

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Natasha de Castro**

**Por uma totalidade sem conceitos:  
música e força plástica em Nietzsche, Wagner e Burckhardt**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Rio de Janeiro

Abril de 2018



**Natasha de Castro**

**Por uma totalidade sem conceitos:  
música e força plástica em Nietzsche, Wagner e Burckhardt**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Diego Antonio Galeano**

Presidente

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Henrique Estrada Rodrigues**

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Pedro Spinola Pereira Caldas**

Departamento de História - UNIRIO

**Prof. Marcelo Gantus Jasmin**

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

## Natasha de Castro

Graduou-se em História pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2014 e mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2018. Tem experiência na área de História, com ênfase em Teoria da História, História da Historiografia e História da Arte.

### Ficha Catalográfica

Castro, Natasha de

Por uma totalidade sem conceitos : música e força plástica em Nietzsche, Wagner e Burckhardt / Natasha de Castro ; orientador: Henrique Estrada Rodrigues. – 2018.

81 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Música. 4. Força plástica. 5. Nietzsche. 6. Wagner. 7. Burckhardt. I. Rodrigues, Henrique Estrada. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao querido Ricardo Benzaquen, eu agradeço toda sua orientação e sua enorme generosidade. Foi uma honra ter sido sua aluna e orientanda.

Ao meu orientador, Henrique Estrada, agradeço todas as suas sugestões e críticas ao longo de todo processo. Agradeço muito sua ajuda, principalmente, por ter sido meu orientador após o falecimento do professor Benzaquen.

Essa dissertação não seria possível sem a ajuda do meu orientador de graduação, Pedro Caldas. Agradeço todo seu apoio e amizade; por sempre estar por perto acompanhando todo processo de escrita; por todas as revisões, sugestões e críticas acerca de meu trabalho. Sua generosidade e paciência foram enormes. Enfim, palavras nunca serão suficientes para demonstrar o quanto o admiro e quanto lhe sou grata. Obrigada, Pedro, por tudo.

À Marcelo Jasmin, agradeço por aceitar fazer parte da minha banca de defesa. Suas sugestões foram incríveis e suas críticas muito importantes. Da mesma forma, sou grata à Diego Galeano pela participação na banca, tanto de defesa quanto na de qualificação. Suas sugestões foram muito bem-vindas.

Agradeço a todos os professores que tive oportunidade de ter aula durante o Mestrado e agradeço a todos os funcionários do departamento de História por toda dedicação e eficiência.

Aos meus pais, Robson e Rosane, agradeço todo apoio. Serei eternamente grata por tudo que fizeram por mim ao longo desta trajetória e em toda minha vida.

Com muito amor e dedicação, sempre acreditaram na minha capacidade.

Aos meus irmãos, Rodrigo e Dominique, agradeço todo incentivo e todo apoio. Não posso deixar de agradecer também minha cunhada, Raquel, e meu cunhado, Marcus, por também sempre me darem força e todo carinho do mundo.

Ao Guilherme, por todo amor, por todo carinho, por toda paciência e, principalmente, por estar sempre ao meu lado em todos os momentos. Seu apoio foi fundamental.

Aos meus amigos, agradeço todo carinho e motivação. À Giuliana, minha querida amiga desde a graduação, sempre acreditando em mim e não me deixando desistir. Agradeço por todo companheirismo, por me abrigar em sua casa e por todas as ‘brejas’ compartilhadas. Aos amigos de PUC: Rhuan, Júlia, Yasmim, Rafael e Clarissa, por toda amizade, por sempre me darem a força necessária para continuar, por todas as risadas, cafés, passeios pelo saara, pizzas e, principalmente, por todos os memes. Não sei o que seria de mim sem eles nesse mestrado. Ao “migos”: João Paulo, Natália e Natanna por todas as conversas, nerdices e pelegrinos. À Thais, à Alyne, à Tatiana, à Laura, entre cafés e cervejas, eu agradeço todo carinho e amizade, os quais foram imprescindíveis nessa caminhada. Todos me incentivaram muito e serei eternamente grata.

Agradeço todo apoio de minha família: dos meus avós queridos, Archanjo e Elza; Neuza e Aparecido; dos meus tios, Arcanjo e Luciane. Agradeço todo incentivo de minha sogra, Luciane e de seu marido, Evandro; do meu sogro, Manoel e de sua esposa, Luciene; de minha cunhada, Camila e de seu marido, Felipe.

## Resumo

Castro, Natasha de; Rodrigues, Henrique Estrada. **Por uma totalidade sem conceitos: música e força plástica em Nietzsche, Wagner e Burckhardt.** Rio de Janeiro, 2018. 81p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho busca compreender o papel da música na vida e no pensamento de Friedrich W. Nietzsche (1844-1900), tendo como destaque sua relação com o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). Ambos tinham grande fascínio pelos gregos e criticavam fervorosamente a cultura moderna, defendendo a revalorização dos mitos e das lendas populares para a formação de uma cultura autêntica. Para isto, o homem precisa utilizar sua “força plástica”, isto é, sua capacidade de absorver o estranho e importuno, de transformar e assimilar o passado, cicatrizando as feridas e reparando as perdas. Através da “força plástica” é possível encontrar o equilíbrio entre o conhecimento mítico e o histórico, entre o interior e o exterior. O mito, como forma de pensamento, é um sistema sem conceitos. De acordo com Nietzsche, a música de Wagner representa esse sistema, pois consegue transmitir uma realidade histórica e tocar esse “interior” do homem. Cabe o questionamento: seria, então, possível pesquisar e ensinar História através de um sistema de pensamentos sem conceitos? Nietzsche admira muito o historiador Jacob Burckhardt (1818-1897) e ambos compartilhavam interesses e paixões, inclusive sobre o potencial das artes e da música para a formação de uma cultura. Neste sentido, aplico o questionamento à obra de Burckhardt *Reflexões sobre História*. Será que, assim como Wagner (através da música), Burckhardt conseguiria transmitir uma *totalidade* histórica sem o uso de conceituações?

## Palavras-chave

Música; força plástica; Nietzsche; Wagner; Burckhardt.

## Abstract

Castro, Natasha de. Rodrigues, Henrique Estrada (Advisor). **For a totality without concepts: music and plastic force in Nietzsche, Wagner and Burckhardt**. Rio de Janeiro, 2018. 81p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aim to comprehend the role of music in life and thought of Friedrich W. Nietzsche (1844-1900), highlighting his relation with the german composer Richard Wagner (1813-1883). Both were fascinated by the greeks and criticized the modern culture, defending the revalorization of myths and popular legends for the formation of an authentic culture. For this, men need to utilize their “plastic force”, this is, their capacity of absorb the strange and the inconvenient, of transform and assimile the past, healing the wounds and repairing the losses. Through “plastic force” it is possible to reach the equilibrium between the mythic and the historical knowledge, between the interior and the exterior. The myth, as a form of thought, is a system without concepts. According to Nietzsche, Wagner’s music represents this system, because can transmit one historical reality and touch the “interior” of man. It’s up to the question: would it be possible research and write History using this system of thought without concepts? Nietzsche admires the historian Jacob Burckhardt (1818-1897) and both share interests and passions, including the potential of arts and music for formation of culture. In this sense, I apply that question to the work of Burckhardt *Reflexions on History*. It would be, as Wagner (through the music), that Burckhardt could transmit one historical *totality* without the use of conceptualizations?

## Keywords

Music; plastic force; Nietzsche; Wagner; Burckhardt.

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| 1 Introdução   | 10 |
| 2 Por um sistema de pensamento sem conceitos:<br>a música na juventude de Nietzsche e sua relação com Wagner   | 13 |
| 2.1. O apolíneo e o dionisíaco: a música como união da essência e da<br>aparência  | 16 |
| 2.2. A importância de Schopenhauer para os primeiros escritos de<br>Nietzsche  | 20 |
| 2.3. Richard Wagner: arte e revolução  | 24 |
| 2.4. Wagner schopenhauriano: o ponto de encontro com Nietzsche   | 27 |
| 2.5. Wagner em Bayreuth: em busca do renascimento da tragédia  | 33 |
| 2.6. Sobre a possibilidade da História como um sistema de pensamento<br>sem conceitos  | 37 |
| 3 Desilusão, <i>décadence</i> , ruptura: o caso Wagner   | 41 |
| 3.1. Desilusão em Bayreuth   | 41 |
| 3.2. Wagner, o artista da <i>décadence</i>   | 44 |
| 3.3. O fim de uma era: entre forma e moral   | 46 |
| 4 Uma análise sobre a Grécia de Nietzsche mediada por J. Burckhardt:<br>a importância da <i>força plástica</i> e a busca por uma totalidade sem<br>conceitos | 50 |
| 4.1. O interesse pela Grécia na Alemanha do século XVIII   | 50 |
| 4.2. Nietzsche, Burckhardt e a <i>força plástica</i>   | 54 |
| 4.3. Burckhardt e suas reflexões sobre a História: uma totalidade sem<br>conceitos?  | 61 |
| 4.3.1. A Influência do Estado sobre a Cultura  | 63 |
| 4.3.2. A Influência da Religião sobre a Cultura  | 64 |
| 4.3.3. A Influência da Religião sobre o Estado   | 65 |

|   |    |
|---|----|
| 4.3.4. A Influência da Cultura sobre o Estado   | 66 |
| 4.3.5. A Influência do Estado sobre a Religião  | 66 |
| 4.3.6. A Influência da Cultura sobre a Religião | 67 |
| 5 Considerações finais                          | 71 |
| 6 Referências bibliográficas                    | 76 |

## Introdução

A música é uma presença constante na vida e no pensamento de Friedrich W. Nietzsche (1844-1900). Seu interesse e sua paixão por esta forma de expressão artística serviram de base para o desenvolvimento de sua filosofia e de importantes obras, como *O Nascimento da Tragédia* (1871), *Wagner em Bayreuth* (1876), *Humano, Demasiado Humano* (1878), *O Caso Wagner* (1888) e *Nietzsche contra Wagner* (1888). De modo geral, quando se trata de um estudo acerca do envolvimento de Nietzsche com a música, a primeira discussão a ser trazida à tona é sua relação com Richard Wagner (1813-1883). Esta amizade tem um papel de grande destaque na filosofia de Nietzsche, visto que o filósofo nutria um forte e importante laço intelectual com o compositor alemão.

A aproximação entre os dois teve início com Nietzsche ainda jovem, no início de sua carreira como professor e filólogo; Wagner, por outro lado, era um homem mais experiente e um já renomado compositor na Alemanha. Ambos compartilhavam profunda paixão por música e um enorme fascínio pela Grécia Antiga. Para o jovem Nietzsche, Wagner era um verdadeiro exemplo de intelectualidade e erudição. Neste sentido, ao observar a produção teórica nietzschiana do período de 1869-1872, pode-se perceber uma intensa presença de Wagner nas principais temáticas articuladas pelo filósofo, sendo amplos e profundos os debates levantados entre eles. No entanto, essa relação não é duradoura. A partir de 1873-1876, ocorre gradativamente um distanciamento entre os dois provocado por mudanças significativas de pensamento.

Para esta dissertação, interessa, em especial, o debate sobre a música. Em *Wagner em Bayreuth*, quarta consideração intempestiva de Nietzsche, o filósofo faz um elogio à Wagner ao sustentar que o compositor, através de sua música, seria o remédio contra a “doente” cultura moderna. Ambos criticavam fervorosamente a cultura contemporânea a eles e defendiam a revalorização dos mitos e das lendas populares para a formação de uma cultura autêntica. Para este projeto, os gregos, mais especificamente, a concepção trágica da arte, possuía um papel importantíssimo, visto que a Grécia Antiga era vista por eles como modelo artístico, político e social.

Na segunda intempestiva, *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida*”, Nietzsche disserta sobre a História e sua sobrevalorização. Afirma que a História deve servir à vida, mas em excesso a destrói e, portanto, seria necessário fixar um limite entre o que esquecer e o que não esquecer. Para tanto, o homem deve utilizar sua **força plástica**, isto é, sua capacidade de absorver o estranho e importuno, de transformar e assimilar o passado, cicatrizando as feridas e reparando as perdas. Todavia, isso não acontecia na modernidade, de acordo com Nietzsche. Os filisteus da cultura moderna, pelo contrário, se edificavam através dos estudos históricos e não absorviam o real conhecimento daquilo. Nietzsche, portanto, não critica a História em si, mas seu abuso na modernidade, seu uso impróprio pelos que se dizem eruditos.

Em *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche afirma que o mito, como uma forma de pensamento, consegue transmitir uma representação do mundo calcada em um sistema de pensamentos sem conceitos, isto é, um sistema que se preocupa apenas com a sucessão de processos e ações, em atos visíveis e sensíveis. Para Nietzsche, a música wagneriana é um exemplo desse sistema, pois representa uma totalidade sem o uso de conceitos. O filósofo chega a afirmar que Wagner consegue introduzir em um acontecimento singular “[...] o que há de típico em épocas inteiras e assim alcançar uma verdade de representação que o historiador jamais alcança.” (NIETZSCHE, 2009: 55) Tendo como base esta afirmação e a discussão sobre História presente na segunda intempestiva, um dos questionamentos aqui levantados será acerca da possibilidade de pesquisar e ensinar História através de um sistema de pensamentos sem conceitos.

