sup>125</sup> NIETZSCHE, 2005, p.123.

te anedotas, até aprender a lhes dar a forma mais precisa e eficaz; que seja infatigável em juntar e retratar tipos e caracteres humanos; que sobretudo conte histórias com maior frequência possível e escute histórias, com olhos e ouvidos atentos ao efeito provocado nos demais ouvintes; que viaje como um paisagista e pintor de costumes; que extraia de cada ciência tudo aquilo que, sendo bem exposto, produz efeitos artísticos; que refletiva, afinal, sobre os motivos das ações humanas, sem desdenhar nenhuma indicação que ins-trua nesse campo, e reunindo tais coisas dia e noite. Nesse variado exercício deixe-se passar uns dez anos: então o que for criado na oficina poderá também aparecer em público. – Mas como faz a maioria? Não começa com as partes, mas com o todo. (NIETZSCHE, 2005, p.116)

É bastante comum o público louvar a originalidade em detrimento de outros atributos. Com isso, a originalidade carrega uma relação forte com a inspiração. Segundo tal visão, no momento em que o gênio se inspira seu objetivo é ser original ou trazer a obra prima à tona, caso contrário não haveria motivos para se inspirar, para entrar nessa espécie de transe. Portanto, o gênio se entregaria à inspiração em busca da obra original e a originalidade só se efetuaria quando ocorresse esta intervenção quase sobrenatural. Afinal, de onde viria essa originalidade própria do gênio senão de outros mundos a que apenas a inspiração dá acesso? Porém, esta é mais uma das artimanhas envolvidas na concepção popular da genialidade. Já o gênio ele mesmo pretende que as pessoas acreditem na inspiração para que não vejam o trabalho duro que há por trás de toda grande obra. Os próximos aforismos, 155 e 156, serão apresentados em conjunto e de maneira integral porque oferecem comentários valiosos sobre a questão.

**A crença na inspiração** – Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, mas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, do pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu **juízo**, alta-

mente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, um grande improvisador; mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar. (NIETZSCHE, 2005, p.111, grifo do autor)

**Ainda a inspiração.** – Quando a energia produtiva foi represada durante um certo tempo e impedida de fluir por algum obstáculo, ocorre enfim uma súbita efusão, como se houvesse uma inspiração imediata sem trabalho anterior precedente, ou seja, um milagre. Isso constitui a notória ilusão que todos os artistas, como disse, têm interesse um pouco excessivo em manter. O capital apenas se **acumulou**, não caiu do céu. Aliás, há uma inspiração aparente desse tipo também em outros domínios, como, por exemplo, no da bondade, da virtude, do vício. (NIETZSCHE, 2005, p.111, grifo do autor)

Como vimos nesses aforismos, os gênios alegam a presença da inspiração para seguir contando com o favor de um público iludido. Não revelam a ele os inúmeros esboços feitos antes da obra acabada e muito menos os erros vindos daí. Eles produzem todo tipo de arte, mas apenas as obras primas vêm a público. Em outras palavras: os gênios encobrem o processo de vir a ser da obra de arte e a apresentam apenas como produto acabado.

Conforme a leitura deste Nietzsche amigo das ciências, que desconfia de transportes sobrenaturais e se fia no método, o que realmente acontece no processo de criação da obra prima é um longo adestramento. Repetindo inúmeras vezes o mesmo procedimento por longos anos, em algum momento algo com alguma dignidade artística surgirá. Isso não quer dizer que basta o exercício para se tornar gênio, mas que este é o componente mais importante no processo de criação, genial ou não. Porém, os gênios ocultam esses exercícios e os travestem de inspiração. O momento mágico e inexplicável em que muitos acreditam tem aí sua fonte.

Ao contrário disso, trata-se, de acordo com o filósofo, de um processo humano, demasiadamente humano. Ao longo dos anos esse processo de selecionar, remontar, escolher, se aperfeiçoa. O gênio acumula um certo capital artístico por meio de diversos exercícios, que podemos tomar como familiarização com as regras e parâmetros do cânone em que ele pretende se enquadrar. Mesmo que as regras sejam tomadas de modo negativo, isto é, mesmo o artista sendo contrário às regras, elas são levadas em consideração. Portanto, a originalidade, admitida pelo romantismo como o principal atributo do gênio, tem seu apelo e significado amplamente relativizados. Até os artistas considerados como inovadores, aqueles que marcam as mudanças de paradigma no campo da arte – como Beethoven ao expandir a forma sonata – acumularam capital artístico por meio de exercícios que levam em conta as regras do cânone vigente. Em suma: sem regras não há arte. A propósito, em *Humano, demasiado humano II*, no aforismo 155, Nietzsche assinala que “os gênios sabem melhor do que os talentos ocultar o realejo, graças a suas dobras mais volumosas: no fundo, porém, também eles sabem apenas tocar sua meia dúzia de velhas peças.”<sup>126</sup>

Mas de onde vem esse ímpeto em inovar, em ser original? Talvez a ambição do artista seja maior do que a da maioria das pessoas. Ele se mantém como juiz da sua própria arte e busca nela a excelência. No aforismo 170, vemos a pretensão do gênio em se superar a cada criação – eis o mote para a originalidade.

**Ambição de artista** – os artistas gregos, os trágicos, por exemplo, criavam para vencer; toda a sua arte é impen-sável sem a competição: a boa Éris de Hesíodo, a Ambição, dava asas ao seu gênio. Esta ambição exigia, antes de tudo, que sua obra mantivesse a excelência máxima **aos seus próprios olhos**, tal como eles compreendiam a excelência, sem consideração por um gosto reinante e pela opinião geral sobre o que é excelente numa obra de arte; e assim Ésquilo e Eurípedes permaneceram muito tempo sem sucesso, até que, enfim, **educaram-se** juízes

---

<sup>126</sup> NIETZSCHE, 2017, p.59.

de arte que avaliaram suas obras conforme critérios por eles mesmos estabelecidos. Desse modo procuravam a vitória sobre os rivais segundo sua própria avaliação, ante o seu próprio tribunal, querem de fato **ser** mais excelentes; depois exigiam a concordância externa à sua avaliação, a confirmação do seu julgamento. Lutar pela glória significa “fazer-se superior e desejar que isso também apareça publicamente”. Se falta a primeira coisa, e a segunda é mesmo assim desejada, fala-se de  **vaidade**. Quando falta a segunda, e esta ausência não é sentida, fala-se de **orgulho**. (NIETZSCHE, 2005, p.120, grifo do autor)

Entretanto, essa ambição superior pode causar sofrimentos ao gênio. O gênio oferece ao público algo para que eles não estão preparados, isto é, ainda não foram educados para receber aquela obra. Com isso, o artista parece arrogante. Sua ambição está na excelência e o público, na maioria das vezes, se contenta com qualquer coisa. No aforismo 157 esta experiência é comentada.

**Os sofrimentos do gênio e seu valor** – O gênio artístico quer proporcionar alegria, mas, se estiver num nível muito alto, provavelmente lhe faltarão os que a desfrutem; ele oferece manjares, mas não há quem os queira. Isso lhe dá um **pathos** que às vezes é ridículo e tocante; pois no fundo ele não tem o direito de obrigar os homens ao prazer. Seu pífaro soa, mas ninguém quer dançar: pode isso ser trágico? – Talvez. Enfim, para compensar essa privação ele tem mais prazer em criar do que o restante dos homens em todas as outras espécies de atividade. Seu sofrimento é sentido como exagerado, porque o tom de seu lamento é mais forte, e sua boca, mais eloquente, **em algumas ocasiões** o seu sofrimento é de fato muito grande, mas apenas porque é grande sua ambição, sua inveja. (NIETZSCHE, 2005 p.111-112, grifo do autor)

Todavia, os gênios que não pertencem à arte têm seus sofrimentos diminuídos por contarem com a posteridade, como vemos na sequên-

cia do aforismo. Além disso, Nietzsche desvia seu pensamento da tradição, sobretudo de Kant, quando atribui a genialidade aos cientistas e a outros campos do saber.<sup>127</sup>

O gênio do saber, como Kepler e Spinoza, em geral não é tão ávido, e não faz tamanho caso de seus sofrimentos e privações, na realidade maiores. Ele pode mais seguramente contar com a posteridade e se despojar do presente; enquanto um artista que faz o mesmo está jogando um jogo desesperado, em que o seu coração padecerá. Em casos muito raros – quando no mesmo indivíduo se fundem o gênio de criar e de conhecer e o gênio moral – junta-se às dores mencionadas a espécie de dores que devemos considerar as mais extravagantes exceções do mundo: os sentimentos extra e suprapessoais, dirigidos a um povo, à humanidade, a toda a civilização, à inteira existência sofredora: os quais adquirem seu valor graças à ligação com conhecimentos particularmente difíceis e abstrusos (a compaixão em si tem pouco valor). – Mas que critério, que pedra de toque existe para verificar sua autenticidade? Não seria quase imperioso desconfiar de todos os que **dizem** ter sentimentos dessa natureza? (NIETZSCHE, 2005 p.111-112, grifo do autor).

A arte é a atividade humana na qual esses homens excepcionais disputam sua ambição elevada. Os gênios desenvolvem suas habilidades ao medirem suas forças com outros gênios. No entanto, por força de suas realizações grandiosas, que na maioria das vezes ofuscam nossos sentidos numa espécie de encantamento, os gênios parecem muito distantes de nós. Com isso, não nos dispomos a medir com eles nossas forças, afinal parecemos tão pequenos perto dos grandes homens da humanidade. Nem sequer nos damos o trabalho de disputar porque acreditamos que as obras do gênio surgem como uma espécie de milagre. Além do mais, a genialidade é atribuída com mais frequência aos artistas do que aos homens da ciência. Isso apenas revela a imaturidade da razão, na

---

<sup>127</sup> No §46 da *Crítica da faculdade de julgar*, mais especificamente na quarta atribuição dada ao gênio, verificamos “que a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela”. (KANT, 2005, p.154)

qual a dicotomia entre arte e ciência persiste até hoje. Deveríamos olhar mais de perto as atividades dos homens e percebermos que o ato de criar perpassa todas elas. Sob esta luz, a dualidade não se justificaria mais e todas as atividades humanas seriam reconhecidas como tributárias das diferentes maneiras de inventar. O aforismo 162 debate essa ideia.

**ulto ao gênio por vaidade** – Porque pensamos bem de nós mesmos, mas não esperamos ser capazes de algum dia fazer um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare, persuadimo-nos de que a capacidade para isso é algo sobremaneira maravilhoso, um acaso muito raro ou, se temos ainda sentimento religioso, uma graça dos céus. É assim que nossa vaidade, nosso amor-próprio, favorece o culto ao gênio: pois só quando é pensado como algo distante de nós, como um *miraculum*, o gênio não fere (...) Mas, não considerando estes sussurros de nossa vaidade, a atividade do gênio não parece de modo algum essencialmente distinta da atividade do inventor mecânico, do sábio em astronomia ou história, do mestre na tática militar. Todas essas atividades se esclarecem quando imaginamos indivíduos cujo pensamento atua numa só direção, que tudo utilizam como matéria-prima, que observa com zelo a sua vida interior e a dos outros, que em toda parte enxergam modelos e estímulos, que jamais se cansam de combinar os meios de que dispõem. Também o gênio não faz outra coisa senão aprender antes a assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando. Toda atividade humana é assombrosamente complexa, não só a do gênio: mas nenhuma é um “milagre” (...) Claramente as pessoas falam do gênio apenas quando os efeitos do grande intelecto lhes agradam muito e também não desejam sentir inveja. Chamar alguém de “divino” significa dizer: “aqui não precisamos competir”. E além disso: tudo o que está completo e consumado é admirado, tudo o que está vindo a ser é subestimado. Mas na obra do artista não se pode notar como ela veio a ser; essa é a vantagem dele, pois quando podemos presenciar o devir ficamos algo frios. A arte consumada da expressão rejeita todo pensamento sobre o devir; ela se impõe tiranicamente como perfeição atual. Por isso os artistas de expressão são vistos eminentemente como geniais, mas não os homens de ciência. Na verdade, aquela apreciação e esta

subestimação não passam de uma infantilidade da razão. (NIETZSCHE, 2005, p.115-116, grifo do autor)

Todavia, essa espécie de culto criado ao redor do gênio oferece benefícios e perigos à humanidade, em sua maioria ligados ao nossos sentimentos religiosos. Cremos que os gênios possuem faculdades extra-humanas distintas da maioria de nós, sendo elas as responsáveis pela execução da grande obra. Apenas a crença na formulação metafísica do gênio oferece essa possibilidade. Deste modo, admitimos o gênio como semideus que vez ou outra nos oferece algo divino.

**Perigo e benefício do culto ao gênio** – A crença em espíritos grandes, superiores, fecundos, ainda está – não necessariamente, mas com muita frequência – ligada à superstição, total ou parcialmente religiosa, de que esses espíritos são de origem sobre-humana e têm certas faculdades maravilhosas, mediante as quais chegariam a seus conhecimentos, de maneira completamente distinta da dos outros homens. Atribui-se a eles uma visão imediata da essência do mundo, como que através de um buraco no manto da aparência, e acredita-se que, graças a esse maravilhoso olhar de vidente, sem a fadiga e o rigor da ciência, eles possam comunicar algo definitivo e decisivo acerca do homem e do mundo. Enquanto o milagre no campo do conhecimento ainda tiver crentes, talvez se possa admitir que daí resulta alguma vantagem para os crentes, na medida em que estes, por sua subordinação incondicional aos grandes espíritos, proporcionam a seu próprio espírito, durante o desenvolvimento, a melhor escola e disciplina. Por outro lado, é no mínimo questionável que a superstição relativa ao gênio, a suas prerrogativas e poderes especiais, seja proveitosa para o próprio gênio, quando nele se enraíza. Em todo caso, é um indício perigoso que o temor de si mesmo assalte o homem, seja o célebre temor das césares ou o temor do gênio que aqui consideramos; que o aroma do sacrifício, justamente oferecido apenas a um deus, penetre o cérebro do gênio e ele comece a hesitar e se ver como sobre-humano. As consequências a longo prazo são: o sentimento de irresponsabilidade, de direitos excepcionais, a crença de estar nos agraciado com seu trato, uma raiva insana frente à tentativa de compará-lo a outros, ou

de estima-lo inferior e trazer à luz as falhas de sua obra. Como deixa de criticar a si mesmo, caem uma após outra as rêmiges de sua plumagem: tal superstição mina as raízes de sua força e talvez o torne mesmo um hipócrita, quando sua força o tiver abandonado. Portanto, para os grandes espíritos é provavelmente mais útil que eles se dêem conta de sua força e da origem desta, que apreendam as qualidades puramente humanas que neles confluíram, as fezes circunstâncias que ali se juntaram: energia incessante, dedicação resoluta a certos fins, grande coragem pessoal; e também a fortuna de uma educação que logo ofereceu os melhores mestres, modelos e métodos. É claro que, se têm por objetivo provocar o maior efeito possível, a falta de clareza sobre si mesmos e aquela semiloucura extra sempre ajudam muito; pois em todos os tempos o que se admirou e se invejou neles foi justamente a força mediante a qual anulam a vontade dos homens e os arrastam à ilusão de que à sua frente estão líderes sobrenaturais. Sim, acreditar que alguém possui poderes sobrenaturais é algo que eleva e entusiasma os homens: neste sentido a loucura como diz Platão, trouxe as maiores bênçãos para os homens (...) (NIETZSCHE, 2005, p.117-118, grifo do autor)

Para que o entendimento do fenômeno do gênio prescindia da formulação metafísica, as habilidades demasiadamente humanas de todos nós devem ser olhadas mais de perto. Devemos nos perguntar qual o caminho que o gênio tomou para se tornar o que ele é, quais foram seus mestres, quais foram seus métodos, como sua disciplina foi exercida. Em suma: a educação dada ao gênio deve ser olhada mais de perto para que os mundos metafisicamente motivados sejam esvaziados de sentido de uma vez por todas. De modo a concluir o capítulo, citaremos o aforismo 44 de *Crepúsculo dos ídolos*.<sup>128</sup>

**Meu conceito de gênio** – Os grandes homens, como as grandes épocas, são matérias explosivos em que se acha acumulada uma tremenda energia; seu pressuposto é

---

<sup>128</sup> Mesmo pertencendo a um período da filosofia de Nietzsche que escapa os limites deste trabalho, optamos por inclui-lo por nos parecer uma formulação rigorosa do gênio e a última escrita pelo filósofo de modo tão explícito sobre o conceito.

sempre, histórica e fisiologicamente, que por um longo período se tenha juntado, poupado, reunido, preservado com vistas a eles – que por um longo período não tenha havido explosão. Se a tensão no interior da massa se tornou grande demais, o estímulo mais casual basta para trazer ao mundo o “gênio”, o “ato”, o grande destino. Que importa então o ambiente, a época, o “espírito da época”, “opinião pública”! (...) Os grandes indivíduos são necessários, o tempo em que aparecem é casual; o fato de quase sempre dominarem seu tempo ocorre por serem mais fortes, mais velhos, porque durante mais longo tempo se juntou com vistas a eles. A relação entre um gênio e sua época é como aquela entre forte e fraco, ou velho e jovem: a época sempre é relativamente muito mais jovem, mais tênue, mais imatura, insegura, infantil. É extraordinário o **perigo** que há em grandes homens e épocas; o esgotamento de todo tipo, a esterilidade lhes segue os passos. O grande homem é um fim; a grande época, a Renascença, por exemplo, é um fim. O gênio – em obra, em ato – é necessariamente um esbanjador: no fato de ele **gastar tudo** está sua grandeza... O instinto de autoconservação é como que suspenso; a violenta pressão das forças que fluem não lhe permite nenhum cuidado ou prudência. As pessoas chamam isto “sacrifício”; louvam seu “heroísmo”, sua indiferença para com o próprio bem-estar, sua devoção a uma ideia, uma grande causa, uma pátria: tudo mal-entendidos... Ele flui, transborda, gasta a si mesmo, não se poupa – com fatalidade, funestamente, involuntariamente, como o extravasar de um rio se dá involuntariamente. Mas, como as pessoas devem muito a tais explosivos, também lhe deram muito em troca, por exemplo, uma espécie de **moral superior**... Pois esta é a forma de gratidão humana: ela **compreende mal** seus benfeitores. (NIETZSCHE, 2017, p.77-78, grifo do autor)



# **CAPÍTULO 3**



# MÚSICA E GÊNIO

*“Tenho sede de um mestre na arte dos sons”, disse um inovador ao seu discípulo, “que de mim aprendesse os pensamentos e os falasse depois na sua linguagem: assim eu chegaria melhor aos ouvidos e corações dos homens.*  
(NIETZSCHE, 2012, p.123)

A música é o principal tema deste capítulo. Nosso objetivo é relacioná-la ao pensamento de Nietzsche e às formulações do gênio apresentadas nos capítulos anteriores. A música romântica e a figura de Richard Wagner, junto às ideias musicais do primeiro Nietzsche, serão tratadas de saída. Em seguida, a música será tratada estritamente como organização formal junto ao gênio engendrado na cultura e as ideias musicais de Nietzsche serão retomadas sob esta perspectiva.

## 3.1 Música, gênio e metafísica

A definição de um período histórico, na maioria das vezes, mostra-se insuficiente sob diversos aspectos. Um deles diz respeito à sua delimitação. Em uma tentativa de capturar o tempo, adotamos certos pontos de orientação que nos auxiliam em nossa localização. As orientações mostram-se satisfatórias quando a novidade é tão expressiva que acaba por ser admitida como uma ruptura. Talvez a principal ruptura reconhecida na passagem do Iluminismo para o Romantismo seja o engendramento da subjetividade. A razão deixa de ocupar o centro dos diferentes modo de pensamento e a possibilidade do surgimento de subjetividades individualizadas torna-se viável. A razão é deflacionada e a subjetividade, aos poucos, assume posição central nas mais diversas formas de filosofar.

Na Alemanha, o Romantismo tem origem na literatura e os principais movimentos artísticos do período são o *Sturm und Drang*<sup>129</sup> (Tempestade e ímpeto) e o *Empfindsamkeit* (Sentimentalismo). *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) de Goethe (1749-1832), considerada por muitos a obra inaugural do período, apresenta essa subjetividade ligada ao sentimentalismo de maneira exemplar.

Na arte dos sons, os principais representantes desta virada foram Wilhelm Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck (1773-1853) com as obras *Efusões do coração de um monge amante da arte* (1796) e *Fantasia sobre a arte* (1799). O primeiro livro consiste em uma “série de ensaios, principalmente sobre a pintura e a música, a relação entre arte e religião, o problema do gênio e o tema da inadequação do artista ao mundo prosaico.”<sup>130</sup> O segundo livro é uma espécie de continuação do primeiro e a música destaca-se no conto *A singular vida musical do compositor Joseph Berglinger*. De alguma forma, esses textos marcam a estética musical romântica.

No século XVII as artes obedeciam ao princípio de *imitação* e por isso o debate concentrava-se nas artes plásticas, sobretudo na pintura. Por outro lado, no século XVIII a *criação* era o princípio a ser seguido. Visto que o artista não buscava modelos na natureza a serem imitados, a música torna-se a principal arte do século. A autonomia da música em relação às outras artes pode ser reconhecida nesta mudança.

Além do mais, a música apresenta menor materialidade se comparada às demais artes. Sua escassez material mostra-se bastante prolífica aos Românticos no desenvolvimento de suas ideias subjetivistas. Tendo em vista essas duas características, isto é, a criação e a menor materialidade, a música torna-se a arte tipicamente romântica. Com isso, a subjetividade individual encontra na música o modelo artístico exemplar para seu desenvolvimento.

---

<sup>129</sup> “O mote principal do *Sturm und Drang* é a exaltação do conceito de **gênio**, de tal maneira que o período também é conhecido como **Geniezeit** ou **Genieperiode** (época do gênio), e era em Shakespeare que tal conceito via sua mais acabada personificação”. (LISARDO, 2009, p.49, grifo do autor)

<sup>130</sup> VIDEIRA, 2010, p.51

O debate entre música vocal e música instrumental não será contemplado aqui. Para os efeitos da presente pesquisa, compreender a música romântica sob esta última rubrica será suficiente. Isto porque, sem o auxílio do texto, a música instrumental acessa o ouvinte de maneira direta, o que possibilita uma relação peculiar sua com os sentimentos dele. Desse modo, a estética musical romântica é engendrada nos seguintes termos:

De especial interesse para o desenvolvimento de uma estética musical romântica foram, em primeiro lugar, o reconhecimento da obscuridade da música como índice de uma riqueza de significados que ultrapassa o âmbito limitado da linguagem das palavras. Em segundo lugar, a música deixa de ser vista como um passatempo agradável, mera fonte de deleite, e passa a ser vista como forma de acesso ao divino, “o mistério último da fé”, “a Religião totalmente revelada” Essas formulações abrem caminho para a concepção romântica, em que a música se torna não somente a mais elevada dentre as belas-artes, mas também o lugar privilegiado de experiência do Absoluto. (VIDEIRA, 2010, p.71)

Em consonância com o pensamento romântico, o principal filósofo a conceber um status superior à música foi Arthur Schopenhauer em sua obra *O mundo como vontade e representação*. Nela, a música ocupa o topo da hierarquia das artes, e o parágrafo cinquenta e dois do terceiro livro parece sintetizar essa concepção.

De fato, a música é uma tão **imediate** objetivação e cópia de toda a **Vontade**, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas **cópia da vontade mesma**, cuja objetividade também são as Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência. (SCHOPENHAUER, 2005, p.338-339, grifo do autor)

Admitida sua capacidade de acessar de modo imediato a essência do mundo, a música torna-se a arte romântica por excelência, na qual a

subjetividade encontrará proliferações atraentes. Richard Wagner foi o principal artista a fazer o uso das ideias de Schopenhauer em seu projeto artístico. No entanto, as ideias de Wagner baseadas no pensamento de Schopenhauer não terão conotações exclusivamente estéticas. O uso da filosofia de Schopenhauer, feito pelo músico em concomitância com as ideias das primeiras produções de Nietzsche, fará parte do projeto político-cultural de unificação da Alemanha. Os efeitos dessas ideias são comentados por Nietzsche em *Wagner em Bayreuth*.

O festival de Bayreuth foi um dos maiores acontecimentos artísticos do século XIX. Segundo o que Nietzsche sustenta na Quarta Consideração Extemporânea, apenas o próprio Wagner sabia qual rumo tomar e qual objetivo alcançar com o festival. Não se trata de um evento artístico comum, mas da descoberta da própria arte.

Em um empreendimento como o de Bayreuth não há preságio, transição, intermediário: o longo caminho a percorrer para alcançar o objetivo, assim como o próprio objetivo, ninguém o conhecia, somente Wagner. Foi a primeira viagem de circunavegação no domínio da arte: através dela, ao que parece, não somente uma nova arte, mas a própria arte foi descoberta. (NIETZSCHE, 2009, p.41)

O motivo para tanto encontra-se no elemento dramático presente na vida de Wagner. Seu fascínio por diversas artes como poesia, pintura, teatro e música, levaram muitos a crer que ele “nascera para o diletantismo”.<sup>131</sup> Entretanto, isto era apenas um traço de sua personalidade sensível que amadureceria. No auge de seus sessenta anos, que coincidem com o lançamento da pedra fundamental de Bayreuth, Wagner torna-se, nos termos do debate corrente, um artista ingênuo. Isto é, à medida que a sensibilidade de Wagner amadurece, ela acolhe a ingenuidade, característica do gênio na formulação do jovem Nietzsche.

Mas o que em geral, surpreende o indivíduo afeito a comparações é constatar o quanto é raro um homem moderno,

---

<sup>131</sup> Ibid, p.44

se este recebeu um dom especial, possuir em sua infância e juventude as qualidades de ingenuidade, de simples originalidade e de personalidade; ao contrário, os homens raros que, como Goethe e Wagner, chegaram à ingenuidade, a ela chegaram na idade adulta e não na infância ou na juventude. (NIETZSCHE, 2009, p.45)

Além da vida dramática e da ingenuidade, os dois impulsos artísticos já comentados estariam presentes na natureza subjetiva de Wagner. Apolo e Dionísio manifestavam-se no gênio ingênuo do músico. A fidelidade a esses impulsos levou Wagner a seguir sem hesitar na construção de Bayreuth.