Em torno desse debate, ressalto a admiração de Nietzsche pelo historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897). Ambos compartilhavam grande interesse pela Grécia Antiga e pela filosofia de Schopenhauer e, além disso, defendiam constantemente uma renovação cultural. Burckhardt foi muito importante para a construção do pensamento de Nietzsche em relação à cultura e, principalmente, em relação aos gregos. Destaco, desde já, que Burckhardt, neste estudo, será o elo de ligação entre força plástica, mito, música e História. Porém, como? Pretendo, nesta dissertação, examinar a obra de Burckhardt *Reflexões Sobre História* sob a perspectiva de um sistema de pensamento sem conceitos. Ponto crucial para este estudo será a análise da noção de **força plástica** e a afirmação de Nietzsche sobre representação histórica através da música de Wagner.

A fim de explicitar melhor o tema e a hipótese lançada, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro é dedicado ao papel da arte e da música no pensamento nietzschiano. Dedico-me, portanto, a análise de suas obras de juventude, em que suas principais ideias remetem à estética musical romântica e a metafísica de Schopenhauer. Como principais referências, utilizarei as obras *O Nascimento da Tragédia* e sua quarta intempestiva, *Wagner em Bayreuth*. Com elas, além da tentativa de evidenciar a origem do interesse de Nietzsche pela temática musical, buscarei compreender a amizade entre Nietzsche e Wagner sob a luz de suas concepções acerca da música, da arte e da história. Neste mesmo capítulo, apoiada nas ideias divulgadas por Nietzsche na quarta intempestiva, investigo se realmente seria possível pensar em uma História que pudesse ser orientada por um sistema pensamento sem conceitos.

No capítulo seguinte analiso o rompimento da amizade entre Nietzsche e Wagner. Analisarei a mudança da concepção musical e artística nietzschiana decorrente do distanciamento da filosofia de Schopenhauer, bem como as críticas de Nietzsche direcionadas à Wagner. Para isso, utilizarei dois ensaios que dissertam sobre o compositor, ambos escritos em 1888: *O Caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*.

O terceiro, e último capítulo, abordará a questão principal desta dissertação. É necessário, no entanto, frisar que os estudos sobre a Grécia Antiga eram uma das grandes paixões – senão a maior – que Nietzsche, Wagner e Burckhardt compartilhavam. Essa paixão circunda os principais temas discutidos por eles e, neste sentido, cabe o questionamento: por que a Grécia? Qual a relação dos alemães com os gregos? O que eles esperavam encontrar estudando a Grécia Antiga? Neste sentido, em primeiro lugar, analisarei a origem do interesse pelos gregos na Alemanha do século XIX para, depois, evidenciar o papel de Burckhardt no entusiasmo de Nietzsche pela Grécia. Ainda neste capítulo, considerando a crítica à cultura moderna declarada por ambos, buscarei aprofundar a questão da **força plástica**, haja vista sua importância para a formação de uma cultura autêntica. Por fim, procurarei demonstrar que a obra *Reflexões sobre História* é um exemplo de um sistema de pensamentos sem conceitos aplicado à História. Será que Burckhardt, então, concebeu uma **totalidade** sem o uso de conceituações?

## 2

### Por um sistema de pensamento sem conceitos: a música na juventude de Nietzsche e sua relação com Wagner

“O verdadeiro mundo é música. A música é o Inaudito. Quando a ouvimos, pertencemos ao Ser.”  
(Safranski. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*)

A música ocupou um lugar de destaque na vida e no pensamento de Friedrich W. Nietzsche (1844-1900). Seu interesse e paixão pelo tema serviram de base para o desenvolvimento de sua filosofia e de importantes obras, como *O Nascimento da Tragédia* (1871), *Wagner em Bayreuth* (1876), *O Caso Wagner* (1888) e *Nietzsche contra Wagner* (1888). Neste sentido, acredito que seja de grande relevância a realização de um estudo em que a concepção nietzschiana da música ganhe destaque. Entretanto, vale ressaltar que seu pensamento sofre grandes alterações ao longo de sua vida e, desta forma, torna-se necessário o apontamento de tais mudanças.

Sendo assim, destaco dois momentos importantes do pensamento nietzschiano em relação à arte e à música: o **primeiro** seria em sua juventude, nos primórdios de suas obras, em que suas ideias remetem à estética musical romântica e a metafísica de Schopenhauer. Já o **segundo** momento, após o rompimento com Wagner e com a filosofia schopenhauriana, Nietzsche se aproxima de uma estética musical de cunho formalista. Neste capítulo, analisarei o primeiro momento e, no próximo, abordarei o segundo.

Como principais referências, utilizarei as duas obras já aqui citadas: a primeira obra de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*<sup>1</sup>, e sua quarta intempestiva, *Wagner em Bayreuth*. Com elas, além de evidenciar a origem do interesse de Nietzsche pela temática musical<sup>2</sup>, tentarei analisar e compreender a relação de amizade entre

---

<sup>1</sup> Publicado pela primeira vez sob o título “O nascimento da tragédia a partir do espírito da música” (*Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik*). Em 1886, o título foi alterado por Nietzsche para: “O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo” (*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*). Nesta edição também foi acrescentado o prefácio intitulado “Ensaio de autocrítica”.

<sup>2</sup> É costume associar o interesse de Nietzsche por música somente com base em sua amizade com Richard Wagner. No entanto, este interesse é anterior. Não foi fruto de tal amizade.

Nietzsche e Wagner<sup>3</sup> sob a luz de suas concepções de arte, tragédia e música. Tal como em Nietzsche, também podemos destacar dois períodos importantes do pensamento wagneriano: o **primeiro**, quando sob influência das ideias de Bakunin e Feuerbach, sua concepção de arte e música estão voltadas para a estética; e o **segundo** período, aliado à Schopenhauer, quando Wagner passa a ter uma visão metafísica da arte. No entanto, analisarei estes dois períodos wagnerianos neste mesmo capítulo, visto que Nietzsche conhece Wagner quando este já está em sua fase schopenhauriana, em 1868.

Por fim, visando uma melhor abordagem do tema, dividirei este capítulo inicial em seis tópicos. No primeiro, analisarei as duas dimensões artísticas do mundo grego, isto é, o apolíneo e o dionisíaco. Esta análise será realizada, principalmente, com base na obra *O Nascimento da Tragédia*. No segundo, realizarei uma análise da filosofia de Schopenhauer à luz do pensamento nietzschiano, a fim de evidenciar a importância do filósofo para os primeiros escritos de Nietzsche. A terceira intempestiva, *Schopenhauer como Educador*, desta forma, será considerada.

O terceiro tópico será dedicado inteiramente aos textos teóricos de Wagner do início de sua carreira, principalmente àquele que disserta sobre arte, música e revolução: *A Arte e a Revolução* (1849). Através dele, buscarei melhor compreender o primeiro momento da teoria musical do compositor, no qual a concepção estética da arte prevalecia. No quarto tópico, analisarei a o período schopenhauriano de Wagner, tendo como base seu escrito intitulado *Beethoven* (1870). No quinto, o foco será a quarta intempestiva de Nietzsche: *Wagner em Bayreuth*. Nela, o filósofo faz um elogio à Wagner e às suas propostas acerca de uma nova forma de apreciar e entender a arte moderna. Através da intempestiva, analisarei o momento de efervescência da amizade entre Nietzsche e Wagner.

Ainda em *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche traz à tona a questão da possibilidade de uma representação de mundo calcada em um sistema de pensamento sem conceitos. Ora, poderíamos então pensar a música desta forma? E mais além, poderíamos pensar a História como uma totalidade sem conceitos? Este será o tema abordado no sexto – e último – tópico deste primeiro capítulo.

---

<sup>3</sup> Analisarei aqui somente os anos iniciais da amizade. O momento da ruptura será abordado no próximo capítulo.

O contato de Nietzsche com a música ocorreu ainda em sua juventude. Desde muito cedo, Nietzsche começou a se interessar por questões do saber, dedicando-se, principalmente, a estudos sobre arte, música e mitologia. Antes mesmo de ir para a faculdade, como membro do fórum *Germania*<sup>4</sup>, Nietzsche escrevia, principalmente, sobre música e fazia composições, além de escrever poemas e ensaios sobre historiografia. (SILK; STERN, 1981) Foi durante o fórum que Nietzsche foi se aproximando cada vez mais dos estudos sobre a Grécia Antiga.

A música, para Nietzsche, é vista como a forma de arte<sup>5</sup> mais elevada. Tal como para os românticos, ao mesmo tempo em que é uma arte não representativa, ou seja, que não possui imagens, a música também não possui palavras<sup>6</sup>. Portanto, é uma arte não visível, não palpável e não conceitual. Para além de uma autoridade única, podemos conceber a música através de uma diferenciação de diversos elementos nela contidos, entre eles, as notas musicais, os intervalos, a harmonia e etc. Ela não pode ser controlada ou determinada por meio de conceitos fixos; ela deve ser ouvida e experimentada. Não é à toa que a música se tornou um objeto de estudo estético e filosófico de grande interesse. (BRANCO, 2012: 212)

“O seu interesse [de Nietzsche] pela música implica que esta arte oferece à filosofia instrumentos privilegiados para questionar a ideia da autonomia do sujeito, para determinar a relação da linguagem com o mundo e também para pensar o que é pensar. [...] A experiência musical põe em causa tanto a oposição entre sujeito e objeto, como entre pensamento e experiência ou entre ser e devir.” (BRANCO, 2012: 214)

Ao experimentar a música, a racionalidade se desestabiliza e o efeito da transitoriedade é posto em voga. Nada é fixo ou pré-estabelecido. Existe, então, um alargamento do pensar, do devir e dos limites da experiência. Assim, “já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna

<sup>4</sup> Grupo de estudos criado em 1860 por Nietzsche e dois colegas com o objetivo de discutir questões intelectuais e culturais. Cada um dos três membros escrevia ensaios ou artigos para serem apresentados e criticados por eles mesmos durante os encontros. O fórum durou até 1863.

<sup>5</sup> Em comparação com a música, as artes visuais não eram tão interessantes para Nietzsche, apesar de sua incontestável predileção por poesia, especialmente a Romântica. Porém, devemos enfatizar que a paixão de Nietzsche por música não pode ser confundida com idolatria, ou seja, com um sentido de desprezo ou indiferença pelas outras formas de arte.

<sup>6</sup> Refiro-me aqui à música erudita ocidental instrumental.

mais filósofo, quanto mais se torna músico?” (NIETZSCHE, 1999: 12) Sem música, Nietzsche seria apenas filólogo, visto que, essencialmente, todas as suas questões existências giram em torno da arte dos sons.

## 2.1.

### **O apolíneo e o dionisíaco: a música como união da essência e da aparência**

Em *O Nascimento da Tragédia*, a música tem um papel de destaque. As ideias acerca do tema encontram-se inseridas em um debate que perpassa toda obra de Nietzsche, a saber, a relação entre arte e vida, e, mais especificamente, a relação entre música e palavra. Nesta obra, tais relações são analisadas sob o ponto de vista da tragédia grega. Nietzsche reinterpreta os gregos a partir de dois mundos artísticos distintos, porém complementares: o apolíneo e o dionisíaco. Eles podem ser entendidos com base em duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que gera as artes da aparência (poesia e artes plásticas), e a potência emocional, que gera a música. A primeira corresponde ao mundo do deus Apolo e a segunda, ao do deus Dionísio. (DIAS, 1994: 24) No entanto, sem a mediação do artista humano, o apolíneo e o dionisíaco irrompem da própria natureza. (NIETZSCHE, 2007: 29)

O apolíneo representa o princípio de individuação, cuja expressão se dá através da consciência de si mesmo. Este princípio está vinculado à propriedade apolínea da *aparência*, à criação de uma ilusão. Esta ilusão (ou aparência) é necessária para a concepção de um mundo apolíneo, livre dos mais diversos males do mundo, como uma forma de proteção, visto que “os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável.” (MACHADO, 2005: 7) O dionisíaco, por outro lado, diz respeito à supressão do sujeito em razão de uma totalidade, de uma harmonia universal em relação ao Uno-primordial. Ao invés da consciência de si, temos a desintegração do eu. O mundo dionisíaco é místico, produz encantamento e embriaguez.

De acordo com Silk e Stern em *Nietzsche on Tragedy* (1981), não existe um mundo dionisíaco ou apolíneo puro na concepção de arte de Nietzsche. A dialética entre os dois “impulsos artísticos da natureza” estaria presente em todas as formas e em todos os aspectos da arte trágica. Mesmo quando Nietzsche afirma que a

música é dionisíaca, em diversos momentos indica a existência de uma categoria apolínea em conjunto.

O apolíneo diz respeito à aparência e o sonho é uma categoria importante. É ele que satisfaz o apetite primevo pela aparência, ou seja, é a aparência da aparência. No estado apolíneo de sonho, o mundo real fica velado e um novo surge: mais claro e compreensível que o outro, porém em constante mudança. O dionisíaco, por outro lado, diz respeito à essência, ao Uno-primordial e é totalmente isento de imagens. Na música, representa não apenas batidas rítmicas a partir de sons insinuados, mas constitui “[...] a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia.” (NIETZSCHE, 2007: 31) Desta maneira, o dionisíaco produz o efeito e o apolíneo, a forma.