Essa é a experiência original mais própria que Wagner viveu e que venerou como um mistério religioso: ele a expressou com a palavra “fidelidade” e jamais cansou de exteriorizá-la, sob centenas de formas distintas, e presenteá-la, na plenitude de sua gratidão, com o mais esplêndido do que tem e pode – esta maravilhosa experiência e conhecimento de que uma esfera de seu ser permaneceu fiel à outra: por um amor livre e desprovido de todo egoísmo a esfera criadora, inocente e luminosa permaneceu fiel à esfera sombria, indomável e tirânica. (NIETZSCHE, 2009, p.49)

Ao permanecer fiel a essas forças, “a única coisa que ele não tinha em seu poder”<sup>132</sup>, Wagner aparece como gênio ingênuo capaz de mobilizar tais forças e revelar a essência alemã em suas obras. Esse turbilhão de forças no qual Wagner está imerso teria dado a ele a capacidade de reformar toda a arte. Ele não apenas realiza um grande feito, mas descobre o lugar da arte e sua essência. Nietzsche elogia seu amigo e músico por sua capacidade de reunir diversos conhecimentos em diversas áreas, e de principalmente, canalizá-los em um único objetivo. Para Nietzsche, Wagner é

o inovador do simples drama, o descobridor do lugar da arte na verdadeira sociedade humana, o intérprete-poeta de concepções passadas da vida, o filósofo, o historiador, o esteta e crítico Wagner, o mestre da língua, o mitólogo e

---

<sup>132</sup> Ibid, p.49.

criador de mitos, o qual pela primeira vez selou com um anel a admirável, antiquíssima e extraordinária criação e lá enterrou as runas de seu espírito – que plenitude de saber teve ele que acumular e abarcar, a fim de poder torna-se tudo isso! (NIETZSCHE, 2009, p.53-54).

Portanto, a genialidade de Wagner é admitida por sua capacidade inventiva, na qual diversos saberes se reúnem em uma mesma pessoa e na realização do empreendimento em Bayreuth. O músico pretende com isso combater os “homens cultos”<sup>133</sup> que estão preocupados apenas com os negócios e com o entretenimento proporcionado pela arte. Os hábitos burgueses de fruição da arte, sem mencionar o próprio gosto burguês, poderiam ser combatidos pela “helenização do mundo”<sup>134</sup> através de suas obras. Tal movimento parece viável, pois Nietzsche vê afinidades entre os gregos e os alemães.

Existem assim entre Kant e os Eleatas, entre Schopenhauer e Empédocles, entre Ésquilo e Wagner aproximações e afinidades tais que somos levados a sentir de modo quase tangível a essência muito relativa de todos os conceitos de tempo: é como se certas coisas estivessem estreitamente relacionadas e o tempo fosse somente uma nuvem que dificulta que nossos olhos vejam essa relação (NIETZSCHE, 2009, p.59)

Imbuído do espírito romântico de seu tempo, o jovem Nietzsche comenta a potente capacidade de comunicação da música. Eleita pelos alemães como sua principal arte, a música funciona como antídoto para a linguagem que há muito se encontraria doente.<sup>135</sup> Apenas através da música os alemães conseguem retornar à natureza e se mostrar de maneira ingênua. Com isso, recupera-se a “autêntica sensação, hostil a toda convenção, a todo distanciamento e incompreensão artificial

---

<sup>133</sup> Ibid, p.63.

<sup>134</sup> Ibid., p.59.

<sup>135</sup> “Agora, com o declínio da linguagem, escravos das palavras; sob tal pretensão ninguém mais está em condições de se mostrar como é, de falar ingenuamente”. (NIETZSCHE, 2003, p.71)

entre os homens: essa música é um retorno à natureza e, ao mesmo tempo, a purificação e metamorfose da natureza.”<sup>136</sup> Lembremo-nos de passagem do sistema hegeliano das artes, no qual a música é entre todas a que possui menos matéria e mais espírito.<sup>137</sup> Esse aspecto etéreo da música, em que a materialidade é menor em vista das outras artes, confere a essa arte, tipicamente germânica e romântica, um lugar de destaque junto à filosofia.

O indivíduo que traria essa autêntica sensação por meio da sua “capacidade de transposição”<sup>138</sup> é Wagner. O músico genial possui a habilidade de compor, numa complexa arquitetura sonora, imagética e discursiva, a força contraditória do Uno-Primordial e trazê-la a nós. Esse movimento, que converte-se em ação, constitui a essência do dramaturgo ditirâmico.

Experimentamos esse sentimento com a maior certeza: em Wagner todo visível do mundo quer se aprofundar e se interiorizar no que é audível e procurar sua alma perdida; em Wagner todo audível do mundo quer, igualmente, emergir como aparência para os olhos e se expor à luz, quer de algum modo tornar-se corpóreo. Sua arte o conduz sempre por esse duplo caminho, que vai de um mundo da audição a um mundo enigmaticamente aparentado do drama visual e inversamente: ele é continuamente levado – e o observador com ele – a retraduzir em termos de alma e de vida elementar a movimentação do visível e a considerar, por outro lado, como fenômeno a mais oculta teia da interioridade e revesti-la de uma aparência corpórea. Isso tudo constitui a essência do **dramaturgo ditirâmico**, considerando esse conceito em sua plena acepção, que abarca a um só tempo o ator, o poeta e o músico: esse conceito, como tal, provém necessariamente da única manifestação completa do dramaturgo ditirâmico antes de Wagner, Ésquilo e seus companheiros gregos. (NIETZSCHE, 2009, p.85, grifo do autor)

---

<sup>136</sup> Ibid, p.71, grifo do autor.

<sup>137</sup> HEGEL, 1997.

<sup>138</sup> Ibid, p.84.

A seguir, Nietzsche reconhece tal capacidade em Wagner e lhe atribui a característica natural de ser dramaturgo, justamente por possuir a capacidade de tornar sonora a imagem e imagético o som. Diante disso, Wagner mostra-se apto à dramaturgia de maneira natural.

Seu olhar se coloca, ao mesmo tempo, como **lúcido e refletido e amoroso e desinteressado**: e tudo o que ele ilumina com esse duplo poder luminoso de seu olhar impulsiona a natureza, com espantosa velocidade, a descarregar todas as suas forças, a revelar seus mais recônditos segredos: justamente por **pudor**. É mais do que uma imagem dizer que ele, com esse olhar, surpreendeu a natureza, a viu nua: assim ela quer agora, pudicamente, se refugiar em suas contradições. O que era até então invisível, interior salva-se na esfera do visível e torna-se fenômeno; o que até então era apenas visível desaparece no obscuro mar de sons: **assim a natureza, ao querer ocultar-se, desvela a essência de suas contradições**. Em uma dança de ritmo impetuoso, mas leve, em gestos extáticos, o dramaturgo nato fala do que se passa nele e na natureza: o ditirambo de seus movimentos é tanto compreensão palpitante, descoberta petulante, quanto proximidade amorosa, prazeroso despojamento de si. (NIETZSCHE, 2009, p.91-92, grifo do autor).

De posse das forças de Apolo e Dionísio, Wagner apresenta o mito ao povo alemão de maneira exemplar, ele era “capaz de ler as almas como se fossem escritos familiares.”<sup>139</sup> O que em alguma medida nos remete às atribuições que Kant faz ao gênio<sup>140</sup>. “O poder de Wagner e seu “gosto”, assim como sua intenção – tudo isso estava perfeitamente adaptado como uma chave em uma fechadura.”<sup>141</sup> Essa relação necessária entre gênio e público mediada pelo gosto, faz com que Wagner encontre na arte dramática o principal veículo de comunicação entre o Uno-Primordial e os viventes. O efeito causado pelo drama nos espectadores é mais potente do que o efeito das outras artes. Pois, “quando surgiu nele o **pensamento dominante** de sua vida,

---

<sup>139</sup> Ibid, p.93.

<sup>140</sup> C.f. KANT §48, 2016.

<sup>141</sup> Idem, p.93-94.

o de que o teatro poderia exercer um incomparável efeito, o maior efeito de todas as artes, seu ser foi lançado no mais violento estado de efervescência.”<sup>142</sup>

Após o mito ser “rebaixado e desfigurado, degenerado em “conto”, relegado ao domínio lúdico que dá alegria às crianças (...); a música foi conservada entre os pobres e simples. (...) O artista escutou claramente a ordem que foi dirigida apenas a ele: trazer o mito de volta ao mundo viril e desencantar a música.”<sup>143</sup> Tal tarefa destinada a Wagner pode ser verificada em seu “*Tristão e Isolda*, o verdadeiro **opus metaphysicum** de toda arte.”<sup>144</sup> Ao compor esta obra, “o gênio do drama ditirâmico retira seu último véu!”<sup>145</sup> e “funda uma **tradição de estilo**”<sup>146</sup> em contraposição a toda arte degenerada de então. Ao criar um novo estilo que atinge seu apogeu na obra mencionada, Wagner teria elevado o mito e a música a uma nova categoria, bem distinta das artes de seu tempo.

Porém, há um elemento que assola a obra de Wagner. A linguagem faz referência ao homem teórico, isto é, a língua falada ou cantada visa a racionalidade teórica. Essa maneira de expor o mito pode, de alguma maneira, recair sobre a figura de Sócrates. No entanto, Wagner levou a língua alemã a seu estágio originário, “no qual ela quase não pensa em conceitos, no qual ela própria é ainda poesia, imagem e sentimento.”<sup>147</sup> Diferentemente da atribuição dada aos dramas até o século XVIII, os dramas wagnerianos não devem ser apenas lidos. Wagner conquista essa exigência para sua obra por ser um artista *plasmador*<sup>148</sup> assim como Ésquilo. Tal atribuição ao músico se justifica por este atribuir ao drama uma tripla expressão através da palavra, do gesto e da música. Além do mais, “o elemento poético em Wagner consiste no fato de que ele pensa não em conceitos, mas em atos visíveis e sensíveis, isto é, que ele pensa

---

<sup>142</sup> NIETZSCHE, 2009, p.92

<sup>143</sup> Ibid, p.99

<sup>144</sup> Ibid, p.102, grifo do autor.

<sup>145</sup> Ibid, p.101.

<sup>146</sup> Ibid, p.105, grifo do autor.

<sup>147</sup> Ibid, p.111.

<sup>148</sup> C.f, NIETZSCHE, 2007, p.115.

de modo mítico, como o povo sempre pensou.”<sup>149</sup> Ao se aproximar desse modo de pensar, o músico aparece como artista exemplar para a causa nacionalista em curso, que será realizada através de sua arte que “age como natureza, como uma natureza restaurada, reencontrada.”<sup>150</sup>

A enorme influência que Wagner exerceu sobre seus contemporâneos, principalmente os músicos, é conhecida. Ao reunir de maneira *sui generis* música e drama, Wagner funda um estilo que aos poucos entrará no cânone. Após a criação desse novo estilo, diversos músicos serão influenciados por ele e uma nova tradição será fundada. “A mais profunda necessidade o impulsiona a fundar, para sua arte, a **tradição de um estilo** em virtude da qual sua obra sobreviveria como pura forma, de uma época a outra, até alcançar aquele **futuro** para o qual seu criador a havia predestinado.”<sup>151</sup> Mais uma vez, torna-se visível a oposição entre os paradigmas da imitação e da criação. Manifesta-se aí o gênio em Wagner.

Na medida em que tem uma influência imediata sobre os músicos, procura instruí-los na arte da grande apresentação musical e cênicas; parece-lhe que chegou um momento no desenvolvimento da arte no qual a boa vontade de se tornar um hábil mestre da arte cênica, um bom executor, é muito mais valiosa que o desejo de se tornar um “criador” a qualquer preço. Pois essa criação, no estágio da arte hoje alcançado, tem a funesta consequência de nivelar o efeito do que é verdadeiramente grande ao reproduzi-lo em inúmeros exemplares, na medida das possibilidades, deteriorando através do uso corrente os meios e artifícios do gênio. (NIETZCHE, 2009, p.125-126).

Além de ser tomado como um gênio nas artes cênicas e na música, Wagner divulga sua arte através de diversos textos teóricos. Porém, “seus escritos não têm nada de canônico, rigoroso: o cânon se encontra

---

<sup>149</sup> Ibid, p.110.

<sup>150</sup> Ibid, p.123.

<sup>151</sup> Ibid, p.126, grifo do autor.

nas obras.”<sup>152</sup> Isto é, o que de fato entra para cânone são suas obras, não seus escritos teóricos. No entanto, seus textos fundamentam sua obra do ponto de vista estético e filosófico. Em relação a seus textos teóricos, Nietzsche comenta: “não conheço nenhum escrito estético tão luminoso quanto os de Wagner, nos quais encontramos tudo o que podemos aprender sobre o nascimento da obra de arte.”<sup>153</sup>

Apesar de seus textos serem escritos em alemão, a influência de Wagner ultrapassa as fronteiras nacionais. Em um dado momento do escrito sobre Bayreuth, Nietzsche chama atenção para a capacidade de comunicação das obras de Wagner que se dirigem aos homens, não apenas à nação alemã. Com isso, reconhecemos o gênio em Wagner mais uma vez.

Em geral o impulso solícito do artista criador é muito poderoso, o horizonte de seu amor pelos homens muito vasto para que seu olhar fique restrito às fronteiras nacionais. Seus pensamentos, como os de todo bom e grande alemão, vão **além do que é alemão**, e a linguagem de sua arte se dirige não ao povo, mas aos **homens do futuro**. Esta era sua mais íntima crença, e também seu tormento e sua distinção. Nenhum artista, em nenhuma época do passado, **recebeu de seu gênio um tão notável dom** [grifo nosso], ninguém além dele teve de beber essa gota de acre amargura juntamente com a poção divina, poção que lhe trazia o entusiasmo. (NIETZSCHE, 2009, p.135, grifo do autor).

Diante do trecho destacado acima, ficam explícitos, mais uma vez, o conceito e a formulação de gênio propostos pelo jovem Nietzsche, além de sua figuração em Richard Wagner. Ainda sob influência romântica, Nietzsche, como boa parte de seus predecessores filosóficos imediatos, tem o gênio como um dom dado pela natureza, um dom inato.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Ibid, p.130.

<sup>153</sup> Ibid, p.130.

<sup>154</sup> Cf. KANT §46, 2018.

Com tudo isso, o pensamento do jovem Nietzsche sobre o conceito de gênio e suas consequências pode ser alinhado à tradição romântica, em intenso diálogo com Kant e Schopenhauer. Porém, enquanto estes restringem a incidência do conceito apenas ao domínio *estético*, Nietzsche estende sua aplicação aos domínios estético e *político*. Além disso, o gênio em Schopenhauer admite certas particularidades em relação ao mesmo conceito em Kant. Para este, não há especificidades no que se refere ao material usado pelo artista. O indivíduo é gênio independente do modelo artístico empregado. Por sua vez, Schopenhauer cria níveis de genialidade de acordo com o suporte artístico. Quanto menos materialidade, mais genialidade. Essa peculiaridade garante a Richard Wagner uma posição de destaque na formulação do conceito em Nietzsche.

*O Nascimento da Tragédia* é fundamentado na leitura de *O Mundo como Vontade e Representação*, sobretudo no que se refere ao terceiro capítulo reservado à estética. Na hierarquia das artes, a música aparece como a principal. Sua posição é justificada pela peculiaridade da música em expressar a Vontade e não simplesmente em ser cópia da Vontade, como nas outras artes. Porém, como esse processo é possível?

Da mesma maneira como Kant cria a oposição entre fenômeno e coisa-em-si, Schopenhauer opõe representação e vontade. O primeiro par diz respeito à ciência e suas leis mecânicas e o segundo par à moralidade e a liberdade. O mundo como vontade existe em oposição ao mundo como representação. Primeiro acessamos o mundo dos fenômenos e depois, por oposição, o mundo da coisa-em-si ou da vontade. Esse acesso à coisa-em-si só é possível por meio da sua objetivação. Isto é, a Vontade, em diferentes formas, torna-se objeto para nós. Sua essência permanece a mesma, mas as formas de sua apresentação mudam. Nos seres humanos, “os atos do corpo tornam a vontade visível no mundo como representação; esses atos transforma a vontade em objeto.”<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> LISARDO, 2009, p.83

No entanto, a Ideia aparece entre Vontade e representação. Ela é “a objetivação mais imediata da vontade e mais adequada; ela é a objetivação da vontade ainda no seu estado anterior ao princípio da razão.”<sup>156</sup> Com isso, o puro sujeito do conhecimento fora das categorias de tempo (quando) e espaço (onde) contempla a Ideia (o que). Criar algo à revelia dessas categorias só é possível na arte. Sendo assim, o gênio livre de toda vontade particular acessa a Ideia e a transfigura em obra de arte.

Em maior ou menor grau, a Vontade torna-se objeto de diferentes maneiras nas diferentes artes. Todas elas representam a Vontade, cada uma a seu modo. A música ocupa o topo da hierarquia das artes por duas razões. Primeiro por possuir menor materialidade em relação as outras artes. Isso faz com que seu grau de objetivação da Vontade seja maior. Segundo por não ser mera cópia da Vontade, mas por expressar sua essência. Diferentemente das outras artes, a música encontra-se além das ideias por ser ela mesma uma objetivação imediata da vontade. Somente por opor as outras artes à música é que esta é admitida como essência e aquelas como aparência.

Admitindo essa dupla característica da música, a relação com os sentimentos internos do sujeito parece-nos razoável. A essência mesma da Vontade em seu estado de menor materialidade atinge de maneira direta o sujeito. Música e Vontade relacionam-se diretamente com a subjetividade do indivíduo, ambas presentes na interioridade do vivente.

Sem a mediação das palavras, a música instrumental mostra-se mais eficiente para a implementação do programa estético proposto. Para muitos, o apogeu do movimento acontece no século XVIII com as sinfonias de Beethoven. Ao tratar as vozes como instrumentos no quarto movimento da sua *Nona sinfonia*<sup>157</sup>, Beethoven esgota as possibilidades de invenção do gênero, franqueando a Richard Wagner a produção de sua obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

---

<sup>156</sup> Ibid., p.86

<sup>157</sup> “Al incorporar la voz en el último movimiento de la *Novena sinfonía*, es decir, unir la palabra e la música como el acto redentor que devolvía la inocencia a la melodía. (GUERVÓS, 2004, p.61, grifo do autor)

Esta concepção sobre as possibilidades da arte assume o pressuposto de que a arte é sinônimo de revolução. Apenas o povo está apto à iniciativa revolucionária e, por consequência, apenas o povo é capaz de produzir uma arte nesses moldes. Esta característica popular justifica o retorno aos mitos promovido por Wagner. Com isso, a cultura ela própria passa a ser entendida como obra de arte, promovendo-se assim sua estetização. O modelo para tal revolução é encontrado na emulação da tragédia grega<sup>158</sup>, na qual música, dança e poesia se comunicam mutuamente. A síntese entre esses três suportes artísticos é reconhecido no drama musical wagneriano<sup>159</sup>, no qual a música é priorizada. Este aspecto confere à música uma soberania em relação as outras artes, conforme Guervós indica:

La música situada a parte frente a todas las demás artes, la música como el arte independiente en sí”, la música hablando el lenguaje de la voluntad misma, “brotando directamente del “abismo”, como la revelación más propia, más originaria, más inadvertida de éste”. En ese nuevo contexto también el **artista**, el músico, adquiere un rango especial. Se convierte en “un oráculo, en un sacerdote, e incluso más que un sacerdote, en una especie de portavoz del “en-sí” de las cosas, en un teléfono del más allá – en adelante ya no recitaba música, este ventrílocuo de dios –, recitaba metafísica. El artista, y en concreto el músico, expresa la “suprema sabiduría” en un lenguaje que trasciende la razón, puesto que lo que expresa no es “su” visión del mundo, sino el mundo mismo en el que se alternan sufrimiento y alegría, dicha y dolor. (GUERVÓS, 2004, p.71, grifo do autor)

---

<sup>158</sup> “Ésta llegó a ser para los griegos “la gran obra de arte total”, en la que se unían y entremezclaban la **danza**, la **poesía** y la **música**, en una singular y particular síntesis, que expresaba de una manera sublime la naturaleza humana y la cultura griega.” (GUERVÓS, 2004, p.60, grifo do autor)

<sup>159</sup> “Wagner, al devolver la primacía a la música sobre la poesía, reformula en términos nuevos y coherentes la unidad de la **obra de arte total**.” (GUERVÓS, 2004, p.70, grifo do autor)

## 3.2 Música, gênio e cultura

A principal fonte para a versão das ideias que iremos contrapor à ideia de música romântica é o livro *O belo musical* de Eduard Hanslick (1825-1904). A ideia fundamental apresentada pelo musicólogo é: “o conteúdo da música são formas sonoras em movimento.”<sup>160</sup> Ao longo de toda a obra, o esforço do autor é desfazer a confusão das teorias estéticas musicais que, “quase sem exceção, padece do impressionante equívoco de não se ocupar tanto em indagar o que é o belo na música, mas, antes, de retratar os sentimentos que se apoderam de nós.”<sup>161</sup> As teorias estéticas sobre a música, na maioria das vezes, “consideravam o belo apenas em relação às sensações despertadas por ele e que, como se sabe, sustentavam a filosofia do belo como filha das sensações.”<sup>162</sup>

O autor começa por distinguir drasticamente as sensações dos sentimentos. As primeiras, por um lado, diriam respeito à percepção. Por outro lado, os sentimentos seriam as sensações adjetivadas. Ao nos referimos à música, essa distinção parece ser ainda mais complexa do que nas outras artes. Em música o hiato entre perceber e adjetivar, na maioria das vezes, é preenchido de modo imediato e espontâneo. Esse equívoco quando “aplicado à mais etérea de todas as artes”<sup>163</sup>, torna-se mais difícil de ser solucionado.

Além disso, para o autor, outro equívoco recorrente nos estudos sobre música tem a ver com a escolha do método. Frequentemente, em estética musical a investigação parte dos sentimentos subjetivos causados pela música e não do material próprio da música, ou seja, o som. A distinção entre sensação e sentimento pode ser verificada no trecho abaixo:

Sensação é a percepção de uma determinada qualidade sensível: de um som, de uma cor. Sentimento é o conscientizar-se de um encorajamento ou de um impedimento de nosso

---

<sup>160</sup> HANSLICK, 1992, p.62

<sup>161</sup> Ibid., p.13

<sup>162</sup> Ibid., p.13

<sup>163</sup> Ibid., p.13

estado de espírito, por conseguinte, de um bem-estar ou de um desprazer. Quando percebo simplesmente com meus sentidos o aroma ou sabor, a forma, a cor ou o som de uma coisa, tenho a sensação dessas qualidades; quando melancolia, esperança, alegria ou ódio me exaltam visivelmente acima do estado de espírito habitual, ou me deprimem, então experimento um sentimento. (HANSLICK, 1992, p.17)

Além disso, a ideia até então corrente de um único sistema estético para todas as artes parece insuficiente para as investigações particulares de cada suporte artístico. Pois, “em qualquer arte, as leis do belo são inseparáveis das propriedades de seu material e da sua técnica.”<sup>164</sup> Nas investigações em música, existe um agravante nocivo à tal perspectiva relacionada aos sentimentos.

O belo musical continua a ser considerado apenas quanto ao aspecto de sua impressão subjetiva, e nos livros, críticas e palestras afirma-se diariamente que as emoções são o único fundamento estético da música e que só elas têm direito de delimitar os limites do juízo sobre essa arte. (HANSLICK, 1992, p.15)

As impressões subjetivas, que rapidamente transformam-se em sentimentos, desempenham um papel duplo na concepção romântica sobre a música. “Em primeiro lugar, estabelece-se como objetivo e função da música o dever de despertar sentimentos ou “belos sentimentos”. Em segundo lugar, classificam-se os sentimentos como conteúdo a ser representado pela música em suas obras”<sup>165</sup>. De acordo com Hanslick, ambas as noções são equivocadas. O belo musical é investigado por meio das sensações causadas pela música, pois “para provocar sensações não há necessidade da arte”<sup>166</sup> e conforme vimos, o conteúdo da música são formas sonoras em movimento. Portanto, nem as sensações e nem os sen-

---

<sup>164</sup> Ibid., p.14

<sup>165</sup> Ibid., p.16

<sup>166</sup> Ibid., p.18

timentos são objetos da estética musical, mas o belo musical. “O meio pelo qual se entra em contato com o belo não é o sentimento, mas a fantasia, enquanto atividade de pura contemplação.”<sup>167</sup> Com isso,

a obra musical surge da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Sem dúvida, diante do belo, a fantasia não é simplesmente uma contemplação, mas uma contemplação com o intelecto, isto é, representação e juízos; este último naturalmente ocorre com tamanha rapidez que nem chegamos a ter consciência dos processos isolados, e a ilusão nasce de imediato, o que na verdade depende de múltiplos processos espirituais intermediários. (HANSLICK, 1992, p.18)

A tentativa de tornar objetivo determinado sentimento só existe na medida em que diversos processos históricos são levados em consideração. Afinal, cada período histórico engendra os sentimentos de acordo com sua época. “Um determinado sentimento (uma paixão, um afeto) não existe enquanto tal sem um verdadeiro conteúdo histórico, que só pode ser devidamente representado através de conceitos.”<sup>168</sup> Além disso, “a música não tem a capacidade de representar um sentimento determinado.”<sup>169</sup> Os estados de ânimo suscitados pela música são de outra ordem, portanto não musicais. Apenas em perspectiva simbólica esses estados de ânimo são admissíveis. O que pode existir é uma correspondência entre determinada música e determinada escultura ou quadro, por exemplo. Representar determinado objeto por meio da música é possível, mas a representação dos sentimentos suscitados por ele, não. Conforme Hanslick: “pode-se de fato pintar musicalmente um objeto, mas querer representar com sons o “sentimento” que provoca em nós (...) é simplesmente risível.”<sup>170</sup>

Cada suporte artístico demanda especificidades. Na arte dos tons, “o primeiro elemento da música é a eufonia; sua essência o ritmo.”<sup>171</sup> Em

---

<sup>167</sup> Ibid., p.18

<sup>168</sup> Ibid., p.34

<sup>169</sup> Ibid., p.35

<sup>170</sup> Ibid., p.51

<sup>171</sup> Ibid., p.61

meio à grande variedade de músicas e seus diferentes usos, o ritmo está presente em todas elas. Das músicas de concerto às músicas de ritual, em todas, sem exceção, o elemento rítmico existe. A melodia, por sua vez, aparece “como figura principal da beleza da música.”<sup>172</sup> Ela aparece como o principal elemento musical. Afinal, quando recordamos de alguma música, o primeiro elemento reconhecido é sua melodia. Além disso, “definiu-se a melodia como inspiração do gênio.”<sup>173</sup> Portanto, no que se refere à beleza musical apenas elementos sonoros são admitidos, “o conteúdo espiritual da música, está em estreita relação com as formas sonoras.”<sup>174</sup> Em diferentes formas<sup>175</sup> musicais o som é o material fundamental. Com isso, “o conceito de forma encontra na música uma realização inteiramente própria.”<sup>176</sup> Por tratar-se de uma arte temporal, a música encontra em suas formas o seu modo de realização e suporte. São as formas musicais que nos garantem o contato com o objeto sonoro.

Provavelmente, o principal motivo de equívoco em relação à música e aos sentimentos esteja relacionado à performance. Na maioria das vezes, quem cria a música não é quem a executa. A mediação entre composição e execução depende do intérprete e de sua subjetividade, ou seja, do seu modo de interpretar a obra. Por outro lado, por exemplo nas artes plásticas, a figura do interprete não existe, pois quem concebe a obra via de regra também a executa. Além disso, o princípio ordenador das artes plásticas é a imitação e o da música a criação. Assim, o caráter subjetivo do intérprete pode causar alguns ruídos no contato com o objeto sonoro.