“O encantamento é o pressuposto de toda arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo.” (NIETZSCHE, 2007: 57)

Até o surgimento do coro trágico (ou ditirâmico<sup>7</sup>) tinha-se a ideia de que o espectador apropriado era aquele que estava consciente de que estava diante de uma obra de arte e não de uma realidade empírica. No entanto, para Nietzsche, o espectador ideal seria aquele que deixa a cena atuar sobre ele, não no sentido estético, mas corpóreo, como se aquilo fosse a realidade. (NIETZSCHE, 2007: 50) Esse sentimento de deslocamento seria possível, segundo o filósofo, através da tragédia. Para tal esforço, o coro ditirâmico apresenta-se como um coro de transformados, ou seja, tanto os acontecimentos passados, quanto a posição social, devem ser totalmente esquecidos. O coro permaneceria, assim, fora de seu tempo e fora de todas as esferas sociais. (NIETZSCHE, 2007: 57) O estado dionisíaco, desta maneira, quebra com os limites da existência ao utilizar este elemento letárgico.

---

<sup>7</sup> É um canto cultual originalmente dedicado a Dionísio. No entanto, mais tarde, passou a ser utilizado também para o culto de outros deuses, inclusive Apolo. Era entoado por coro e solista, porém foi convertido em composição literária, isto é, cantada de maneira regular por um coral disposto de maneira circular em torno do altar.

Podemos compreender, então, a tragédia grega como a criação dionisíaca do novo através de um mundo de imagens apolíneas. Isto é, de forma onírica e similitude, o apolíneo interpreta o coro dionisíaco. Neste sentido, para ser visível, a música deve possuir a combinação dos dois impulsos: a união da essência e da aparência.

“[o apolíneo] é como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. 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 de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.” (NIETZSCHE, 2007: 127)

Para Nietzsche, portanto, o nascimento da tragédia se dá a partir do espírito da música (elemento dionisíaco) em união com a palavra e a cena (elementos apolíneos). Além disso, segundo o filósofo, a música também tem a capacidade de dar nascimento ao mito trágico e quando este se encontra encarnado no herói, atende ao desejo de beleza do espectador ao apresentar a ele imagens da vida, imagens apolíneas. Através da sabedoria dionisíaca e dos meios artísticos apolíneos, o mito floresce e revigora um sentimento de nostalgia por um mundo metafísico. (NIETZSCHE, 2007: 69) Segundo Nietzsche, o mito nos protege da música e, ao mesmo tempo, lhe dá suprema liberdade. É com ela que ele alcança maior significatividade e consegue, assim, atingir em cheio o espectador. Desta forma, entre a música e o ouvinte, a tragédia interpõe o mito: um “símile sublime”, despertando a aparência, o sonho, como se a música fosse o mais elevado meio de representação do mundo mítico. (NIETZSCHE, 2007: 123) Para o filósofo, é com o mito que a tragédia alcança a sua forma mais expressiva e é com Édipo e Sófocles que encontra seus maiores representantes.

No entanto, para Nietzsche, essa tragédia teve um fim, uma morte. Nas palavras dele, “a tragédia sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras

espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio [...]” (NIETZSCHE, 2007: 69). Com a filosofia racionalista de Sócrates e de seu representante na tragédia, Eurípedes, Nietzsche afirma que a arte se aproximou cada vez mais da ciência. A música perdeu espaço e a palavra ganhou destaque através da dialética. O drama deveria ser claro, objetivo e racional. Para Nietzsche, esse privilégio da palavra na ópera era sintoma de uma preocupação teórico-moral, em detrimento de uma preocupação estética.

Eurípedes, com a nova tragédia ática<sup>8</sup>, humaniza o teatro, substituindo os deuses e heróis pelos dramas dos seres comuns, o cotidiano. Ao formular uma estética racionalista, Eurípedes privilegia a consciência, a razão e a lógica. O mito, desta forma, é transformado em uma sucessão de acontecimentos racionalmente interligados. Nietzsche desaprova totalmente a aliança entre Eurípedes e Sócrates<sup>9</sup>, pois, para ele, onde deveria reinar o espírito mítico e pessimista, encontra-se uma dialética e uma ética otimista. Otimismo este que defende a resolução de todos os problemas essenciais da existência através da atividade do pensamento. (DIAS, 1994: 69) A nova tragédia tinha a intenção de fundar um drama unicamente apolíneo, seguindo uma tendência antidionisíaca. Segundo Nietzsche, o drama se perdeu em vias naturalistas, inartísticas e racionalistas ao tentar reproduzir o lema do socratismo estético: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”. (NIETZSCHE, 2007: 78) Neste sentido, a tragédia como a de Ésquilo seria irracional e sem valor, pois se apresentava como saber inconsciente e instintivo, ao contrário da formulada por Eurípedes.

“[...] o drama euripidiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das introversões apolíneas – e *afetos* ardentes – em lugar de êxtases dionisíacos – e, na verdade,

<sup>8</sup> Entre os gregos, o gênero cômico é dividido em três fases consecutivas: a Comédia Antiga, a Comédia Intermediária e a Comédia Nova.

<sup>9</sup> Aliança chamada por ele de “socratismo estético”.

são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte.” (NIETZSCHE, 2007: 78)

No entanto, Nietzsche acredita na possibilidade de um renascimento da tragédia e busca tal feito na arte e na cultura da modernidade. Para isso, como agentes de motivação e inspiração, dois pensadores se destacam: Richard Wagner e Arthur Schopenhauer. É na música de Wagner que Nietzsche vê a volta do sentimento trágico e é com a filosofia de Schopenhauer que ele tem seu suporte teórico.

## 2.2.

### **A importância de Schopenhauer para os primeiros escritos de Nietzsche**

A doutrina filosófica de Arthur Schopenhauer (1788-1860) desempenhou papel fundamental em toda trajetória inicial de Nietzsche, principalmente em questões relacionadas à estética e à música. É em sua filosofia que Nietzsche julga encontrar o ponto de encontro entre vida, arte e música. Em 1865, após a leitura de *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), como que “embriagado”, Nietzsche encontra a afirmação de que o mundo ordenado pela razão, pelo sentido histórico e pela moral não era o verdadeiro mundo. (SAFRANSKI, 2002: 37)

Em 1874, ainda sob o efeito desta obra, Nietzsche escreve um ensaio em que exalta a figura e a filosofia de Schopenhauer: a terceira consideração intempestiva, intitulada *Schopenhauer como Educador*. Nela, Nietzsche tece diversas críticas à cultura na modernidade e ao sistema educacional alemão do século XIX. Critica o modo como o homem moderno, dentro de uma sociedade considerada culturalmente vazia, torna-se pertencente à massa, como um produto fabricado. Para Nietzsche, aquele que não se sente como cidadão daquele tempo, deveria seguir sua consciência, conhecer a si mesmo e se libertar. Mas como? A solução seria a educação. Através dela, a cultura poderia se tornar livre. (NIETZSCHE, 1997: 130) Nietzsche, naquele momento, estava à procura de um filósofo que pudesse educá-lo, um verdadeiro filósofo a quem pudesse confiar plenamente.

“Para descrever a importância do primeiro olhar depositado nos textos de Schopenhauer, eu devo lidar, primeiramente, com uma ideia que, na minha juventude, foi frequente e insistente como nenhuma outra. Naquele tempo, eu vagava por todos os tipos de desejos, pensava que, em algum momento, o destino me livraria da tremenda fadiga e do dever de me auto educar: eu acreditava que, no momento certo, eu encontraria um filósofo como educador, um verdadeiro filósofo a quem eu pudesse seguir, sem questionar, pois depositaria nele uma confiança maior do que em mim mesmo. (NIETZSCHE, 1997: 130) <sup>10</sup>

O filósofo, desta forma, surge como o educador ideal. Nietzsche passa a confiar em Schopenhauer plenamente e de tal forma que sentia como se o filósofo tivesse direcionado seus escritos para ele. Durante toda a intempestiva, Nietzsche ressalta as qualidades de Schopenhauer. Afirma que sua honestidade é uma de suas maiores qualidades, equiparando-o, inclusive, a Montaigne. Também afirma que, além de honesto, é um filósofo que possui uma alegria autêntica. De acordo com Nietzsche, um verdadeiro pensador é aquele que alegre e revigora, seja em momentos sérios ou não. (NIETZSCHE, 1997: 135) Outra qualidade ressaltada por Nietzsche é a firmeza de Schopenhauer. Em suas palavras, “a força [de Schopenhauer] cresce firme e calma como uma chama quando não há vento, imperturbável, sem agitação.” <sup>11</sup> (NIETZSCHE, 1997: 136)

“[...] eu nunca encontrei nele [em Schopenhauer] um paradoxo, apesar de um pequeno erro aqui ou ali; pois paradoxos são assertivas sem convicção e ocorrem quando o próprio autor não está realmente convencido daquilo e utiliza tais assertivas

---

<sup>10</sup> Tradução de: “If I am to describe what an event my first glance at Schopenhauer’s writings was for me, I must dwell for a moment on an idea which used to come to me in my youth more pressingly, and more frequently, than perhaps any other. When in those days I roved as I pleased through wishes of all kinds, I always believed that at some time fate would take from me the terrible effort and duty of educating myself: I believed that, when the time came, I would discover a philosopher to educate me, a true philosopher whom one could follow without any misgiving, because no one would have more faith in him than one had in oneself.”

<sup>11</sup> Tradução de: “His strength rises straight and calmly upwards like a flame when there is no wind, imperturbably, without restless wavering.”

somente para brilhar, seduzir e, no geral, chamar atenção e enganar. Schopenhauer nunca quis enganar; isto porque ele escreve para si mesmo e ninguém quer ser enganado, muito menos o filósofo que fez disso uma regra: não engane ninguém, nem mesmo você!”<sup>12</sup> (NIETZSCHE, 1997: 133-134)

Para Nietzsche, através de Schopenhauer os homens poderiam atingir um patamar cultural superior, visto que, através de sua filosofia, os indivíduos teriam a vantagem de realmente conhecer sua época e assim criticar a cultura vigente. (NIETZSCHE, 1997: 146) De acordo com Nietzsche, Schopenhauer seria o modelo ideal de educador filósofo, o homem capaz de fazer com que o indivíduo moderno encontre sua liberdade e tenha conhecimento de si mesmo para, enfim, emergir como gênio, isto é, “um pensador que institui outra vez o valor da existência, ele é um legislador para medida, moeda e peso das coisas.” (SAFRANKSI, 2002: 43) Neste sentido, podemos concluir que o objetivo final do educador filósofo seria a formação do gênio, do homem superior, e a busca por uma elevação cultural através da educação.

A influência da filosofia schopenhauriana em Nietzsche pode ser observada, principalmente, em *O Nascimento da Tragédia*. Nesta obra, a música é pensada sob a luz de Schopenhauer e, portanto, é vista como reflexo imediato da vontade<sup>13</sup> e não como reflexo do fenômeno<sup>14</sup>, como todas as outras artes. Desta forma, a música representa, para tudo o que é físico no mundo, o metafísico e, sendo assim, as melodias seriam como conceitos universais e abstrações da realidade. (NIETZSCHE, 2007: 95)

Schopenhauer, neste sentido, defende que a música é uma forma de arte totalmente independente da esfera representativa, conceitual ou linguística e que,

<sup>12</sup> Tradução de: “[...] I have never discovered any paradox in him, though here and there a little error; for what are paradoxes but assertions which carry no conviction because their author himself is not really convinced of them and makes them only so as to glitter and seduce and in general cut a figure. Schopenhauer never wants to cut a figure; for he writes for himself and no one wants to be deceived, least of all a philosopher who has made it a rule to himself: deceive no one, not even yourself!”

<sup>13</sup> Força que age na natureza, que representa os desejos que movem o homem. Segundo Dias, são formas eternas e imutáveis que não estão presentes no espaço-tempo. Para Schopenhauer, é a essência e princípio do mundo. (DIAS, 1997: 9-10)

<sup>14</sup> O fenômeno, na filosofia de Schopenhauer, faz parte do mundo como representação. Este é o mundo da diversidade ordenada, no qual o princípio da individuação e o da razão são os dois elementos principais: aqueles que compõem e regulam o mundo. O princípio da individuação diz respeito à singularidade, à multiplicidade e a sucessão dos fenômenos no espaço-tempo; já o princípio da razão dá sentido ao fenômeno: suas causas e efeitos. (DIAS, 1997: 8)

por isto, ela é capaz de expressar a realidade que sustenta o mundo das representações. A música, neste caso, possuiria um caráter ontológico, transcendental. (BRANCO, 2012: 215) Sendo assim, a concepção do filósofo vai de encontro direto com a estética musical romântica e com a ideia da autonomia da música instrumental. A música instrumental, neste caso, teria mais relevância do que a música vocalizada e, até mesmo, mais do que as outras formas de arte. Daí a afirmação da natureza metafísica da música. Para Schopenhauer, a música “[...] é primeira e anterior aos fenômenos e primeira e anterior em relação às palavras cantadas.” (BRANCO, 2012: 218)

Em *O Nascimento da Tragédia*, como já vimos, Nietzsche disserta sobre os dois “impulsos artísticos da natureza”: o apolíneo e o dionisíaco. O apolíneo diz respeito às artes plásticas e linguísticas, ao que pode ser compreendido racionalmente, à aparência; e o dionisíaco à potência musical, aquilo que afeta e comove, à essência. À luz de Schopenhauer, esses conceitos podem ser compreendidos em torno da dualidade entre vontade e representação. (MACHADO, 2005: 7) Apolo simboliza o mundo da representação e Dionísio, o mundo da vontade. No entanto, ao contrário de Schopenhauer, Nietzsche não defende a autonomia do dionisíaco em relação ao apolíneo, pois na verdade, acredita em uma articulação entre as duas partes. Neste caso, da mesma forma em que não defende uma música autônoma, ele também descarta a ideia de uma música puramente visual e conceitual, apoiada no drama.

“É na filosofia de Schopenhauer que ele [Nietzsche] julga encontrar, de saída, o ponto de interseção entre vida e música. Isso se deve ao fato de que, por meio desta última, nos seria facultado um ângulo de visão que passa necessariamente pela imediatez da vontade, cuja objetivação se daria no próprio corpo. Ao abandono dessa concepção conduzem a desconstrução da concepção de subjetividade fundada na unidade metafísica da vontade e o deve de considerar aspectos formais na arte dos sons. Princípios de estruturação musical, fabricação disciplinada, historicidade do simbolismo sonoro – são assim trazidos à frente do debate, em lugar de inspiração genial, identificação simpática e indefinível com a natureza fluídica dos sons [...]” (BARROS, 2005: 242-43)

A influência da doutrina schopenhauriana em Nietzsche, todavia, não dura muito tempo. Aos poucos, Nietzsche se distancia de Schopenhauer e de sua filosofia, fazendo com que o filósofo de *O Nascimento da Tragédia* siga outros rumos e amadureça intelectualmente. Não entanto, essa questão será abordada somente no próximo capítulo.

### 2.3.

#### **Richard Wagner: arte e revolução**

Para além de Schopenhauer, Richard Wagner foi extremamente importante para a vida e o pensamento de Nietzsche. O compositor alemão não apenas se dedicava a compor, mas também escrevia ensaios teóricos, sobretudo sobre arte. Wagner, desta forma, seria um misto de artista e pensador, o compositor que Nietzsche vislumbra como possível criador de um vínculo entre arte e filosofia. (MACEDO, 2006: 25) Sendo assim, para analisarmos tal admiração de Nietzsche por Wagner é necessário, em primeiro lugar, tentar compreender o pensamento do compositor. Como foi salientado no início deste capítulo, o pensamento de Wagner oscila, basicamente, entre dois pensadores: Feuerbach e Schopenhauer. De um lado, o materialismo otimista e, de outro, o pessimismo místico.

No início de sua carreira, por volta de 1842-43, como mestre-de-capela vitalício da corte em Dresden, Wagner começa a demonstrar interesse pelos gregos e sua mitologia. Além disso, inicia estudos ligados à filosofia, entrando em contato, principalmente, com Schelling e Hegel. (MACEDO, 2006: 27) No trabalho, ele faz amizade com o August Röckel (1814-1876), diretor musical e seu assistente na orquestra. Röckel foi um militante socialista altamente engajado com as causas revolucionárias da época<sup>15</sup> e, desta forma, foi de grande inspiração para Wagner no sentido político. Foi ele que apresentou a Wagner as obras de Proudhon, Stirner e, em especial, foi através de Röckel que o compositor veio a conhecer Mikhail

---

<sup>15</sup> Em 1848, na França, movimentos revolucionários e republicanos começaram a eclodir. O objetivo era retomar as conquistas da Revolução Francesa e acabar de vez com o antigo regime. No entanto, essa onda revolucionária não se restringiu somente à França. Insurreições liberais e socialistas se espalharam rapidamente por toda Europa. Na Alemanha, por exemplo, o movimento tinha como um dos objetivos a unificação.

Bakunin (1814-1876)<sup>16</sup>. (MACEDO, 2006: 30) Com eles, Wagner se envolve na insurreição operária de Dresden, em 1849. Ele defende que, ao mesmo tempo em que é necessária uma mudança sócio-política, é igualmente necessária uma mudança no mundo das artes. Afirma que a negação da vida pelo cristianismo e a consolidação da indústria moderna são as raízes da decadência da arte moderna. (ANTUNES, 2008: 55) Para Wagner, somente através de uma revolução social seria possível o renascimento da arte e da cultura alemãs, ou ainda, o renascimento do trágico.

No entanto, a revolução fracassou e abalou os anseios de Wagner. Röckel e Bakunin foram presos, mas Wagner conseguiu fugir, permanecendo exilado por dez anos em Zurique. É lá que entra em contato com a filosofia de Ludwig Feuerbach (1804-1872) através da obra *A morte e a imortalidade* (1830) e *A essência do cristianismo* (1841). Com Feuerbach, Wagner compreende que arte, política e filosofia deveriam andar juntas em prol de uma revolução social e estética. (MACEDO, 2006: 32)

Durante este período feuerbachiano, Wagner envolveu-se ativamente com questões políticas de sua época, discutia e criticava fervorosamente religiões como o cristianismo e o judaísmo, pois acreditava que a liberdade somente poderia ser alcançada através da emancipação destas. Escrevia constantemente para jornais artísticos e revolucionários expondo suas opiniões. Defendia, especialmente, a possibilidade de uma revolução social através da arte, e uma revolução da arte através de uma revolução social. (MACEDO, 2006: 24) A arte grega, neste sentido, serviria como inspiração e modelo para arte do futuro, em confronto direto com os valores cristãos. Vale ressaltar que Wagner não pensa os gregos somente a partir dos aspectos artísticos, mas sim e também, como modelo político e social.

“O projeto wagneriano visava sobretudo defender a autonomia da atividade artística, liberá-la de fins empresariais e colocá-la no centro da existência humana, como julgava ter sido a arte grega, uma arte mítica e essencialmente vinculada às necessidades do homem.” (MACEDO, 2006: 32)

---

<sup>16</sup> Röckel hospedou Bakunin enquanto este estava sendo procurado pela polícia austríaca pelos acontecimentos de Praga, em 1848. (MACEDO, 2006: 30) O russo se empenhou em espalhar a causa revolucionária por toda Europa, envolvendo-se em diversas insurreições políticas.

Um de seus mais importantes ensaios, *A arte e a Revolução*, foi escrito no período de aproximação com a filosofia de Feuerbach. No ensaio, Wagner faz um estudo comparativo entre a arte grega clássica e a arte moderna, criticando fervorosamente o estado da arte europeia contemporânea a ele e a posição reacionária dos artistas. Wagner não aprovava uma arte voltada para fins lucrativos e como forma de distração para os ricos. Desta forma, é na obra de arte grega, mais especificamente na tragédia, que Wagner vai encontrar o modelo artístico ideal para seu projeto. Ao lado de *Ópera e Drama* e *A arte e a Revolução* (1849), temos ainda importantes obras como, *A Obra de Arte do Futuro* (1851) e *Uma Comunicação a meus Amigos* (1851). Juntos, esses escritos representam as principais ideias de Wagner sobre a tragédia grega e, mais ainda, sobre seu ideal artístico para a transformação da arte e da sociedade como um todo.

“[...] em sua visão, só através de uma compreensão da Antiguidade será possível discernir o que pode ser a arte do futuro. Essa arte do futuro, por sua vez, só será possível se o homem libertar-se de sua última superstição: a negação da natureza, ou seja, a negação de seu corpo e de sua vida criativa. Negação essa que Wagner entenderá como uma característica fundamental da concepção cristã do mundo. Assim, no chamado período feuerbachiano de seu pensamento, a liberdade só será alcançada através de uma emancipação do cristianismo. (MACEDO, 2006: 32-33)

Tendo em vista a aproximação com a tragédia grega, Wagner acreditava que poderia reinterpretar, com poesia trágica e com música, os deuses antigos, heróis e as lendas que compunham a mitologia alemã. (SILK; STERN, 1981: 54) Como entusiasta dos mitos nórdicos e germânicos, Wagner, aliado a questões nacionalistas e românticas, tinha a intenção de resgatar as raízes de seu povo. Mito e revolução tornaram-se, desta forma, complementares.

“Colocando a arte acima das realidades mesquinhas da vida cotidiana e concedendo-lhe um papel essencial na existência do indivíduo e da sociedade como um todo, Wagner tornara-se herdeiro da mesma estética apresentada pelo idealismo alemão.

Sua originalidade, no entanto, é a de ter associado essa tradição estética aos ideais revolucionários dos anos 40. Mais original ainda é o fato de que, em Wagner, a revitalização de uma compreensão mítica do mundo é o principal ponto de partida para uma revolução social, assim como a revolução social é condição essencial para uma revalorização mítica do mundo.” (MACEDO, 2006: 33)

Neste período “revolucionário”, podemos perceber em Wagner o otimismo herdado de Feuerbach. Como ativista político em nome da arte, vemos que o compositor realmente acreditava na possibilidade de uma mudança do mundo artístico inspirada pelos gregos. No entanto, é importante ressaltar que Wagner somente esteve disposto a aderir a um programa revolucionário enquanto este fosse capaz de promover suas concepções artísticas. Sem isto, o compositor, de maneira alguma, aderiria à causa. Sendo assim, aos poucos, seus ideais revolucionários foram perdendo força, bem como sua relação com a filosofia de Feuerbach. A partir de 1854, a aproximação com a metafísica de Schopenhauer tornava-se, assim, cada vez mais evidente.

## 2.4

### **Wagner schopenhauriano: o ponto de encontro com Nietzsche**

Durante o exílio, conflitos conceituais entre Wagner e Feuerbach são postos à tona. O compositor, em 1854, entra em contato com a filosofia de Schopenhauer através da obra *O mundo como vontade e representação* e, com isso, suas ideias revolucionárias perdem força. Enquanto Feuerbach rejeita a transcendência a favor do concreto no mundo, Wagner passa a defendê-la, recaindo na metafísica cristã. Além disso, Feuerbach entende o mito como algo essencial ao ser humano, mas também algo que escraviza e Wagner, por outro lado, utiliza o mito de forma política, como um meio de criação para um novo mundo, uma nova arte. (MESQUITA, 2005: 33) Estas discordâncias conceituais foram cruciais para o reposicionamento político e estético de Wagner.

O compositor, no entanto, permanece sentindo profunda admiração pela cultura grega e acreditando no potencial dos mitos. Porém, não os enxergava mais

com os mesmos olhos, aqueles revolucionários de outrora. Com Schopenhauer, Wagner passa a entender a arte como um meio de redenção e libertação em relação à dita existência corrompida do homem moderno. Ele passa a ter uma visão metafísica da arte e não mais estética. A beleza, fator que Wagner considerava ser o mais importante em relação à música durante sua fase feuerbachiana, perdeu lugar diante do sublime. No entanto, vale ressaltar que, mesmo se afastando da atuação política e revolucionária, Wagner continua atuando pela via artística, propondo reformas como a de Bayreuth.

“A música que, a partir de sua linguagem, dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, em todas as suas modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do *sublime*, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado.” (WAGNER, 2012: 22)

Em 1864, com a ajuda do rei Ludwig II da Baviera, Wagner consegue anistia e volta para a Alemanha. Além da anistia, Wagner é convidado para corte de Munique e Ludwig II torna-se o patrocinador de suas obras. (MACEDO, 2006: 39) Desta forma, o compositor conquista um lugar de destaque nos salões elegantes da Europa. Ademais, importante enfatizar que sua aproximação com o cristianismo favoreceu bastante esta mudança em sua carreira.

O ensaio *Beethoven*, de 1870, marca definitivamente a mudança do pensamento de Wagner, firmando assim, sua aproximação com a filosofia de Schopenhauer. A parte inicial do ensaio é totalmente dedicada a uma análise da arte dos sons. À luz do filósofo, Wagner afirma que a música fala uma linguagem que pode ser compreendida imediatamente por todos, sem necessidade da mediação de conceitos. Já a poesia, por outro lado, usa dos conceitos para que suas ideias se tornem claras. (WAGNER, 2012: 8) Desta forma, ele defende uma hierarquia das artes, assim como Schopenhauer<sup>17</sup>. Ao analisar Goethe e Schiller, considera a música superior à arte pictórica e poética, pois acredita que estas são mais facilmente capturáveis, visto que são criadas a partir da consciência. A música, por outro lado, trabalha com a intuição, com a ausência de consciência e, por isso, é a

---

<sup>17</sup> Em Wagner, essa hierarquia chega a ser mais depreciativa do que em Schopenhauer.

única arte capaz de atingir o mundo das ideias eternas: o mundo em si, transcendental. (BURNETT, 2009: 161) Para Wagner, a manifestação musical, em sua essência, se aproxima de uma experiência onírica, suprassensível.

“[...] deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que qualquer outro artista, quase como um direito à reverência. Pois sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a *religião* para a *igreja*.” (WAGNER, 2012: 16)

No entanto, Wagner demonstra essa suposta superioridade da música de forma parcial, desvalorizando os processos de criação das outras artes, como a pintura e a poesia. Em certos momentos, parece que Wagner se atém às doutrinas filosóficas que ele diz seguir somente para usá-las como âncora, como respaldo para corroborar suas ideias e nada mais. Assim como quando aderiu ao programa revolucionário, sendo apenas útil enquanto fosse capaz de promover suas concepções artísticas.