Na composição de uma peça musical, uma externalização dos próprios sentimentos pessoais realiza-se, portanto,

---

<sup>172</sup> Ibid., p.62

<sup>173</sup> Ibid.p.73

<sup>174</sup> Ibid., p.65-66

<sup>175</sup> “Definición de la forma. Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa **organización** constituye su **forma**. La **forma**, **estructura** o **arquitectura** – voces sinónimas – es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada”.(ZAMACOIS, 1979, p.3, grifo do autor)

<sup>176</sup> Ibid., p.66

somente nos limites concedidos pela predominante atividade objetiva e formadora. O ato em que pode ocorrer a emanção imediata de um sentimento nos sons não é tanto a invenção de uma obra musical, mas muito mais a reprodução, a execução da mesma. O fato de, para o conceito filosófico, a peça composta, desconsiderando sua execução, ser a obra de arte completa não deve nos impedir de levar em consideração, sempre que contribuir para a explicação do fenômeno, a divisão da música em composição e execução, uma das mais consequentes particularidades de nossa arte. Essa particularidade assume um valor prioritário sobretudo no estudo da impressão subjetiva da música. (HANSLICK, 1992, p.97)

Outra particularidade da música que pode nos levar ao equívoco já comentado diz respeito à rapidez com que a música age em nós. Um simples acorde pode nos remeter a outro estado de ânimo, um simples ritmo nos remete a diferentes experiências. Com isso, o modo como ela age em nós é demasiado veloz e profundo.

nenhuma outra arte pode incidir em nossa alma de modo tão profundo e agudo. Forma e caráter daquilo que ouvimos perdemos, assim, completamente seu significado; trata-se de um tenebroso adágio ou de uma valsa cintilante, não conseguimos nos livrar de seus sons – não mais sentimos a composição, mas os próprios sons, a música como um disforme poder demoníaco, que, num ímpeto, crava espinhos em todos os nervos do corpo. (HANSLICK, 1992, p.101)

Talvez seja este o motivo pelo qual Nietzsche investe tempo e energia em Wagner e na música alemã. A potência com que a arte sonora invade o espírito do ouvinte era bem conhecida pelo filósofo, que tampouco ignorava o debate levantado por Hanslick.<sup>177</sup> A característica fisio-

---

<sup>177</sup> “Os primeiros indícios da leitura de Hanslick encontram-se em um fragmento de março de 1865, no qual Nietzsche discute a relação entre poesia e a música, referindo-se a uma questão bastante polêmica na época, e discutida em **Do Belo Musical**, a da relação entre música e sentimento. Ao lado desse fragmento o filósofo redigiu uma lista de livros a serem lidos nas férias, na qual menciona o nome de Hanslick.” (CAVALCANTI, 2005, p.161, grifo do autor)

lógica inerente à música garante às ideias de Nietzsche uma justificativa para a eleição da música como a principal arte em sua filosofia. Sobre o caráter fisiológico da música, Hanslick comenta:

A música, graças a seu material incorpóreo, é a arte mais espiritual e, ao mesmo tempo, graças a seu jogo formal privado de objeto, é a mais sensível; com esta misteriosa união de dois opostos, ela mostra um vivo esforço de assimilação aos nervos, órgãos não menos misteriosos do invisível serviço telegráfico entre corpo e alma. (HANS-LICK, 1992, p.102)

Sobre os efeitos causados pela música sobre “os nervos”, Hanslick reconhece desdobramentos em dois campos, a saber, a fisiologia e a psicologia. No primeiro as ondas sonoras causam efeito nos nervos e “os sentimentos, que se manifestam simultaneamente, são apenas uma consequência dessa comoção nervosa.”<sup>178</sup> Por outro lado, a psicologia argumenta que a música, “suscita sentimentos e paixões na alma; os sentimentos têm como consequência movimentos violentos junto ao sistema nervoso.”<sup>179</sup> Porém, nenhuma dessas atribuições dadas à música pertencem à estética musical. Os efeitos suscitados no ouvinte são um componente inseparável dos estudos sobre música, mas não o componente fundamental. O principal da estética da música, como já foi dito, encontra-se na contemplação do belo musical.

A receita “estética” deveria ensinar de que modo o músico produzirá o belo na música, e não determinadas emoções no auditório. Quão importantes essas regras realmente são torna-se muito claro ao se considerar que precisariam de poderes sobrenaturais. Pois, se o efeito sentimental de cada elemento da música fosse obrigatório e investigável, poder-se-ia tocar a alma do ouvinte como se toca um teclado. (HANS-LICK, 1992, p.113)

---

<sup>178</sup> HANSLICK, 1992, p.104.

<sup>179</sup> Ibid., p.105

As emoções provocadas pela música podem, inclusive, levar o ouvinte a desenvolver uma audição patológica. O aspecto contemplativo da música dá lugar a uma escuta baseada em sensações, que rapidamente tornam-se sentimentos. Afinal, “seu procedimento em face da música não é contemplativo, mas patológico; um contínuo crepuscular, um sentir, um delirar, um agitar-se em um nada sonoro.”<sup>180</sup> A produção de sensação não tem a ver com arte, uma vez que podemos produzir as mais diversas sensações sem o uso dela. Portanto, “a característica estética do prazer espiritual deixa de existir pelo modo como escutam; um charuto de boa marca, uma iguaria picante, um banho morno produzem neles, inconscientemente, o mesmo efeito de uma sinfonia.”<sup>181</sup> Como sugerido, um aspecto que merece destaque nesses trechos é a maneira como Hanslick comenta os modelos de escuta. Ouvir uma música em um jantar não é o mesmo que ouvir a mesma música em uma sala de concerto. A respeito dessa diferença o autor comenta: “o mais lastimável realejo, postado diante de nossa casa, nos obriga a “ouvi-lo”, mas não precisamos “escutar” nem mesmo uma sinfonia de Mendelsohn.”<sup>182</sup>

Além da possível patologia desenvolvida pelo ouvinte, Hanslick acrescenta efeitos morais aos sons. Quanto mais sensível o ouvinte é, mais suscetível a mudanças de temperamento por meio da música ele estará. Para ilustrar esta ideia, o musicólogo comenta sobre a sensibilidade grega frente à música.

Não há nenhuma dúvida de que a música, entre os povos antigos, exerceu uma ação muito mais imediata que no presente, porque a humanidade, justamente em seus mais primitivos estados de cultura, é muito mais afim ao “elementar” e mais inclinada a abandonar-se do que posteriormente, quando se afirmam nela consciência e autodeterminação. A esta natural sensibilidade veio de encontro a condição particular da música na antiguidade grega.

---

<sup>180</sup> Ibid., p.116

<sup>181</sup> Ibid., p.117

<sup>182</sup> Ibid., p.119

Ela não era arte, no sentido que conhecemos hoje. Som e ritmo atuavam independentemente, de modo quase isolado, e substituíam, com indigência, todas as formas ricas e plenas de espiritualidade que constituem a música atual. (HANSLICK, 1992, p.123)

Este parece ser mais um indício do conhecimento de Nietzsche sobre música e sobre as teorias de Hanslick. Em um período em que o processo de unificação da Alemanha estava acontecendo, a música, sob a batuta de Wagner, mostrou-se um poderoso artifício. Levando em consideração a potência estética de suas obras, tanto em relação aos sons quanto ao teatro, fica patente a força exercida nos ouvintes alemães. A orquestra wagneriana é composta de “dezesseis primeiros violinos, dezesseis segundos, doze violas, doze violoncelos e oito contrabaixos.”<sup>183</sup> Desde modo, articulam-se uma imensa potencialidade artística, a relação entre os efeitos físicos da música e eventuais patologias. Também a influência moral dos sons e sua relação com o caráter e a cultura ficam nítidas no contexto do projeto político alemão.

Assim como os efeitos físicos da música estão em relação direta com a excitabilidade patológica do sistema nervoso, no qual atuam, assim também a influência moral dos sons cresce com a falta de cultura do espírito e do caráter. Quanto menor a ressonância da cultura, tanto maior o efeito de tal poder. (HANSLICK, 1992, p.121-122)

Em reflexões feitas depois de rompida a aliança entre sua filosofia e a causa de Wagner, Nietzsche reconheceu o caráter patológico da música wagneriana. Ele reuniu os frutos dessa investigação no opúsculo intitulado *Nietzsche contra Wagner*, dado a público em 1888. À luz de tais reconsiderações, a música de Wagner mostra-se decadente na medida em que seus ouvintes “sofrem de **empobrecimento** de vida, que requerem da arte e da filosofia silêncio, quietude, mar liso, ou embriaguez, entorpecimentos, convulsão.”<sup>184</sup> No âmbito destes escritos

---

<sup>183</sup> MILLINGTON, 1995, p.412

<sup>184</sup> NIETZSCHE, 2016, p.56, grifo do autor.

e tomadas desde um ângulo moral, as habilidades composicionais de Wagner são descritas da seguinte maneira:

Eis um músico que, mais que qualquer outro, é um mestre em achar tonalidades no mundo das almas sofredoras, oprimidas, torturadas, e em dar voz também à muda misericórdia. Ninguém a ele se compara nas cores um timbre para as ocultas-inquietantes meias-noites da alma, nas quais causa e efeito parecem fora dos eixos e a todo instante algo pode se originar “do nada”. (NIETZSCHE, 2016, p.48)

A decadência da música de Wagner é aí interpretada como sintoma da modernidade, na qual o gosto é cada vez mais corrompido. No mundo moderno, a profundidade e a lentidão em relação à vida são substituídas por respostas rasas e apressadas. Os decadentes buscam a superfície da vida, seu gosto superficial é facilmente agradado. Basta alguns simples efeitos e o decadente estará satisfeito. Nietzsche detecta ser Wagner o maior decadente de sua época, chegando até mesmo a confundi-lo com uma doença, questionando-se assim: “Wagner é realmente um ser humano? Não seria antes uma doença? Ele torna doente aquilo em que toca – **ele tornou a música doente.**”<sup>185</sup> Essa patologia detectada por Nietzsche nas óperas de Wagner pode ser figurada sob um único aspecto, a saber, a redenção. “Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção. Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido: ora um homenzinho, ora uma senhorita – este é o problema **dele.**”<sup>186</sup>

Todas essas questões relativas à decadência da música de Wagner estão profundamente relacionadas ao seu *pathos* artístico. Em termos estritamente musicais, a obra de Wagner mostra-se agora pequena. O valor de sua arte reside nos efeitos proporcionados por ela, não na profundidade e lentidão da fruição. Por isso, Nietzsche questiona-se sobre a capacidade musical de Wagner.

---

<sup>185</sup> Ibid., p.18, grifo do autor.

<sup>186</sup> Ibid., p.14

A maneira como o *pathos* wagneriano retém seu fôlego, o não-querer-livrar-se de um sentimento extremo, a aterrorizadora **demora** em estado em que só o instante já sufoca! Era Wagner de fato um músico? Em todo caso, ele era algo **mais**: um incomparável **histrio**, o maior mímico, o mais espantoso gênio teatral que tiveram os alemães, nosso **encenador par excellence**. Ele pertence a outro lugar, não à história da música: não se deve confundir-lo com os grandes da música. Wagner e Beethoven: isto é blasfêmia – e por fim uma injustiça mesmo para com Wagner... Também como músico ele foi apenas o que foi absolutamente: ele **tornou-se** músico, **tornou-se** poeta porque o tirano dentro dele, seu gênio de ator, a isso o obrigou. Nada se percebe de Wagner, enquanto não se percebe o seu instinto dominante. Wagner **não** era músico por instinto. Ele o demonstrou ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico-pitoresco (NIETZSCHE, 2016, p.25, grifo do autor)

Nietzsche segue desconfiando das capacidades musicais de Wagner em diversos momentos do texto. Longe dos efeitos teatrais e da exuberância da cena, a música de Wagner é tomada simplesmente como música ruim ou música para os nervos, pois é pesada e não faz dançar. Podemos reconhecer a necessidade de música para dançar na passagem em que Nietzsche faz alusão direta à valsa, música geralmente composta em compasso ternário e feita originalmente para a dança.

A música de Wagner, sem a proteção do gosto teatral – um gosto muito tolerante –, é simplesmente música ruim, talvez a pior que jamais se tenha feito. Quando um músico não consegue mais contar até três, torna-se “dramático”, torna-se “wagneriano” ... (NIETZSCHE, 2016, p.25-26)

Portanto, as massas são mais suscetíveis aos efeitos gerados pela música. Os decantes, que não possuem nenhum tipo de profundidade, são atraídos pelo minúsculo, pelo pequeno, pelo medíocre. Todas essas

características transpostas à música podem ser reconhecidas na obra de Wagner.

Ele é o mestre do pequeníssimo. Mas não quer sê-lo! Agradam aos seu carácter, isto sim, as grandes paredes e os temerários afrescos... não percebe que o seu espírito tem outro gosto e inclinação – uma ótica oposta – e prefere, mais do que tudo, ficar silenciosamente sentado nos cantos de casas desmornadas: ali, escondido, escondido de si mesmo, ele pinta suas verdadeiras obras-primas, que são todas bem curtas, com frequência não indo além de um compasso – apenas então ele se torna inteiramente bom, grande e perfeito, talvez apenas então. (NIETZSCHE, 2016, p.48-49, grifo do autor)

Essas pequenas obras-primas musicais a que Nietzsche se refere são os *Leitmotiv*<sup>187</sup>, o termo mais conhecido de Wagner. Outros termos como melodia absoluta<sup>188</sup>, melodia orquestral<sup>189</sup> e melodia de versos<sup>190</sup> admitem significado semelhante ao termo por aparecerem em contextos dramáticos diferentes. O conceito pode ser definido como “ideias musicais que tomariam um sentido distintamente associativo (relativo a personalidades, objetos, ideias ou emoções) em conjunção com momentos dramáticos significativos e textos concomitantes.”<sup>191</sup> No entanto, o termo não é originário do compositor.