Ainda em *Beethoven*, Wagner faz diversas críticas à atividade artística moderna da Europa, acusando, principalmente, a arte francesa de banalidade e superficialidade. Ele enxergava Paris como um centro de moda e não de cultura. Além disso, afirma que os teatros franceses, italianos, entre outros europeus, objetivavam apenas o lucro e o divertimento, contribuindo, assim, para a decadência da arte moderna<sup>18</sup>. (MACEDO, 2006: 41) Wagner também critica o fato de que a música, rebaixada ao gosto ávido dos aristocratas, deveria ser sempre novidade, pois consideravam que a melodia de ontem não era mais para ser ouvida hoje. (WAGNER, 2012: 46) Todo esse embate com a arte francesa pode ser explicado pela data que o ensaio foi escrito e lançado: 1870. Além de marcar o centenário do nascimento de Beethoven, foi o ano do estopim da Guerra Franco-Prussiana, que teve como resultado a vitória alemã e a consolidação do projeto de Bismark para a unificação. Por isso o enaltecimento da arte alemã em detrimento da francesa.

---

<sup>18</sup> Wagner acreditava que os judeus eram a personificação do princípio econômico e da diversão superficiais tão criticados pelo compositor. Daí residem as raízes do antissemitismo wagneriano. (SAFRANSKI, 2002: 85)

Em oposição a tal decadência, Wagner destaca a música alemã, ou melhor, a música de Beethoven. Para Wagner, Beethoven é o modelo ideal de músico, o artista que conseguiu exprimir o absoluto schopenhauriano. Ele teria conseguido expressar a suprema sabedoria através do “espírito alemão” e conseguido elevar a música à altura de sua “sublime missão”. Deste modo, Wagner tem como objetivo analisar a relação de Beethoven com a nação alemã. (WAGNER, 2012: 30) Ele afirma que a natureza alemã é reformadora, ou seja, afirma que o alemão sabe conservar sua essência interior: sabe transformar, renovar e preservar suas formas, como nenhuma outra nação. (WAGNER, 2012: 31)

De acordo com Wagner, Haydn (1732-1805) e Mozart (1756-1792), por exemplo, apesar de serem grandes compositores, compactuaram – intencionalmente ou não – com os males decadentes da arte moderna, isto é, suas obras não expressavam a verdade, mas sim eram utilizadas para o divertimento da sociedade aristocrática. (MACEDO, 2006: 41) Beethoven, pelo contrário, se recusava a compor um texto de ópera de tendência frívola. Como Wagner afirma: “fazer música para balé, procissões, fogos de artifício [...] era algo que ele procurava afastar de si, com horror.” (WAGNER, 2012: 54)

“O Beethoven, voltado para um mundo além da sensibilidade, é o artista que devolve à música o seu supremo destino. Wagner conclui que, deixando de considerar a música como simples arte de agradar e elevando-se à sua missão sublime, Beethoven nos abriu a possibilidade de uma arte que revela essencialmente a verdade do mundo.” (MACEDO, 2006: 42).

Beethoven, como vimos, foi bastante importante para a trajetória musical e intelectual de Wagner. Essa inspiração também foi fruto da iniciativa de Beethoven de reintegrar poesia e música em suas composições e em seus dramas. Wagner, seguindo o exemplo do compositor, almejava alcançar “a perfeita harmonia entre a palavra e música, sendo a música a expressão emocional das linhas verbais e o verso, o elemento regulador na composição como um todo”<sup>19</sup>. (SILK; STERN,

---

<sup>19</sup> Tradução de: “a perfect harmony between word and music, with music as emotional expression of the verbal line and verse as regulating element in the composite whole”

1981: 54) Essa união, no entanto, deveria demonstrar a subordinação da poesia em relação à música. Beethoven, neste sentido, utilizava as palavras sob a melodia simplesmente como texto cantado, “como um poema cujo caráter está em consonância com o espírito da melodia.” (WAGNER, 2012: 74) Desta forma, o compositor conseguia imprimir uma emoção dramática nas palavras, transformando-as, em conjunto da melodia, em algo único.

O desejo de Wagner em alcançar a harmonia entre palavra e música não foi conquistado de imediato. Após algumas tentativas, como em *O Ouro do Reno* (Das Rheingold), de 1854 e *A Valquíria* (Die Walkirie), de 1856, Wagner finalmente conseguiu alcançar seu ideal em *Tristão e Isolda* (Tristan und Isolde) composta em 1859, mas apresentada somente em 1865. Para ele, seu drama finalmente conseguiu expressar a essência dos sons. Neste sentido, sob o amparo de Schopenhauer, a música teria conseguido penetrar na realidade metafísica e expressar a essência dessa realidade.

Wagner não só queria expressar a essência dos sons, mas também conquistar o público através dela. Desta forma, o compositor buscava o “efeito” da obra acima de tudo e não desprezava nada que pudesse fazê-lo ter chance de crescimento. Como diz Safranski, Wagner foi um estrategista de mercado de sua arte.

“Wagner queria atingir o efeito sacralizador e redentor através do caráter da obra de arte total. A arte tem de mobilizar todas as suas forças. Temos a música, que encontra para o “indizível” uma linguagem que só a sensibilidade compreende; temos a ação no palco, os gestos, a mímica, a configuração espacial, e sobretudo o ritual festivo dos dias de espetáculo, todos reunidos em torno do altar da arte.” (SAFRANSKI, 2002: 85)

Através de *Beethoven*, é possível também perceber semelhanças entre os ideais de Nietzsche e Wagner. Ambos, por exemplo, consideravam a melodia como anterior à linguagem: Wagner a caracterizava como “língua absoluta” e Nietzsche como “espelho musical do mundo”. Nos ensaios escritos em 1870-71 ocorre praticamente o mesmo, visto que em *O Destino da Ópera* (1871) existe uma alusão à relação “apolíneo-dionisíaco” que Nietzsche destaca e aprofunda em sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia*. (SILK; STERN, 1981: 56)

Nietzsche entra em contato com Wagner quando este já possui uma concepção de mundo inspirada em Schopenhauer. Neste momento, Nietzsche não percebe nenhum problema em relação à conciliação de uma visão metafísica da arte com uma concepção trágica de mundo<sup>20</sup>. Os dois, na verdade, tinham os mesmos objetivos: elaborar um projeto de transformação cultural baseado nos ideais da arte grega e na filosofia de Schopenhauer. A afinidade entre os dois pensadores foi clara desde o primeiro encontro, tanto que o primeiro prefácio ao *Nascimento da Tragédia* foi dedicado a Wagner. Ambos tinham grandes interesses em comum, tais como a filosofia de Schopenhauer, a Grécia Antiga e sua mitologia. Nietzsche, como filólogo, debruçou-se nas obras de Homero e Hesíodo e Wagner, nas de Ésquilo.

“Ele [Wagner] se atormentava tanto com filosofia quanto Nietzsche com música, sem produzir nada direito. Mas para ele a filologia era igualmente importante, como a música para Nietzsche. Poderiam se complementar magnificamente, Nietzsche continuado filólogo e “orientando-o”, como inversamente o filólogo se deixaria guiar e inspirar pelo músico.”  
(SAFRANSKI, 2002: 49)

Nietzsche, mesmo antes de conhecer Wagner, tinha um desejo de aliar música e filologia em seus estudos. Ele queria produzir uma espécie de música sem notas, mas com palavras. Porém como? A resposta estava na tragédia grega. Para Nietzsche, ela consegue transmitir, através do palco, o poder entre palavra e música, visto que o protagonista domina a palavra, mas é a música do coro que, na verdade, domina o que produz as palavras.

Entre os séculos XVIII e XIX, a ópera era a principal forma de entretenimento da alta sociedade europeia. No entanto, para Wagner e para Nietzsche, ela era somente um divertimento, moda e luxo. Para os dois pensadores, o público não sentia mais a necessidade de arte e se preocupava mais com o glamour social do que com o real significado das obras. A arte na modernidade, neste sentido, havia sido instrumentalizada. Ela era vista somente como uma indústria

---

<sup>20</sup> Nietzsche evidencia tal equívoco anos mais tarde, no segundo prefácio ao *Nascimento da Tragédia*, “Tentativa de Autocrítica”, de 1886.

para fins monetários, como puro entretenimento sem reflexão e como “arte narcótico”, ou seja, era somente utilizada para fugir do tédio e das insatisfações da vida. (NIETZSCHE, 2009: 65) Era necessário, portanto, uma reforma, uma mudança na arte e na cultura moderna. É neste ponto, mais uma vez, que as ideias de Nietzsche e Wagner se encontram.

## 2.5.

### **Wagner em Bayreuth: em busca do renascimento da tragédia**

O debate acerca da arte moderna, mais especificamente da ópera e da música, encontra-se na quarta intempestiva de Nietzsche chamada *Wagner em Bayreuth* (1876). Nela, Nietzsche questiona a delimitação da fronteira entre arte e vida. Procura demonstrar que o produto da experiência artística não é somente a obra em si, mas também a vida como obra de arte, ou seja, quando esta transforma o próprio artista. Desta forma, o sujeito/artista, afetado pela experiência de criação, põe-se em ativo na condução de sua própria existência. Essa questão entre arte e vida, na realidade, perpassa toda obra de Nietzsche.

Como o próprio título revela, a intempestiva disserta sobre Richard Wagner<sup>21</sup>. Em forma de elogio, o ensaio narra a trajetória do músico alemão e exalta seus feitos. Para Nietzsche, Wagner consegue, com sua obra, encontrar uma relação entre música e vida ou, em termos mais amplos, entre arte e vida, visto que na modernidade, essas duas esferas tornaram-se estranhas uma à outra. O espírito da cultura helênica encontrava-se totalmente disperso e, segundo o filósofo, Wagner foi o homem que conseguiu ligar e reunir o que estava isolado e enfraquecido. Ele lidou com as artes, as religiões e as histórias dos povos de uma forma totalmente distinta dos filisteus: ele não apenas as colecionou e ordenou, mas lhes deu vida. Como Nietzsche afirma, ele foi um simplificador do mundo. (NIETZSCHE, 2009: 60-61)

Para Nietzsche, a verdadeira arte simplifica a vida, como um sonho. A arte de Wagner, desta forma, é imprescindível, pois estimula a *aparência* de um mundo mais simples, uma “solução abreviada do enigma da vida” (NIETZSCHE, 2009:

---

<sup>21</sup> Para a elaboração deste ensaio, Nietzsche utilizou diversos escritos autobiográficos e teóricos de Wagner.

67). O compositor, com sua música, estimula o indivíduo a sentir a *autêntica sensação*. Ela seria a salvação da individualidade, a libertação da “rede dos conceitos claros” da modernidade, o fim da separação entre arte e vida. Essa sensação é hostil a toda convenção e a todo distanciamento artificial entre os homens: é um retorno à natureza. Nietzsche afirma que a arte de Wagner ressoa a natureza transfigurada em amor. (NIETZSCHE, 2009: 71) Nietzsche acreditava que o drama musical wagneriano era capaz de reunir, dionisiacamente, as camadas mais profundas do sentimento.

“Wagner torna-se um mestre absoluto da música e da cena, inventor e criador em cada requisito técnico. [...] 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 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 tornar-se tudo isso!” (NIETZSCHE, 2009: 53-54).

Enquanto a música ainda era cultivada pelo povo, o mito cada vez mais estava sendo desfigurado e se transformando em conto. Para Nietzsche, Wagner restitui o caráter de imagem do mundo do mito (DIAS, 1994: 92) O músico consegue, assim, uma maior aproximação com o povo alemão e cria uma harmonia perfeita entre música e palavra. Ele faz renascer a cultura trágica. Neste sentido, Nietzsche considera a música wagneriana um acontecimento mítico, porque “expressa a riqueza da tensão da unidade do que está vivo” (SAFRANSKI, 2002: 89) Ademais, para Nietzsche, a arte de Wagner não é direcionada apenas para uma parte selecionada da população, ao contrário da então arte moderna, “seus pensamentos [...] vão além do que é alemão, e a linguagem de sua arte se dirige não ao povo, mas aos homens.” (NIETZSCHE, 2009: 135) O mito é visto como o antídoto da razão e Wagner, neste sentido, seria o herói da cultura.

Na primeira intempestiva, *David Strauss: crente e escritor* (1873), Nietzsche defende que para uma cultura ser autêntica, em relação a si e a outras, é

necessária uma unidade de estilo, que pode ser apreendida a partir de diversas atividades de uma nação. O oposto de cultura seria a total ausência de estilo ou a miscelânea desordenada deles: a barbárie. Com base nisso, Nietzsche afirma que os alemães contemporâneos a ele viviam nessa mesma mistura caótica de estilos, porém nem todos percebiam isso. Não se davam conta de que tudo ao seu redor era uma aglomeração de estilos que não provinha deles. Mesclavam formas, cores, produtos e até mesmo curiosidades de todos os tempos e de todas as regiões para formar o que chamavam de “essência do moderno”.

A música, neste sentido, seria a força necessária para sair dessa barbárie estabelecida, modelando e dando forma à cultura. Ela possibilitaria o acesso à realidade da natureza, à realidade interior da vida. Para Nietzsche, a música, em especial a de Wagner, seria o remédio para a cultura moderna.

“Pesando tudo, eu não teria tolerado minha juventude sem música wagneriana, pois eu estava *condenado* aos alemães. Quem quer desvencilhar-se de uma pressão insuportável tem necessidade de haxixe. Pois bem, eu tinha necessidade de Wagner, Wagner é o contraveneno contra tudo que é alemão, *par excellence* – um veneno, não o contesto... Desde o instante em que houve uma partitura para piano de *Tristan* – meus cumprimentos, Senhor Von Bülow – eu era wagneriano.”  
(NIETZSCHE, 1999: 420)

Aos poucos, as obras de Wagner foram se tornando conhecidas e admiradas, mas também desfiguradas. Conforme o manual do estilo operístico moderno, os diretores e atores alteravam constantemente as obras e Wagner não gostou nada disso. A gota d’água foi quando ele percebeu que os maiores teatros da época estavam vivendo quase que exclusivamente das somas que a arte wagneriana lhes proporcionava. (NIETZSCHE, 2009: 107) Para salvar sua obra, Wagner passa a não se preocupar mais em satisfazer os ideais da modernidade e critica as tradições sociais e musicais da ópera. Nietzsche descreve a arte moderna como:

“[...] uma estranha perturbação do juízo, uma mal dissimulada busca por diversão, por entretenimento a todo custo, considerações pedantes, ares presunçosos e escárnio com a

seriedade da arte de parte dos que a realizam, brutal avidez por ganhos monetários de parte dos empresários, o vazio e a ausência de pensamento de uma sociedade que só pensa no povo quando lhe é útil ou perigoso e frequenta teatros e concertos sem jamais lembrar de suas obrigações – esse conjunto forma o ar abafado e ruinoso de nossos meios artísticos atuais.” (NIETZSCHE, 2009: 62)

Ao contrapor tais ideais modernos, Wagner propôs uma reforma completa do teatro, que permitiria seu total controle sobre a produção e execução de suas obras. Seu objetivo era transformar o então local de divertimento, em um local de arte elevada. O nacionalismo estava totalmente intrínseco ao projeto através da tentativa de ressignificar os mitos e as lendas populares. Segundo ele, somente através do renascimento de uma forte cultura popular, baseada em uma concepção trágica da arte, o público filisteu poderia ter seu fim e a sociedade seria renovada. Foi o começo de Bayreuth. Em 1872, no aniversário de Wagner, a pedra fundamental foi lançada.

A doutrina schopenhauriana estava intrínseca em todo projeto de Bayreuth. O pessimismo de Schopenhauer era um pessimismo em relação à modernidade, um desgosto pelo presente. Neste sentido, para Nietzsche e Wagner, somente a arte poderia salvar a cultura moderna e “alcançar a mesma plenitude de existência que os gregos alcançaram com a tragédia” (SILVA, 2002: 172).

No momento em que Nietzsche estava esboçando a quarta intempestiva, no início de 1874, o projeto de Bayreuth estava passando por dificuldades financeiras. Neste mesmo ano, o rei Ludwig II da Baviera, patrocinador de Wagner, concede um empréstimo que possibilita a retomada dos ensaios. Em 1876, entre os dias 13 e 30 de agosto, foi realizado o primeiro festival de Bayreuth, com a apresentação completa de *O anel dos nibelungos*<sup>22</sup>. Vale ressaltar que, quando Wagner começou a escrever este drama, logo já percebeu que ele não poderia ser apresentado nos teatros convencionais da Alemanha. Era necessário um espaço em que toda atenção

---

<sup>22</sup> O drama musical de Wagner fala, basicamente, sobre a derrocada dos deuses e do nascimento do ser humano livre através da saga de um poderoso anel amaldiçoado. É composto por um ciclo de quatro óperas épicas: O Ouro do Reno (*Das Rheingold*), A Valquíria (*Die Walküre*), Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses (*Götterdämmerung*).

se dirigisse ao palco e, assim, fizesse com que o público ficasse preso ao espetáculo. (SAFRANSKI, 2002: 87)

“Wagner deu ao processo dramático uma tripla expressão, através da palavra, do gesto e da música; a música transmite imediatamente as profundas emoções dos personagens do drama para a alma dos ouvintes, que percebem agora nos gestos desses mesmos personagens a primeira manifestação visível daqueles processos internos e, depois, na língua falada uma segunda aparição, mais pálida, desses mesmos processos traduzidos em querer mais consciente.” (NIETZSCHE, 2009: 114).

Wagner representou para Nietzsche a possibilidade do estabelecimento de um contato amplo e fecundo com o mundo das artes e sua prática. Ele pôde enxergar de perto o processo criativo de seu Mestre – um dos maiores artistas de seu tempo – e, do mesmo modo, ficar a par das intrigas e superficialidades do meio artístico. (MACEDO, 2006: 47) Com Wagner, Nietzsche vê a arte retornar à sua origem, àquela voltada para a concepção trágica grega. Ele admirava a audácia e a vontade com que Wagner colocava a arte acima de tudo e todos.

## 2.6.

### **Sobre a possibilidade da História como um sistema de pensamento sem conceitos**

Além de discutir sobre música e arte, Nietzsche também disserta sobre história em *Wagner em Bayreuth*. Ele afirma que, na modernidade, a história estava servindo apenas como ópio contra qualquer tipo de transformação e renovação, a exemplo dos filisteus que, segundo Nietzsche, eram homens extremamente satisfeitos, que se edificavam através de estudos históricos. A história, neste sentido, servia como força de estabilização, de retardamento e pacificação. Nietzsche, deste modo, considera esta forma de uso da história bastante perigosa, pois remete à fraqueza e ao atraso. Os filisteus (ou eruditos), em contraposição a todos os movimentos de reforma e revolução, representam tal estado de fraqueza e “felicidade pacificadora”. (NIETZSCHE, 2009: 55)

Para Nietzsche, o problema mostrava-se tão preocupante que resolveu dedicar um ensaio inteiro para o tema, a saber, a segunda consideração *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida*. Nela, Nietzsche leva-nos a pensar e refletir sobre a necessidade de se estudar, pesquisar e ensinar História. Para ele, tal conhecimento pode ser desnecessário e nocivo à vida dependendo do grau de sobrevalorização e abuso. O homem é incapaz de viver sem esquecer, de viver sem história, entretanto, existem certos níveis de concepções e sentidos históricos que são prejudiciais. A História deve servir à vida, mas em excesso destrói. Portanto, é necessário fixar um limite entre o que esquecer e o que não esquecer.

Para tanto, o homem precisa utilizar sua **força plástica**, isto é, sua capacidade de absorver aquilo que é estranho e inconveniente, de transformar e assimilar o passado, cicatrizando as feridas e reparando as perdas. “O sentido histórico e a sua negação são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma nação e de uma civilização” (NIETZSCHE, 1976: 109) Tanto Wagner quanto Schopenhauer eram, para Nietzsche, figuras independentes, ativas e criadoras, ao contrário dos eruditos. Os dois pensadores, desta forma, representavam a possibilidade de dedicação à sabedoria e à arte de uma forma produtiva e transformadora. Eles seriam os autênticos educadores do futuro (SILVA, 2002: 161) História, filosofia, arte e educação, neste sentido, seriam noções cujos significados se complementariam.

Nietzsche afirma que o homem moderno não apreende tudo aquilo que lhe é ensinado, ou seja, o conhecimento não funciona como um fator de transformação exterior, de formação cultural. As informações são apenas digeridas sem uma real absorção do conteúdo e, com isso, o homem acaba se tornando uma enciclopédia ambulante. Condensam-se saberes, costumes, filosofias, conhecimentos artísticos e religiosos de diversos povos e épocas numa tentativa de obter a maior quantidade de informação possível. Preza-se a quantidade e não a qualidade; muito conteúdo e pouca assimilação. Segundo Nietzsche, esse homem seria o tal erudito, aquele mesmo filisteu que estuda assuntos que só seriam dignos de investigação se o homem tivesse a eternidade à disposição; um míope por tomar como significativo e universalmente válido, o que seria uma verdade específica e limitada. Em todas as considerações intempestivas Nietzsche ressalta a necessidade de superar a erudição improdutiva.

Em *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche afirma que há em todos os trabalhos destes eruditos alemães algo de servil e edulcorante, com aspectos conformistas. Eles acreditam realmente que as coisas estão muito bem tais como acontecem.

(NIETZSCHE, 2009: 57) O abuso da história evidencia, desta forma, o contraste entre o interior e o exterior do homem moderno, ou seja, demonstra que possuem a quantidade do saber, mas não a assimilam aquilo que aprenderam. Possuem o conteúdo e não a forma, em vista que “o saber recebido em massa, sem fome, até contra vontade, deixa de agir como fator de transformação exterior, de formação [...]” (NIETZSCHE, 1976: 135). Essa digestão rápida faz com que o homem se torne uma “enciclopédia ambulante”, enfraquecendo sua personalidade.

Para Nietzsche, a história serve à vida quando consegue vincular uma população, independente das questões sociais, aos costumes locais e à terra natal, sem que sintam a necessidade de recorrer às tradições estrangeiras para construir uma identidade e uma cultura própria. O modo moderno e passivo da atividade histórica somente causa isolamento e inatividade, ao contrário do modo criativo e ativo, como faziam os gregos com seus mitos. (SILVA, 2002: 159) E é isso que, segundo Nietzsche, Wagner consegue fazer ao utilizar os mitos germânicos em seus dramas musicais. Desta forma, Wagner estabelece com a história uma relação totalmente diferente daquela do erudito ao utilizar a história como uma “argila flexível”, como uma força plástica. Ele transformou a história em poesia e, de acordo com Nietzsche, ele conseguiu introduzir em um acontecimento singular “[...] o que há de típico em épocas inteiras e assim alcançar uma verdade da representação que o historiador jamais alcança.” (NIETZSCHE, 2009: 55)

“Onde mais poderia a Idade Média cavalheiresca ser transposta, em carne e espírito, senão em *Lohengrin*? E não irão os *Mestres cantores* narrar a essência alemã para épocas longínquas ou, mais do que narrar, não serão eles um dos mais maduros frutos daquela essência que sempre quer reformar e não revolucionar e, sobre vasta base de sua tranqüilidade, não desaprendeu a mais nobre inquietação, a do ato renovador?” (NIETZSCHE, 2009: 55)

Segundo Nietzsche, o elemento poético presente em Wagner consiste no fato de que ele não pensa de forma conceitual, mas em atos visíveis e sensíveis, isto é, ele pensa de modo mítico, como o povo. O mito, sendo em si uma forma de pensamento, conseguiria transmitir uma representação do mundo calcada em um sistema de pensamento sem conceitos, somente se preocupando com a sucessão de

processos, ações e provações. Neste sentido, *O anel de nibelungos* é um perfeito exemplo desse sistema de pensamento.

Nietzsche afirma que o mito e os conceitos se encontram em duas esferas totalmente distintas: uma se dirige ao povo e a outra para o homem teórico. Segundo o filósofo, o homem teórico entende o mito tão como um surdo entende de música, isto é, somente enxerga um movimento desprovido de sentido. Por outro lado, enquanto se está “sob o encanto do poeta”, o homem pensa como ele, sente, vê e escuta: articula os acontecimentos em atos visíveis, em causalidades factuais e não lógicas. (NIETZSCHE, 2009: 110)

Sendo assim, com Nietzsche, podemos pensar a História também como um sistema de pensamentos sem conceitos. Podemos, sim, aprender através da música, através do teatro, entre outros, sem o uso de teorias e conceitos. A História deve servir à vida e ela deve ser incorporada ao Ser através da força plástica, como fator de transformação e formação do indivíduo, não apenas como mera quantidade de conhecimento. Segundo Nietzsche, Wagner foi quem utilizou a história de forma mais satisfatória: ele conseguiu, com sua música, fazer sentir, fazer encantar e, assim, se comunicar melhor com o povo.

### 3

## Desilusão, *décadence*, ruptura: o caso Wagner

“Que o teatro não se torne senhor das artes.  
Que o ator não se torne sedutor dos autênticos.  
Que a música não se torne uma arte da mentira.”

(Nietzsche. *O caso Wagner*)

Apesar da profunda admiração que Nietzsche sentia por Richard Wagner, a relação não é duradoura. A partir de 1876, ocorre gradativamente um distanciamento entre os dois devido a mudanças significativas no pensamento nietzschiano. Este capítulo será dividido em três tópicos: o primeiro será dedicado às impressões de Nietzsche sobre o teatro de Bayreuth; o segundo evidenciará as críticas de Nietzsche direcionadas a Wagner e o terceiro contará com uma análise da ruptura intelectual e pessoal dos dois pensadores à luz da antítese entre forma e moral em suas concepções de música. Para isso, utilizarei como referência dois ensaios de Nietzsche que dissertam sobre Wagner, ambas escritas em 1888, seu último ano criativo. *O Caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner* representam o acerto de contas entre o filósofo e o músico. No entanto, Nietzsche não se reduz somente a discussão de questões pessoais, mas também discorre sobre os problemas relacionados à arte e à modernidade.