O termo leitmotiv em si é, com frequência, atribuído a F.W. Jähns, que o utilizou em seu estudo sobre a vida e obra de Weber (Berlim, 1871), apesar de só ter entrado em circulação através de Hans von Wolzogen, que publicou os primeiros guias temáticos para as obras de Wagner: os relativos ao *Anel* (1876), a *Tristão* (1880) e a *Parsifal* (1882). A.W.Ambros usou o termo leitmotiv já em 1860 referindo-se às técnicas de transformação temática nas óperas

---

<sup>187</sup> c.f. MILLINGTON, 1995, p.259-260

<sup>188</sup> c.f. p.261

<sup>189</sup> c.f. p. 262

<sup>190</sup> c.f. p.261

<sup>191</sup> Ibid. p.260

de Wagner até *Lohengrin* e às obras orquestrais de Liszt (*Culturhistorische Bilder*, [Leipzig, 1860]). O uso por Wagner de leitmotive já havia sido analisado por Henrich Porges e Gottlieb Federlein, antes de Wolzogen, entretanto sem usar esta denominação específica. (MILLINGTON, 1995, p.260, grifo do autor)

Nietzsche alertar os ouvintes para o perigo da melodia infinita. Seu uso está associado, mais uma vez, aos efeitos da música de Wagner. A falta de sentido rítmico causado por essa técnica composicional retira a uniformidade necessária à escuta. As diversas oscilações no decorrer da obra suscitarão as mais variadas sensações em um público ouvinte disponível para o frenesi estético e a desagregação moral. Mais uma vez, o efeito se sobrepõe à música.

A intenção que a nova música persegue com o que agora é denominado – de maneira vigorosa, porém imprecisa – “melodia infinita”, pode ser esclarecida se imaginarmos alguém que entra na água aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e se entrega por fim a mercê do elemento; é preciso **nadar**. (...) Nadar, flutuar – não mais caminhar, dançar... Talvez esteja aí o essencial. A “melodia infinita” quer precisamente romper toda uniformidade de tempo e espaço, e até mesmo zomba dela por vezes – sua riqueza de invenção está justamente no que, para um ouvido mais velho, soa como paradoxia e blasfêmia rítmica. A imitação, o predomínio de um tal gosto resultaria em perigo para a música, como não se pode imaginar maior – a completa degeneração do sentimento rítmico, o caos no lugar do ritmo... O perigo chega ao ápice quando tal música se apoia cada vez mais numa histrionia e arte dos gestos inteiramente naturalistas, não mais dominada por qualquer lei de plasticidade, que quer efeito e nada mais... O **expressivo** a todo custo e a música a serviço, tornada serva da atitude – **isto é o fim**... (NIETZSCHE, 2016, p.52, grifo do autor)

Para além dos aspectos exclusivamente musicais ou morais comentados por Nietzsche em relação à obra de Wagner, suas objeções podem

ser interpretadas em uma única chave, a saber, a chave fisiológica. De ponta a ponta na obra de Nietzsche, a arte tem por característica afetar diretamente o vivente. A arte para Nietzsche eleva ou degenera a vida. Por não comportar o ritmo com precisão – o parâmetro mais elementar da música e o primeiro a incidir no corpo do vivente – a obra de Wagner carece de leveza e afinidade com a dança.

Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas; por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada. Meu “fato”, meu “*petit fait vrai* [pequeno fato verdadeiro]”, é que já não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo o meu pé se irrita com ela e se revolta: ele necessita de compasso, dança, marcha – ao som da *Kaisermarsch*, de Wagner, nem mesmo o jovem *Kaiser* pode marchar –, ele requer, da música, primeiramente as delícias do bom andar, caminhar, dançar. Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? não se turvam minhas vísceras? não fico inesperadamente rouco? ... Para ouvir Wagner, necessito de pastilhas Gérandel... (NIETZSCHE, 2016, p.50, grifo do autor)

São poucos os momentos em que Nietzsche faz referência à música sem vinculá-la a Dionísio e sua incidência fisiológica no vivente. No aforismo duzentos e quinze de *Humano, demasiado humano* a música é pensada especificamente como música absoluta, ou seja, à revelia dessa força criadora. Além disso, a relação entre música e sentimento é comentada de tal maneira que percebemos claramente, senão a influência, ao menos a vizinhança das ideias de Hanslick junto ao pensamento do filósofo.

A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem **imediate** do sentimento; mas sua ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo o movimento rítmico, na intensidade ou fraqueza do tom, que hoje **imaginamos** que ela fale diretamente ao nosso íntimo e que dele parta. (NIETZSCHE, 2005, p.132 grifo do autor)

Este equívoco se sustenta pela capacidade simbólica da música. O som deixa de ser entendido como som e passa a ser entendido como imagem. Ouve-se música com a expectativa de que ela atinja nossa subjetividade, nossas emoções e nos revele algo oculto em nós.

Para Nietzsche, a música absoluta é interpretada de duas maneiras. Ela pode ser forma em si ou simbolismo das formas. A primeira é a música “no estado cru, em que o ressoar medido e variamente acentuado já causa prazer.”<sup>192</sup> A segunda é música “que sem poesia já fala à compreensão”<sup>193</sup>. Após uma longa evolução dessas duas formas, a música absoluta passa a admitir conceitos e sentimentos. Seus ouvintes “que permaneceram atrasados no desenvolvimento da música podem sentir de maneira puramente formal a peça que os avançados entendem de modo inteiramente simbólico.”<sup>194</sup> De acordo com Nietzsche, apenas por meio do intelecto a música admite esses simbolismos. Mais uma vez fica nítida a aproximação entre as elaborações de Hanslick e Nietzsche quanto a questões estritamente musicais.

Em si, música alguma é profunda ou significativa, ela não fala da “vontade” ou da “coisa em si”; isso o intelecto só pôde imaginar numa época que havia conquistado toda a esfera da vida interior para o simbolismo musical. Foi o próprio intelecto que **introduziu** tal significação no som. (NIETZSCHE, 2005, p.132, grifo do autor)

Assim, fica indicado que a questão da música em Nietzsche oscila entre duas interpretações. Em um primeiro momento, a música é compreendida sob a perspectiva fisiológica e em sua relação com Dionísio. Segundo tal orientação, Richard Wagner seria o único capaz de reproduz a torrente sonora do deus da música. Em outro momento, Nietzsche interpreta a música como música absoluta, sob uma perspectiva formalista, vertente para a qual Eduard Hanslick é a principal referência. Embora isso sugira um dilema, cabe ponderar que não há aí dicotomia. Nietzsche interpreta a música absoluta como música dionisíaca, já que o que

---

<sup>192</sup> NIETZSCHE, 2005, p.132

<sup>193</sup> Ibid., p.132

<sup>194</sup> Ibid., p.132

realmente importa ali são os aspectos melódicos da música<sup>195</sup>. Portanto, toda música é música de Dionísio.<sup>196</sup> Conforme Guervós, até mesmo os dramas de Wagner são interpretados como música absoluta.

Esto explica que a pesar de todas las apariencias Nietzsche siguiera pensando hasta el final de sus días que esa maravillosa pieza musical [Tristão e Isolda] era “música absoluta”, música que, según los principios schopenhaurianos, expresa la “esencia íntima de las cosas”. No obstante, aunque la música absoluta se entiende como la emancipación de la música del lenguaje, ésta es históricamente posterior, porque en un principio la música estaba unida al texto (lírica), sin embargo metafísicamente es lo originário: “La música debe crear la tragedia a partir de sí, de la misma manera que el uno primordial crea a los individuos”. La música es, por tanto, en cuanto absoluta, un arte que se interpreta a sí mismo, y por eso no necesita de ningún comentario ni de nada que provenga del exterior; su “capacidade de una aclaración infinita” lo es en cuando que no necesita como el lenguaje un mediador o intermediario que explique qué son las cosas. (GUERVÓS, 2004, p.101, grifo do autor)

Compreender a música como absoluta em molde formalista ou como música dionisíaca com incidência fisiológica parece ser uma questão referente à interpretação da música como *linguagem*. Ora a linguagem musical alude à Vontade, ora à forma. Essa linguagem torna-se comum aos dois domínios musicais a partir do momento em que a música absoluta possui a capacidade de representar os conflitos que constituem a realidade. O embate sonoro mostra-se como oportunidade exemplar para a projeção do movimento das forças criadoras. Afinal, o suporte artístico mais apropriado para figurar o tempo é a música.

---

<sup>195</sup> “Para Nietzsche, siguiendo la interpretación que hace de la estética de Schopenhauer, lo esencial en el drama musical es la “melodía”, la sinfonía, es decir, la “música absoluta “como expresión de la voluntad.” (GUERVÓS, p.100)

<sup>196</sup> “Lo trágico, entonces, no se puede derivar de la esencia del arte, sino de la música, cosa que no sucede con las artes figurativas. Pero no de cualquier género musical, sino de lo que se define como música dionisíaca.” (GUERVÓS, p.121)

Pero “la música es un lenguaje capaz de una aclaración infinita”, pero sobre todo es un lenguaje primordial en la medida en que como tal deja aparecer de una manera simbólica lo que está más allá de las apariencias. Esa prevalencia de la música sobre el lenguaje ordinario nos remite a lo más originario. Por eso, siguiendo a Schopenhauer, la música en cuanto “lenguaje inmediato de la voluntad” da **forma** a ese mundo informe y caótico que nos quiere hablar. Y la razón profunda de esa posibilidad la ve Nietzsche en que lo propio de la música es dar expresión al **devenir**. Pero aquí radica su propia ambigüedad y su volatilidad, puesto que en cuanto expresión del devenir es un forma de lenguaje que expresa la perspectiva cambiante que le puede otorgar su poder dionisiaco embriagador. Sólo la música, por tanto, **habla** del movimiento creador en el fundamento del mundo. Sólo la música lleva al lenguaje lo que el lenguaje oculta y, a su vez, dice lo no dicho del lenguaje, lo no pensado por el pensamiento. (GUERVÓS, 2004, p.106-107, grifo do autor)

Independentemente da perspectiva, absoluta ou não, música é a linguagem de Dionísio. Sua característica sonora básica é a dissonância. Por meio desse recurso musical, o caótico jogo de forças é representado de maneira modelar. Por outro lado, o recurso musical referente à música de Apolo é a consonância, na qual o equilíbrio é figurado. Segundo o comentarista, caos e harmonia são concebidos, respectivamente, da seguinte maneira:

Ese poder estremecedor del sonido en la música dionisiaca tiene su expresión artística en el fenómeno de la **disonancia**. Para Nietzsche, lo “real” es la disonancia, frente a lo “ideal” que es, precisamente, la consonancia. Lo que no se deja reducir a la unidad, a una consonancia tranquilizadora, apaciguadora de la diferencia. El movimiento de la diferencia, por tanto, es el proceso originario creador, el que el hombre repite en la creación artística. Así, pues, el significado de la música como arte dionisiaco expresa la armonía del mundo, que se fundamenta en el significa-

do maravilhoso de una **disonancia musical**.(GUERVÓS, 2004, p.122, grifo do autor)

Portanto, a arte que melhor expressa o jogo de forças universal é a música. Por meio do recurso musical da dissonância, o jogo de forças é representado de modo exemplar. O que garante à música um status peculiar diante das outras artes, sobrepondo a *criação* à *imitação*. Assim, tanto a criação do universo como sua representação, obedecem a um mesmo princípio. Em linguagem musical, o gênio expressa o conflito de forças criadoras do universo bem como sua representação mais adequada. O gênio exprime o caos em música!



# CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Através dos sons podemos conduzir os homens a qualquer erro e qualquer verdade: pois quem conseguiria refutar um som?”*

(NIETZSCHE, 2012, p.123)

Vimos no terceiro capítulo a relação peculiar entre o gênio e a música. Ela parece ser o suporte artístico exemplar para a expressão do gênio. A título de conclusão, nosso intuito é testar a plausibilidade desta afirmação, nos servindo, já, de alguns resultados da pesquisa. Assim, lançaremos algumas questões de modo a auxiliar este exercício. A música é a arte modelar para o gênio? O conceito de gênio é mais profícuo na música?

Numa acepção mais ou menos convencional, esposada por Hanslick, os estudos em estética desenvolvem-se em torno de um objetivo comum: investigar o belo. Porém, cada arte apresenta seu material específico. *Grosso modo* a poesia usa os conceitos, a pintura as cores, a escultura as formas. Deste modo, as artes possuem dupla relação com a natureza. “Em primeiro lugar, pelo material bruto e corpóreo a partir do qual criam, em seguida, pelo conteúdo de beleza com que deparam para a elaboração artística.<sup>197</sup>” O material bruto da música é o som puro que pode ser representado pelo farfalhar das árvores, pelo grunhir dos animais e pelo bramir do vento. O conteúdo da música encontra-se em um ambiente à revelia dos sons naturais, pois música e sons da natureza são objetos distintos. Mas, como ocorre esta passagem do som puro para a música? O homem mensura o som puro e transforma-o em música. Os principais objetos da música são a melodia e a harmonia, que por sua vez não encontram modelos na natureza. O espírito humano transforma esse som puro em música.

Recebemos, portanto, antes de tudo, só um material para o material; este último é o som puro, determinado em altura

---

<sup>197</sup> HANSLICK, 1992, p.136.

e profundidade, ou seja, mensurável. Ele é a condição primeira e indispensável para qualquer música. Esta o molda em melodia e harmonia, os dois fatores principais da música. Ambos não são encontrados na natureza: são criações do espírito humano. (HANSLICK, 1992, p.136)

Portanto, o fator decisivo para transformar o som puro em música é a mensurabilidade do material bruto, na qual “a passagem da primeira para a segunda se realiza através da matemática”<sup>198</sup>. Para que algo seja considerado música, este deve ser passível de mensuração. Na natureza não há ritmos regulares ou acordes perfeitos, somente o homem cria esses objetos. No entanto, Hanslick destaca o ritmo em sua análise.

A harmonia e a melodia estão, portanto, ausentes na natureza. Somente um terceiro elemento da música, no qual se sustentam os dois primeiros, já existe antes e é exterior ao homem: o ritmo. No galope do cavalo, no estalejar do moinho, no canto do melro e da codorna, manifesta-se uma unidade, em que se concentram frações de tempo consecutivas, constituindo um todo bastante evidente. Não todos, mas muitos fenômenos sonoros da natureza são rítmicos. E, na verdade, predomina aqui a lei do ritmo binário, como tempo forte e tempo fraco, fluxo e refluxo. O que distingue esse ritmo natural da música humana é fácil de se destacar. Na música, não há ritmo isolado enquanto tal, só melodia e harmonia, que se manifestam de forma rítmica. Por sua vez, na natureza, o ritmo não comporta nem melodia nem harmonia, mas só vibrações imensuráveis. O ritmo, único elemento primitivo musical na natureza, foi também o primeiro a despertar no homem e é o que se desenvolve primeiro na criança e no selvagem. (HANSLICK, 1992, p.138)

A maneira como o musicólogo reflete sobre o ritmo merece atenção. Ao destacar este elemento musical – o mais primitivo entre todos – parece que Hanslick se refere às forças criadoras do universo comentadas por Nietzsche. O trecho citado acima indica pelo menos duas ideias se-

---

<sup>198</sup> Ibid., p.143

melhantes entre os autores. A primeira delas sustenta que a existência do ritmo é anterior e exterior ao homem. Não seria este comentário, uma alusão à Vontade que, figurada nos deuses helênicos, precede a existência do homem? De mais a mais, o ritmo binário, predominante na natureza— no qual o tempo forte e o tempo fraco, o fluxo e o refluxo se alternam—, não nos remeteria à criação de Apolo e a destruição de Dionísio?

Aceitas essas alegações, podemos afirmar que o humano não aprende com a natureza a fazer música. Esta proporciona-lhe apenas o material bruto e os meios para invenção, mas a criação musical é somente possível por meio do espírito humano, conforme Hanslick comenta nesta anedota: “importantes, para nós, não são as vozes dos animais, mas sim suas entranhas; por isso, o animal mais caro à música não é o rouxinol, é a ovelha.”<sup>199</sup>

Além disso, podemos comparar o caráter artificial da música com o da linguagem, no espírito da seguinte passagem: “Precisamente a língua é um produto artificial, no mesmo sentido da música, porque tanto uma quanto outra não possuem modelos na natureza exterior, mas vão se formando aos poucos e devem ser aprendidas.”<sup>200</sup> Ambas, língua e música, inventadas pelo espírito humano, não encontram modelo na natureza.

Os domínios artísticos obedecem a princípios diferentes. O pintor e o escultor encontram na natureza o modelo a ser seguido, o músico não. Aqueles são guiados pelo princípio da imitação e este pelo princípio da criação. Para prevalecer um tratamento análogo em todos os regimes artísticos, o belo musical, para o compositor, deveria guardar relações com o belo sonoro, assim como o belo natural para o pintor é o visível e para o escultor o palpável.

O criar do pintor, do poeta, é um contínuo (íntimo ou real) imitar desenhando, imitar formando – só que imitar musicando alguma coisa não existe na natureza. A natureza não conhece sonatas, aberturas, rondós. Mas co-

---

<sup>199</sup> Ibid., p.143

<sup>200</sup> Ibid., p.140

nhece paisagens, quadros de gênero, idílios, tragédias.  
(HANSLICK, 1992, p.146)

Sendo assim, qual seria o objeto da música? É cabível tomar objeto como conteúdo, ou seja, como “aquilo que uma coisa contém, retém em si. Nesta acepção, as notas, de que se compõe uma peça musical, e que, enquanto partes dela, constituem o todo, são o próprio conteúdo”<sup>201</sup>. Ou seja, faz sentido compreender objeto como um conteúdo que se encerra em si mesmo, e no caso da música as notas seriam este objeto. Não há outro objeto na música que não os próprios sons mensurados. Nas palavras de Hanslick: “a música compõe-se de séries de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas.”<sup>202</sup> Porém, o conteúdo musical não é passível de conceituação, visto que os conceitos exigem as palavras em sua representação. Além do mais, o músico não encontra modelo exterior a si para elaboração de sua arte. Deste modo, a música em si mesma não parece compatível com determinações conceituais exaustivas.

Em lugar algum o músico encontra o modelo para sua arte que garanta ao conteúdo das outras artes caracteres determinados e reconhecíveis. Uma arte à qual falte um modelo de belo na natureza será, no sentido próprio, incorpórea. O modelo original de sua forma fenomênica não se apresenta, para nós, em lugar algum e, portanto, está ausente do círculo de todos os nossos conceitos. Ele não repete nenhum objeto já conhecido e denominado; por isso, a música, para nosso pensamento organizado em conceitos determinados, não tem nenhum conteúdo denominável.  
(HANSLICK, 1992, p.159)

No que diz respeito à forma, a música reserva ainda uma peculiaridade. Muito mais do que em outras artes, forma e conteúdo em música

---

<sup>201</sup> Ibid., p.154-155

<sup>202</sup> Ibid., 155

estão intrinsecamente ligados. O mesmo objeto, isto é, um conteúdo qualquer, pode ser tratado de diversas formas nas outras artes. Por exemplo, a coragem pode ser representada em um quadro ou em um romance. Temos o mesmo objeto (coragem) tratado de duas maneiras diferentes (artes plásticas e literatura). Sobre isso, Hanslick exemplifica: “da história de Guilherme Tell, Florian fez um romance histórico, Schiller um drama e Goethe começou a elaborá-lo como epopeia. Em qualquer um deles, o conteúdo é o mesmo, narrável em prosa e reconhecível; a forma, porém, é diferente.”<sup>203</sup> O que pode ser tomado como objeto reconhecido em si mesmo na música é o tema. Este seria o axioma reconhecível em qualquer composição, a unidade autônoma do pensamento musical esteticamente indivisível.

Com isso, podemos afirmar que “o conteúdo de uma obra musical jamais pode ser concebido objetivamente, apenas musicalmente, isto é, enquanto sons concretos daquela peça musical.”<sup>204</sup> Sendo a música carente de conteúdo, o compositor é obrigado a pensar apenas em sons, não em conceitos, pois “todo conteúdo conceitual deveria poder ser pensado em palavras.”<sup>205</sup> Abstraído de toda realidade objetiva, o compositor cria e pensa somente em sons. Eis então uma prerrogativa como que exclusiva do músico: *criar*.

A maneira como Kant formula o conceito de gênio pode nos auxiliar ainda uma vez a compreender melhor o que foi dito acima sobre a música ser um conteúdo que não se expressa objetivamente. Nos §43-46 da *Crítica da faculdade de julgar*, Kant opõe a arte à natureza, assim como a produção inteligente se opõe ao processo cego. Em seguida, a oposição é feita entre Belas-Artes – as artes do gênio – e as artes em geral. A primeira oposição garante ao belo artístico sua posição como único reconciliador entre os domínios da arte e da natureza. Se não houvesse essa divisão, a produção natural e o ato técnico não se diferenciariam. Sobre isso, Lebrun comenta “que arte e natureza sejam

---

<sup>203</sup> Ibid., p.159-160

<sup>204</sup> Ibid., p.162

<sup>205</sup> Ibid., p.165

estranhas uma à outra, é necessário convencer-se disso para que o belo artístico apareça mais tarde como a única reconciliação possível entre esses opostos.<sup>206</sup>

Entretanto, como é possível a produção do belo na obra de arte? Diante dessa pergunta, somos imediatamente conduzidos à noção de *technè*. Com isso, “a arte pertence à *praxis*, e deve ser distinguida da teoria.”<sup>207</sup> O saber teórico se opõe ao saber prático, isto é, dominar as regras da harmonia não garante ao músico a produção de música. Nas palavras de Lebrun: “aplicação de um saber teórico, o ato técnico não poderia todavia ser confundido com ele.”<sup>208</sup>

Mas isto não significa que o domínio técnico garanta ao artista a produção de obras belas. É “preciso distinguir sucessão causal e sucessão técnica.”<sup>209</sup> Nas ciências, a causa é determinada por outra causa e assim sucessivamente. Por outro lado, diante de um ato produtor a questão é prospectiva.

Uma coisa é determinar a causa de um efeito dado, outra coisa dispor uma causa em vista de um efeito por vir; a necessidade causal é retrospectiva, o ato produtor, prospectivo. Naquela, a sucessão confunde-se com a “ordem do tempo”; neste, ela se insere no curso do tempo”, onde o efeito é incerto e onde a ordem dos atos não é necessariamente determinada. (LEBRUN, 2002, p.533)

Esta é a condição necessária para que a produção das belas artes diferencie-se dos atos produtores da natureza e da produção dos artefatos. Com isso, no §43 Kant retoma a velha distinção entre artes liberais e artes mecânicas. As últimas são desprezadas por estarem mais relacionadas ao corpo do que as primeiras. Este desprezo intelectual refere-se à servidão do corpo à mente. A produção das artes mecânicas é percebida à revelia da produção intelectual, por isso a opção tradicional por

---

<sup>206</sup> LEBRUN, 2002, p.530

<sup>207</sup> Ibid., p.532

<sup>208</sup> Ibid., p.532

<sup>209</sup> Ibid., p.534

uma maior valorização das artes liberais. Apesar disso, os produtores das artes mecânicas geram “uma obra que lhes pertence (*opus*) e que eles podem alienar comercialmente, diferentes nisto daqueles que não têm nada a vender além de sua força de trabalho no dia-a-dia.”<sup>210</sup> Isso faz com que o artista se destaque diante dos outros trabalhadores. No entanto

no princípio da estética alemã, haverá a preocupação em encontrar, para além do mundo opaco dos objetos, certas coisas que, por milagre, não sejam essencialmente mercadorias, como se fosse preciso que os artistas se tornassem divinos. (LEBRUN, 2002, p.537)

Esta é a marca do gênio: sua capacidade excepcional de criar produtos que não sejam vistos como meras mercadorias. Mas, “o que deverá ser uma obra ‘estética’ para que ela tenha apreciadores, não usuários, e para que não se possa assim assimilá-la sob nenhum aspecto a uma obra mecânica?”<sup>211</sup> A natureza é bela quando a vemos como arte e a arte é bela quando a vemos como natureza. O apreciador sabe que está diante de um produto artificial, mas reconhece nele a marca da bela natureza. Tal efeito gera um duplo movimento diante da obra de arte. A finalidade da obra enquanto simples produção é esquecida ao mesmo tempo em que um novo significado é atribuído à obra. “Apenas sob essa condição a obra pode fazer o espectador esquecer o artifício que a produziu: que ela seja uma **bela desordem**.”<sup>212</sup> Todavia, esta análise assume a perspectiva do espectador. Como analisar a obra de arte do ponto de vista de quem a cria? A ação de criar algo sempre nos remete à coerção de regras. Quando pretendo criar algo as regras para efetuação do processo são estabelecidas antes do ato propriamente dito. Porém, nas artes as próprias regras e a maneira como o processo delas é pensado são diferentes. Nem o gosto e nem a fantasia são faculdades produtoras, “portanto, o problema da bela-arte só pode ser resolvido se a imaginação, sem guiar-se por uma

---

<sup>210</sup> Ibid., p.536, grifo do autor.

<sup>211</sup> Ibid., p.537

<sup>212</sup> Ibid., p.538, grifo do autor.

regra, não é todavia ausência de regra.”<sup>213</sup> Apenas o gênio é capaz de agir conforme regras sem visar um sentido teleológico no produto.

Conforme Lebrun, “no século XVIII a ideia de gênio não resulta de uma análise psicológica, mas de um reexame do conceito de expressão; ela está ligada à dissociação das noções de **expressão** e de **imitação por semelhança**.”<sup>214</sup> A expressão está relacionada com o entendimento, por isso o objeto torna-se inteligível. Ao tornar o objeto inteligível, ele se torna visível.

Mas se se observa que é da essência do discurso desdobrar-se **no tempo**, como insiste Lessing, pode-se duvidar de que a expressão esteja destinada à designação visual. E é quando se começa a duvidar disso que nasce a ideia de uma imaginação criadora, não por exuberância, mas porque ela não seria mais **colocação em imagens** e rival da plástica, imitadora sem dúvida, mas não descritiva, pois ela nos dá a “ilusão” de um espetáculo em lugar de pintá-lo. (LEBRUN. 2002, p.540, grifo do autor)

Apenas quando a diferença entre mostrar e dizer vier à tona é que o discurso se tornará mais profícuo. A discussão desses temas é central na obra *Ensaio sobre a origem das línguas*<sup>215</sup> de Rousseau. A partir daí, Lebrun argumenta o seguinte:

Ele vê nisso sobretudo a inevitabilidade que os homens sentiram de substituir, aos signos que só exprimem “**objetos visíveis**”, uma sinalização mais universal os sons imitativos. Ora, essa inevitabilidade não provinha da necessidade, pois o gesto basta para designar a coisa visível que desejo: “se nunca tivéssemos tido senão necessidades físicas, poderíamos muito bem não ter falado nunca, e entendermo-nos perfeitamente apenas pela língua dos gestos”. Não é a pressão da necessidade, mas o desenvolvimento da imaginação que explica o nascimento da linguagem articulada e a passagem da natureza à cultura. Se a música é a linguagem original, é porque ela nos afasta da natureza

---

<sup>213</sup> Ibid., p.539

<sup>214</sup> Ibid., p.540, grifo do autor.