### 3.1.

#### Desilusão em Bayreuth

Nietzsche nutria grandes expectativas com relação aos dramas wagnerianos que seriam apresentados no empreendimento de Bayreuth. O filósofo acreditava que, naquele lugar, a tragédia grega teria um renascimento. Que ali se manifestaria a arte e a cultura verdadeiras, àquelas que valeriam a pena ser cultivadas. Wagner seria o herói, o remédio para toda cultura alemã doente, frívola e vazia. No entanto, após alguns desapontamentos, o que ele viu em Bayreuth não foi muito bem o que esperava.

Nietzsche, desde o início, tinha a intenção de se colocar a serviço de Bayreuth. Como escritor autônomo, queria viajar por diversos países dando conferências e fundando centros de fomento. Iria administrá-los e escrever artigos, pensando em uma futura revista. No entanto, em 1873, a comunidade wagneriana não aceita seu projeto de “exortação aos alemães”, considerado muito ousado. A ideia era incitar o gosto das massas com palavras fortes, quase como um sermão, para fazê-los tomar ciência de sua grandeza nacional, de sua nobreza cultural e, desta forma, apoiar o empreendimento de Wagner. (SAFRANSKI, 2002: 123) Os Wagner preferem não criticar Nietzsche e continuam o convidando para seus eventos. No entanto, Nietzsche começa a não os aceitar, causando pequenas mágoas. (SAFRANSKI, 2002: 124)

No fim de julho de 1876, ainda antes da abertura oficial do teatro, Nietzsche comparece aos ensaios e presencia várias coisas que o incomodam: postura cortês de Wagner para com o Kaiser e os convidados, a vida social bem-humorada, saturada e não interessada em alcançar a sensação mais ampla e elevada: eram espectadores comuns. (SAFRANSKI, 2002: 94) Além disso, Nietzsche se sente extremamente ofendido com a falta de atenção concedida a ele durante a visita, ainda mais após a intempestiva dedicada a Wagner, *Wagner em Bayreuth*. A decepção e indignação foram enormes. Nietzsche esperava encontrar pessoas diferenciadas, verdadeiros amantes da arte, mas se deparou exatamente com o contrário, com filisteus. Para uma pessoa que enxerga a arte e, principalmente, a música como o coração do mundo, como o ponto de partida para o encontro do verdadeiro ser, não existe a possibilidade de aceitar a tendência de pôr a arte como secundária. Como uma coisa bela, porém trivial.

“Em Bayreuth se é honesto apenas como massa, como indivíduo se mente, mente-se para si mesmo. O indivíduo deixa a si mesmo em casa quando vai a Bayreuth, renuncia ao direito de ter a própria escolha, a própria língua, ao direito a seu gosto, mesmo a sua coragem, como a temos e exercitamos entre as nossas quatro paredes, em oposição a Deus e o mundo.” (NIETZSCHE, 1999: 54)

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche afirma que somente através dos mitos que o movimento cultural pode se unificar e que, para isso, eles devem possuir um valor de verdade. No entanto, com Wagner isso não acontece. O compositor somente faz uso do mito enquanto este servir de encantamento e nada mais. Nietzsche não percebe isso instantaneamente, mas aos poucos vê em Wagner uma consciência mítica reflexivamente oca e banal. (SAFRANSKI, 2002: 127) Ao criticar o auto encantamento intencional, Nietzsche se aproxima de Sócrates. Ele busca honestidade intelectual e não mais ilusões. Começa, assim, a se encaminhar em direção à defesa do saber, da auto experiência e da Razão, já que “no ato de conhecer, o ser humano se liga no verdadeiro Ser, torna-se aquilo que já é” (SAFRANSKI, 2002: 130) Inerente ao ato de conhecer está o otimismo. Nietzsche, desta forma, faz uso dessa percepção otimista como um remédio contra os vícios da tragédia.

A obra *Humano, demasiado humano* (1878) representa a mudança da visão de Nietzsche em relação ao wagnerismo. Ali ele difere diversas críticas a Wagner e, ao mesmo tempo, pondera sobre suas concepções, realizando uma autocrítica. Ele não abandona drasticamente suas convicções, mas começa a olhá-las de outra maneira. (SILVA, 2002: 195)

“O mundo, a vida, o si mesmo podem ser algo Inaudito, até trágico, mas Nietzsche quer fazer uma tentativa com o conhecimento não-trágico e seu otimismo. Nietzsche quer transformar-se de um autor secundário, que escreve sobre os outros, em um autor primário, sobre o qual se escreve. [...] Nietzsche declara que suas investigações servem para distinguir que males nas condições humanas são fundamentais e incorrigíveis; e quais podem ser melhorados. Assim a intenção original de um tratamento de desintoxicação pessoal passa a um programa de esclarecimento geral. (SAFRANSKI, 2002: 142)

Nietzsche passa a enxergar a metafísica na arte como uma herança da religião. Critica a pretensão do compositor ao sublime e seu *pathos* de redenção; critica seus vínculos com o antisemitismo, com o Império Alemão e com o cristianismo. No fim, Wagner sucumbiu ao que tanto criticava. (SILVA, 2002: 172)

Nietzsche passa a entender a arte não mais sob um ponto de vista metafísico e transcendental, mas sim sensível, a partir da beleza. O drama *Parsifal* de Wagner, apresentado em 1882, marca em definitivo o afastamento entre os dois pensadores. Nietzsche já havia criticado o libreto quando Wagner lhe enviou, dizendo que: “a ação seria ‘insuportável’ no palco; a linguagem parecia ‘uma tradução de uma língua estrangeira’; acima de tudo, era ‘muito cristã’<sup>23</sup>. (SILK; STERN, 1981: 113)

A vivência em Bayreuth, segundo Nietzsche, foi como acordar de um sonho. A partir dali ele repensa seus pontos de vista e fundamenta, assim, seu afastamento de Wagner e da doutrina schopenhauriana. Quando não mais defende estes ideais artísticos, Nietzsche passa a enxergar a metafísica como uma mentira: seu sonho era uma mentira, mas uma mentira que virou realidade em Bayreuth.

### 3.2.

#### **Wagner, o artista da *décadence***

O que antes era sinônimo de regeneração agora se torna sinônimo de decadência: é desta forma que Nietzsche passa a enxergar Wagner. Para o filósofo, o compositor de *Anel dos Nibelungos* tornou doente tudo aquilo em que tocou e, principalmente, tornou a música doente. Ele seria, então, um típico *décadent*. O homem que, com seu gosto corrompido, sente-se necessário e superior; que assume seus gestos como sinônimos de progresso e realização. (NIETZSCHE, 1999: 18) Essa seria a representação do declínio tanto da arte quanto do artista. Em Wagner, no entanto, este declínio também foi de caráter, visto que, segundo Nietzsche, o músico deixou de ser apenas músico e se transformou em um ator. Ator este que imprimiu em sua arte o talento de contar mentiras. (NIETZSCHE, 1999: 22)

“Não sabem quem é Wagner: um grandíssimo ator! O ator Wagner é um tirano, seu *pathos* derruba qualquer gosto, qualquer resistência. 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

<sup>23</sup> Tradução de: “the action would be ‘insupportable’ on stage; the language sounded like ‘a translation from a foreign tongue’; above all, it was ‘all too Christian’.”

música: não se deve confundi-lo com grandes da música”  
(NIETZSCHE, 1999: 25)

Através da criação de detalhes, da riqueza de cores, do jogo de luzes e outros diversos elementos em cena, Wagner consegue encantar e convencer as massas. Não é só a música que está ali presente, mas um conjunto de elementos que reforçam uma retórica teatral. Seu drama, para o desencanto de Nietzsche, torna-se um elemento de expressão, de sugestão, ao utilizar a música como linguagem e instrumento.

Nietzsche afirma que Wagner coloca muitos problemas no palco. Sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, sua instabilidade travestida de princípio e sua escolha de heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos, representam, em conjunto, um quadro clínico: uma neurose. Para Nietzsche, na arte wagneriana era possível ser encontrado aquilo que o mundo tinha mais necessidade naquele momento – os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento brutal, o artificial e o inocente (idiota).<sup>24</sup> Sendo assim, de acordo com Nietzsche, a música de Wagner, sem a proteção do gosto teatral, era “[...] simplesmente música ruim, talvez a pior que jamais se tenha feito. (NIETZSCHE, 1999: 24)

Segundo Antunes, Nietzsche teria associado o sucesso de público dos dramas de Wagner com o poder econômico e militar de Bismarck. Para Nietzsche, a música wagneriana expressava o novo Reich militarizado e imperialista, além da decadência da sociedade moderna. Wagner, desta forma, não teria resistido ao feitiço do mercado, da glória e da riqueza material. Ademais, o compositor estaria inserido no projeto de construção de uma nação alemã “para alemães” e sua música, desta forma, seria a própria música do Estado.

“Cantar glórias do passado grandioso dos povos pangermânicos aparecia como uma grande forma de engrandecer o projeto bismarckiano da grande nação germânica. E Nietzsche havia percebido que esta grande guinada ao cristianismo e à exaltação da alma alemã tinha como fundo o apoio do Estado à sua [de Wagner] arte nacionalista-cristã.” (ANTUNES, 2008: 68)

---

<sup>24</sup> “Idiota” no sentido dostoiévskiano de ingênuo e inocente, como no protagonista do romance *O Idiota*.

Wagner não foi capaz de resistir aos vícios e tentações da modernidade, não manteve sua independência e acabou por se entregar aos males decadentes de seu tempo aos quais tanto criticou. A pessoa que antes, para Nietzsche, se mostrava como o herói, agora se apresentava como o sintoma mais definitivo do fracasso. (SILVA, 2002: 182) Wagner não demonstrava ser apenas um retrógrado, mas algo muito mais perigoso: ele representava, para Nietzsche, um renovador dos velhos ideais capaz de alcançar públicos ainda maiores. A arte de Wagner se transformou em uma força que enfraquece a alegria de viver.

### 3.3.

#### O fim de uma era: entre forma e moral

A principal causa para o rompimento intelectual e pessoal entre Nietzsche e Wagner está na oposição entre a ideia de uma produção artística na qual os mitos devem possuir uma validade religiosa (Wagner) e a que faz uso de um jogo estético a serviço da arte de viver (Nietzsche). Ao se aproximar cada vez mais dos valores cristãos, Wagner impõe a sua música um sentido e uma finalidade: propagar um sentido moral, religioso e metafísico. Para Nietzsche, a música não deve ficar presa a um sentido, mas deve despertar a criação, tanto em relação à vida quanto ao pensamento. Desta forma, quando a música não encontra justificção em si mesma, mas sim no drama, ela deixa de ser uma afirmação da existência. Ademais, por estar construída em torno de certas noções de virtude, pureza e castidade, acaba por negar a natureza e, com isso, também a vida. A teoria de Wagner que a música é um meio e não um fim fez da música uma serva do drama e do sentido nele veiculado. De acordo com Nietzsche, Wagner não mais conquistava os jovens pela música em si, mas pelas ideias que elas transmitiam.

“Para Nietzsche, em si nenhuma música é profunda e significativa, ela não fala da “vontade”, da “coisa em si”. Só o intelecto filosoficamente formado e talvez deformado lhe atribui um significado profundo. Nós apenas presumimos que na música fala o Inaudito. Mas, com efeito, nela fala a história de símbolos, hábitos auditivos, técnicas, projeções, sentimentos e mal-

entendidos. Música é um rumor vazio que só pelas lembranças de infância, associações de imagens, sensações corporais, aos poucos é carregada de significado. Ela não é uma linguagem imediata do sentimento.” (SAFRANSKI, 2002: 182)

O compositor, segundo Nietzsche, não era capaz de criar a partir do todo. Ele precisava de motivos, de gestos, precisava colocar o “isto significa” acima de tudo. Wagner fazia uso de literatura e das ideias transmitidas para que as pessoas levassem sua música a sério. (NIETZSCHE, 1999: 30) Em *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche ressalta que o perigo chega ao ápice quando a música não é dominada por nenhuma lei de plasticidade, quando quer apenas o efeito e nada mais; quando se busca “o expressivo a todo custo e a música a serviço, tornada serva da atitude”. (NIETZSCHE, 1999: 56) Entra em jogo agora a antítese entre forma e moral.

A fórmula dionisiaca trágica assumia que o mundo era somente justificado como fenômeno estético, já contrastando com a postura moral. Para Nietzsche, a moral se tornou o verdadeiro deus *ex machina* dos tempos modernos secularizados. Essa postura teme qualquer contexto de culpabilidade e acusação, pois se baseia na auto justificação e no otimismo quanto a melhorar o mundo. (SAFRANSKI, 2002: 92) Nietzsche, ao criticar tal perspectiva, ressalta que “não podemos ser felizes enquanto tudo sofre ao nosso redor; [...] não podemos ser éticos enquanto o curso das coisas humanas for determinado por violência, logro e injustiça.” (NIETZSCHE, 2009: 90) Desta forma, para Nietzsche, a moral<sup>25</sup> cristã nega a vida.