<sup>215</sup> ROUSSEAU, 1973.

(da qual a pintura está “mais próxima”): o músico pinta “as coisas que não se poderiam ouvir”, o repouso, o silêncio, “enquanto que é impossível ao pintor representar aquelas que não se poderiam ver”; “ele não representará diretamente essas coisas, mas excitará na alma os mesmos sentimentos que se experimenta ao vê-las”. Portanto, originalmente os sons da voz não são signos que imprimem um abalo aos nervos para referir meu espírito a uma ideia determinada: **eles não são, essencialmente, signos de ideias**. Só se acredita nisso por se ter confundido sua função com aquela dos signos visíveis: “os signos visíveis tornam mais exata a imitação, mas o interesse se excita melhor pelos sons”. Portanto, não são todos os signos que são sinais, e a linguagem não é tanto um instrumento de análise das coisas quanto uma matéria a ser interpretada. (LEBRUN, 2002, p.542, grifo do autor)

Portanto, a genialidade é uma figura de expressão. O gênio não é um ser divino e nem uma forma especial de intuição. Sua capacidade reside em expressar, ou seja, em manifestar algo. Não importa o conteúdo de sua expressão, “contanto que ela nos reenvie a uma representação que “nos faz pensar, além do conceito, em muito de inexprimível”, traduzível, mas nunca designável”.<sup>216</sup> Diante disso,

o signo, agora, não é mais uma expressão figurada, mas o indício de um certo indizível; ele não funciona mais como sinal no interior de um código, mas como mediador de um conteúdo indeterminado, inapto a qualquer “apresentação adequada”, e todavia comunicável pelo fato de ser indicado dessa maneira. (...) O signo genial é o signo sintomático no qual transparece uma significação que não será nunca uma Ideia. (LEBRUN, 2002, p.544)

O signo atua como um indicativo de algo indizível sem no entanto se tornar Ideia. Ele apenas suscita o significado sem forçá-lo a um significante. “Nada é dito, mas o indizível é indicado e as palavras parecem funcionar a serviço de um outro código.”<sup>217</sup> Qual seria esse outro código-

---

<sup>216</sup> Ibid., p.543-544

<sup>217</sup> Ibid., p.545

go? Nos parece plausível reservar à música esta capacidade. Nela algo é expresso sem um significado que não ele mesmo. Ela não imprime uma ideia determinada, isto é, um conceito em meu entendimento. Ela apenas suscita um significado. Em outras palavras: a música expressa o indizível sem atribuir-lhe um significado claro e distinto em meu entendimento. A música expressa, mas não diz.

Nessa direção, o conceito de gênio parece estar ligado à expressão e, portanto, aos limites dela. Parece residir nesta última característica a condição pela qual atribuímos “divindade” ao gênio. Por romper com certos limites de expressão o gênio é tomado como ser excepcional. Exatamente neste ponto encontra-se o equívoco: “não há nada de divino na genialidade assim entendida: apenas a relação do homem com seus limites, transposta no nível da expressão.”<sup>218</sup>

Ainda sob a rubrica da expressão podemos referir uma espécie de paradoxo no conceito de gênio entendido em conformidade com Kant. As obras do gênio são tentativas de expor o que não é possível ser exposto. Elas são esboços que pretendem indicar o que não é possível apresentar com clareza e distinção. Por isso, a genialidade –como pretende Kant – não faz mais sentido. Afinal, como é possível exhibir, mesmo que minimamente, o que não é passível de exibição? Nas palavras de Lebrun: “a genialidade kantiana, desde então, não tem mais sentido: as obras, traços de um não-saber irreduzível, são envolvidas em um saber que pretende expor o “inexponível.”<sup>219</sup> Assim, o gênio é apenas um conceito criado na tentativa de expor esse paradoxo. O “gênio” é somente o nome dado à **natureza** onde a obra deve se enraizar para tornar-se ao mesmo tempo objeto de um não-saber e aparência de significação.”<sup>220</sup> No entanto, o gênio deixa de fazer sentido sob uma perspectiva específica.

Não cabe mais uma interpretação antropológica da questão, mas uma reflexão crítica. Podemos apresentar ao menos dois pontos em que o tema do gênio mostra-se mais profícuo se interpretado à revelia da an-

---

<sup>218</sup> Ibid., p.547

<sup>219</sup> Ibid., p.550

<sup>220</sup> Ibid., p.549, grifo do autor.

tropologia. O primeiro deles nos remete ao entusiasmo estético, no qual a Ideia estética é interpretada como Ideia platônica. Nesta concepção, o gênio descobre as ideias, mas não as encontra. Exatamente o oposto do que Kant pretende ao dizer que o gênio é o talento de encontrar as ideias

O “entusiasmo” estético consistirá em restabelecer o primado da contemplação e em interpretar a Ideia estética como uma Ideia platônica; a obra de arte será vista como inseparável do “conhecimento da ideia”, e o gênio será considerado como um descobrir de essências – aquilo que, segundo Kant, essencialmente ele não é. “**Encontrar** é muito diferente de **descobrir**. Pois aquilo que se descobre é suposto já existente, mas ainda desconhecido, como a América antes de Colombo; mas aquilo que se encontra (a pólvora para canhão) ainda não era conhecido antes que o artista a produzisse ... Ora, o talento de encontrar se chama gênio” (LEBRUN, 2002, p.522-533, grifo do autor)

O segundo ponto consiste em compreender a arte do gênio como expressão de uma linguagem reflexiva. Isto é, a obra de arte, assim como as ideias estéticas, não são juízos de conhecimento e conseqüentemente juízos lógicos, mas dão muito o que pensar. Porém, o gênio tem dificuldade em aceitar que sua obra foi criada para reflexão. Sua preferência, na maioria dos casos, é atribuir um sentido mágico para a obra, que por sua vez, encontra amparo na concepção de entusiasmo.

Mas o criador tem dificuldade em admitir que sua obra não passe de um pretexto para “refletir” – e o apreciador desconcertado ignora que a Reflexão é por essência interminável, sem nenhuma chance de se descobrir o conceito que ela busca, e que uma obra, talvez, é tanto mais genial quanto, desde o início, ela decepçiona essa esperança. (LEBRUN, 2002, p.558)

Diante disso, o gênio pode ser definido como uma faculdade de expressão do que não encontra expressão, na qual o princípio formal e não suas características humanas são o fundamental. Lebrun propõe o seguinte:

Em vez de uma metafísica do gênio (que não passaria de uma superpsicologia racional), mais vale a atenção ao jogo de sensações, pois o jogo com a Aparência é o único texto do imaginário. (...) A genialidade aparece agora como um jogo, do qual o conhecimento antropológico nunca descobrirá a regra. (LEBRUN, 2002, p.561)

Considerar o gênio como jogo de aparência nos remete à concepção, proposta por Nietzsche, do jogo de forças figuradas nos deuses helênicos, no qual a dissonância da música de Dionísio soa sob a batuta de Richard Wagner. Os motivos que levaram Nietzsche a escolher a música e não outra arte como expressão do gênio nos parecem evidentes. A música com sua particularidade de aludir o inexprimível é admitida como o suporte artístico mais fecundo para o gênio. Os sons dão ao músico-gênio essa habilidade peculiar para criar.

# REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre educação*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

\_\_\_\_\_. *Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação: Ernani Chaves.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou pessimismo e heilenismo*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

# REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

ARALDI, Clademir Luís. *O gênio romântico no pensamento de Nietzsche*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 183-193, abr.2009

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira e Ana Maria Valente 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. 123 p

BABIUKI, Kamila. *Tradução e apresentação do verbete gênio de Voltaire*. In: *Intuito*, Porto Alegre, v.9 – n°.2, pp.150-156, dezembro de 2016.

BARROS, Fernando de Moraes. *Nietzsche e Palestrina*. In: *Discurso*, São Paulo n.37, 2007 pp.201-216.

BECKENKAMP, Joãosinho. *Kant e Gerard sobre imaginação*. In: *Stud. Kantiana* v. 20 Abril. 2016. pp.117-127.

BRANCO, Maria João Mayer. *Musicofobia, Musicofilia e Filosofia: Kant e Nietzsche sobre a música*. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 128, Dez./2013, p. 497-512

\_\_\_\_\_. *A música, nossa percussora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche*. In: *Cadernos Nietzsche*, 31, 2012. P. 209-234

BURNETT, Henry. *O Beethoven-Schrift: o Richard Wagner Teórico*. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 32(1): 159-173, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

CASSIER, Ernest. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: UNICAMP, 1992. 472p.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Simbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume. 2005.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*. *Etic@*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 31 – 42, julho de 2012.

- CITRO, Danilo. *Kant e o gênio na filosofia*. In: *Kínesis*, Vol. I, nº 02, Outubro-2009, p. 13 – 21
- D’ALEMBERT, & DIDEROT. *Enciclopédia*, vol. 5, org. Maria das Graças de Souza e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Unesp, pp. 323 – 329, 2015.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio Grande do Sul: Unijuí, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cadernos Nietzsche 3, p. 07-21, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche e a questão do gênio*. In: Olímpio José Pimenta Neto; Miguel Angel de Barrenechea. (Org.). *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.95-109.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar 2011.
- FIGUEIREDO, Virgínia de Araújo. *O Gênio Kantiano ou Refém da Natureza*. In: *Impulso*, Piracicaba, 15 (38): pp. 47-48, 2004.
- FILHO, Luiz Carlos de Souza. *A relevância da genialidade para o sistema crítico kantiano*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Paraná, p.112. 2011.
- FOCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Terra e Paz. 2014
- FONTANA, Vanessa Furtado. *Metafísica do belo segundo Schopenhauer*. In: *Acta Sci. Human Soc. Sci. Maringá*, v. 27, n. 1, p. 41-46, 2005
- FREITAS, Verlaine. *A subjetividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico*. In: *Veritas*. Vol. 48, número 2. Porto Alegre: PUC/RS, 2003, pp.253-276
- GIOACIOIA, Oswaldo. *Folha explica Nietzsche*. São Paulo: Publifolha. 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

GUERVÓS, Luiz Enrique de Santiago. *Arte y Poder*. Madrid: Editora Trotta, 2004.

GUMBOSKI, Leandro. *O gênio, por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): tradução e alguns comentários histórico-analíticos*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.13, p.196-211, dezembro 2012.

HEGEL. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad.: Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Unissinos, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. São Paulo: Editora Vozes, 2016.

KIVY, Peter; *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Música Ficta: figuras de Wagner*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira, Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

LEBRUN, Gerard. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LISARDO, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: UNESP, 2009.

MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. p. 520. 1995.

NASSER, Eduardo. *O destino do gênio e o gênio enquanto destino: o problema do gênio no jovem Nietzsche*. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.30. p.287-302. 2012.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

- ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril 1973.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7 letras 2008.
- SOARES, Daniel Quaresma Figueira. *O gênio e o santo na filosofia de Schopenhauer*. In: *Voluntas: estudos sobre Schopenhauer – 1º semestre 2011 – Vol. 2 – Nº 1 – ISSN: 2179-3786 - pp. 83-94*.
- SABATINI, Marco Antônio. *O “poeta lírico” de Nietzsche contra a teoria estética alemã*. In: *Paralaxe*, v.2, nº1, pp.65-80, 2014.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20, p.396-400. Oxford University Press. England, 2001.
- SANSEVERO, Bernardo. *Kant e a figura do gênio: arte e natureza*. In: *Kinesis*, Vol. IV, n.07, p.273-258, Julho 2012.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação: primeiro tomo* Trad. Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mundo como vontade e representação: segundo tomo: suplementos aos quatro livros do primeiro tomo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica do belo*. Trad. Arthur Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- SILVA, Fernando M.F. “Do gênio” (*Lição de Antropologia de Kant*). In: *Estudos Kantianos*, Marília, v. 3, n. 2, p. 211-232, Jul./Dez., 2015
- SILVA, Hélio Lopes da. *A imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.45-55, jul. 2006.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras 1998.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed. 2008.

\_\_\_\_\_ *Considerações sobre a teoria filosófica do gênio*. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v.III, n.7 (jul-dez/2009), pp. 27-37.

TOLEDO, Ricardo de Oliveira. *Arte em Humano, Demasiado Humano: a cura anti-romântica de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, p.135. 2009.

TROMBETTA, Gerson Luís. *As regras e o gênio no processo de criação artística*. In: Anais do SEFiM, Porto Alegre, V.02, n.2, 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

VIDEIRA, Mário Rodrigues. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p.235. 2009

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WEBER, José Fernandes. *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*. Londrina: Eduel. 2001.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Ed. Labor, S.A. 1979.

## SOBRE O AUTOR

**Pablo Augusto Sathler Pedrosa** é contrabaixista, graduado em Música e Filosofia e mestre em Filosofia, títulos obtidos no IFAC da UFOP, respectivamente no DEMUS (2014) e no DEFIL (2019 e 2018). Concluiu o TCC com o trabalho “H. J. Koellreuter: um panorama de sua bibliografia”, ainda inédito, e publicou artigos em coletâneas especializadas, com destaque para “Duas concepções de gênio em Friedrich Nietzsche e sua relação com a Educação”. Deu aulas de “Estética musical” no DEMUS e, enquanto bolsista CAPES, lecionou também “Introdução à Filosofia” no DETUR. Estreia agora em livro com este “Música e gênio em Nietzsche”.

"Este livro foi desenvolvido com as fontes *Berkeley Oldstyle*  
e *Pill Gothic*, conforme Projeto Gráfico aprovado pela  
Diretoria da Editora UFOP em 2014."