Em *O Caso Wagner*, Nietzsche evidencia a antinomia entre as noções estéticas defendidas por ele e por Wagner, isto é, entre a noção que se baseia na forma e na beleza, e a noção fundamentada no sublime e na postura moral. Nietzsche, após se afastar da doutrina schopenhauriana, passa a defender uma arte voltada para o mundo sensível, com motivações e efeitos fisiológicos. Já Wagner mantém sua visão de arte de cunho metafísico e transcendental. (SILVA, 2002: 200) Esse ponto de vista fisiológico e adepto da forma de Nietzsche advém de uma atitude filosófica ligada à doutrina do *amor fati* (do latim, amor ao destino). Essa doutrina tem como perspectiva ver beleza na necessidade das coisas, as quais se

---

<sup>25</sup> Uma discussão mais específica sobre a “moral” foi feita por Nietzsche na obra *Genealogia da Moral*, publicada em 1887.

tornam belas através da afirmação e da criação. (SILVA, 2002: 209) Desta forma, a nova estética nietzschiana fez-se de forma ativa e criadora, com uso da força plástica, em razão da alegria de viver e da afirmação do homem frente ao mundo, contrapondo diretamente o posicionamento moral e cristão de Wagner.

“Existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *superabundância* de vida, que querem uma arte dionisíaca, e desse modo uma compreensão e perspectiva trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento* de vida, que requerem da arte e da filosofia silêncio, quietude, mar liso, *ou* embriaguez, entorpecimento, convulsão. Vingança sobre a vida mesma – a mais voluptuosa espécie de embriaguez para aqueles assim empobrecidos!... À dupla necessidade destes corresponde Wagner, bem como Schopenhauer – eles negam a vida, eles a caluniam, e assim são meus antípodas.” (NIETZSCHE, 1999: 60)

Apesar de todo esse embate, Nietzsche reconhece a importância de Wagner em sua trajetória. Através do músico, Nietzsche teve a possibilidade de refletir, de forma concreta, sobre modernidade. A amizade entre os dois fortaleceu a paixão de ambos pelos gregos, fundamentando suas críticas a cultura moderna e evidenciando o desejo pelo renascimento trágico. De início, Wagner serviu de apoio, de inspiração e exemplo para Nietzsche. Depois, serviu de alvo, de ponto central para suas críticas em relação à modernidade. Desta forma, Wagner aparece “ora como precursor e companheiro, ora como adversário, mas em ambas as situações sua presença parece ser absolutamente decisiva e imprescindível.” (SILVA, 2002: 181)

Quase no fim de sua vida, em 1888, Nietzsche escreve *Ecce Homo*, uma espécie de autobiografia, na qual reflete e interpreta sua obra, suas paixões e seus conflitos internos. Ele não poderia deixar de falar de Wagner. Na obra, Nietzsche confessa sua admiração pelo compositor quando jovem, mas também corrobora as críticas feitas anos depois. Nietzsche não deixa de reconhecer a importância que Wagner teve em sua vida.

“Aqui, onde falo das recreações de minha vida, preciso de uma palavra para exprimir minha gratidão por aquilo que nela foi, de longe, o que mais profundamente e mais de coração me

recreou. Foi, sem dúvida nenhuma, o trato mais íntimo com Richard Wagner. Deixo barato o resto de minhas relações humanas; por nenhum preço eu cederia, de minha vida, os dias de Tribschen, dias da confiança, da serenidade, dos sublimes acasos - dos instantes *profundos*... Não sei o que os outros viveram com Wagner; por sobre *nosso* céu nunca passou uma nuvem.” (NIETZSCHE, 1999: 417)

Entre encontros e desencontros, acertos e divergências, fica claro que a relação entre esses dois pensadores alemães foi de extrema importância para vida de ambos. Não há dúvida do apreço que Nietzsche sentia por Wagner, mesmo após o rompimento. Ele não nutria ódio pelo antigo mestre, muito pelo contrário, ele reconhecia o valor de Wagner. No entanto, foi através desta separação que Nietzsche enxergou a possibilidade de emancipação e de independência para poder criar sua própria filosofia. E assim o fez.

## 4

### **Uma análise sobre a Grécia de Nietzsche mediada por J. Burckhardt: a importância da *força plástica* e a busca por uma totalidade sem conceitos**

Como foi evidenciado nos capítulos anteriores, Nietzsche e Wagner compartilhavam grande interesse pela Grécia Antiga. A cultura grega foi uma importante fonte de inspiração para seus ideais, visto que os gregos permearam incisivamente o pensamento destes dois pensadores. Mas por que a Grécia? De onde surgiu tal relação? Por que é possível falar da Grécia na Alemanha do século XIX? Estes são alguns dos questionamentos que indicam o rumo deste capítulo, que será dividido em três tópicos. No primeiro, procurarei analisar os antecessores de Nietzsche, isto é, aqueles que, ainda no século XVIII, colocaram a Grécia em um patamar mais elevado e possibilitaram, assim, o estudo dos gregos no século seguinte. Porém, como e através de quem esses estudos chegaram até Nietzsche? No segundo tópico, evidenciarei o papel de Jacob Burckhardt no entusiasmo de Nietzsche para com a Grécia, focando na ideia de cultura de ambos. Ponto importante será a definição da *força plástica*, noção apresentada por Nietzsche na Segunda Intempestiva. O terceiro, por fim, levantará a possibilidade de que a ideia nietzschiana de um sistema de pensamento sem a forma conceitual do pensamento, ou melhor, de uma “totalidade sem conceitos”, discutida no primeiro capítulo, pode ser aplicada na teoria de Burckhardt.

#### **4.1.**

##### **O interesse pela Grécia na Alemanha do século XVIII**

O interesse pelos gregos não foi algo inédito e, muito menos, característico apenas de Nietzsche e Wagner. O entusiasmo pela cultura grega começou, na realidade, em meados do século XVIII com Johann J. Winckelmann (1717-1768) que, ao lado de Goethe e Schiller, iniciou um projeto cultural que privilegiava a arte grega como modelo para a arte alemã. Para estes pensadores, a cultura grega serviria como uma alternativa para a situação em que a Alemanha se encontrava: alienada de suas origens e de sua natureza. Nota-se, portanto, que a Grécia Antiga já havia

sido posta em um patamar cultural mais elevado um século antes dos alemães do XIX.

Até o século XVIII, poucos estudos haviam sido feitos sobre a Grécia na Europa e, em particular, na Alemanha. Segundo Silk e Stern, o Renascimento, apesar de ter revelado diversos textos antigos de origem grega, foi, predominantemente, o renascimento de Roma e não da Grécia. Desta forma, a cultura grega era vista pelos estudiosos da época - e por outros, posteriormente - apenas como uma extensão do espírito e do pensamento romano. Isso até Winckelmann. (SILK; STERN, 1981: 4) Ele marcou o início de uma nova paixão alemã<sup>26</sup>: o mundo grego.

Winckelmann foi o primeiro dentre uma série de teóricos e artistas a dar ao classicismo alemão um ideal estético ao exaltar a superioridade da arte grega e a necessidade de imitá-la. Ele viu na Grécia Antiga a expressão de um ideal: um modelo de mundo baseado na beleza. Com seus estudos, revelou não só a característica de toda arte grega, mas também o critério dos juízos de valor estético em geral. Além de ser considerado o fundador da História da Arte como área do conhecimento, também é associado à criação da arqueologia moderna. (SÜSSEKIND, 2008: 68) De fato, Winckelmann influenciou diversos movimentos artísticos posteriores, não se restringindo apenas ao neoclassicismo<sup>27</sup>. Suas ideias permearam não somente ao campo das artes plásticas, visto que, em um sentido mais amplo, sua análise e compreensão da arte grega tocaram decisivamente a literatura e a filosofia alemãs dos séculos seguintes.

Em 1755, em sua primeira obra, *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, Winckelmann afirma que a única forma pela qual os alemães poderiam se tornar grandes era a partir da imitação dos antigos. Não mais uma imitação latina dos gregos, como a do renascimento italiano ou a do classicismo francês, mas sim uma imitação alemã: uma arte que contribuísse para a formação de uma identidade. (MACHADO, 2006: 175) Segundo Süsskind, nesta obra seria possível observar as duas noções fundamentais que orientam toda a teoria de Winckelmann. A primeira seria, indiscutivelmente, a já mencionada defesa da

---

<sup>26</sup> Mesmo tendo sido pouco tocada pelo Renascimento e, muito menos, pelo pensamento grego contido no movimento, foi na Alemanha – com Winckelmann – que a Grécia ganha importância perante os estudiosos do século XVIII.

<sup>27</sup> O neoclassicismo revelou, na realidade, uma má interpretação da teoria de Winckelmann em relação à imitação dos antigos, pois o academismo e a simples cópia foram predominantes.

imitação dos antigos; e a segunda seria a definição do ideal de beleza da arte antiga, caracterizado como “nobre simplicidade e calma grandeza”<sup>28</sup>. A beleza, desta forma, seria a lei suprema da arte. Através deste ideal, Winckelmann desenvolve o que considera ser a meta da arte, isto é, aquilo que a torna inimitável e, ao mesmo tempo, faz dela um modelo a ser imitado.

A teoria de Winckelmann se opõe às abstrações das teorias normativas e a classificação da arte ao priorizar o contexto cultural, geográfico e climático em que as obras de arte, especialmente as esculturas, surgiram. Da mesma forma, busca um diálogo com o artista, dando atenção à prática e à técnica utilizadas por eles. Winckelmann pretendia realizar uma análise histórica das obras, acreditando que esta seria uma boa maneira de penetrar na essência da arte. (MACHADO, 2006: 10) Embora o desejo de imitar os antigos seja em si uma formulação normativa, para Winckelmann essa imitação iria muito além de uma mera cópia da natureza, como as praticadas nos exercícios acadêmicos das escolas barrocas. (SÜSSEKIND, 2008: 71) Para ele, a observação e a imitação do objeto deveriam captar o que está além do que naturalmente se oferece à visão, como os hábitos e o espírito de uma época. Neste sentido, de acordo com Winckelmann, a imitação dos antigos não significava apenas uma simples cópia, pelo contrário, representava um caminho para compreender o belo ideal, um caminho a ser seguido.

“Não se trata da reprodução da arte grega, mas do aprendizado de sua grandeza exemplar e do ideal de perfeição que constitui a sua meta. O caminho da arte antiga é definido como aquele que ‘leva ao belo universal e suas imagens ideais’, para além da mera semelhança com a natureza. Ao seguir essa via, a arte reúne as notas dispersas das belezas particulares e é capaz de criar uma beleza superior, de dar forma não mais ao belo corpo humano, mas à divindade.” (SÜSSEKIND, 2008: 73)

---

<sup>28</sup> Para Süsssekind, a “nobre simplicidade” está associada à moderação e ao equilíbrio como manifestações da nobreza da alma. Neste sentido, o caráter ‘simples’ defendido pelo autor pode ser contraposto ao aspecto rebuscado e complexo do Barroco. Já a “calma grandeza” alude à serenidade das expressões representadas nas figuras gregas que, mesmo em meio às paixões, demonstram alma grande e comedida. (SÜSSEKIND, 2008: 74) Para Machado, a “simplicidade” diz respeito à forma, ao corpo e a “calma grandeza” ao estado de espírito “apolíneo”, à expressão do objeto. (MACHADO, 2006: 11)

Essa ideia tomou conta do pensamento de diversos intelectuais alemães da época, como Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Com base na teoria de Winckelmann, Herder<sup>29</sup> criou sua própria concepção histórica de arte, criticando o racionalismo iluminista e a tradição normativa do Classicismo francês; valorizando o sentimento e o uso de uma perspectiva histórica – ligada ao clima, ao lugar, à natureza – para uma interpretação mais direta e espontânea de obras de artes. (SÜSSEKIND, 2008: 4) Johann W. von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805) também beberam da fonte criada por Winckelmann. Goethe, com base no ideal de beleza grego, passou a analisar não somente a pintura ou a escultura, mas também e principalmente, a relação deste ideal com a poesia e a arte dramática. Para Goethe, a Grécia é “um mundo em que o homem pode desenvolver suas virtualidades, tornar-se um homem.” (MACHADO, 2006: 21) Schiller, por outro lado, não compactua totalmente com as ideias de Winckelmann e Goethe. Ao lado de Herder, Goethe e Schiller formaram o movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, criado no final do século XVIII, na Alemanha.

“O ideal grego, como fundado por Winckelmann, implicou em algo mais do que apenas uma pesquisa acadêmica. Implicou em uma busca pela perfeição: uma busca que inspiraria uma quantidade surpreendente de novas traduções de autores gregos, uma literatura original, tendo os gregos como modelo, e uma escrita teórica baseada em descobertas gregas; uma busca que pôde ser interpretada de diferentes formas pelas próximas gerações. (SILK; STERN, 1981: 6)<sup>30</sup>

Os estudos sobre a Grécia Antiga representavam um ideal, um modelo de cultura a ser seguido diante da decadência da arte moderna. Até a metade do século XVIII, a Alemanha não era um centro notável de estudos clássicos, muito menos

<sup>29</sup> Herder critica a arte grega como modelo único e exclusivo a ser seguido. Acredita que a arte do Egito e da Ásia são tão importantes quanto e que, portanto, poderiam ser mais estudadas.

<sup>30</sup> Tradução de, “The Greek ideal as founded by Winckelmann implied something more than purely scholarly pursuit. It implied a quest for perfection: a quest that could inspire an astonishing quantity of new translations of Greek authors, original literature on Greek models, and theoretical writing informed by the Greek achievements; and a quest that could be interpreted by subsequent generations in a variety of ways.”

de estudos gregos. Somente a partir de Winckelmann que esse contexto foi alterado. Com ele, um novo olhar perante o mundo antigo foi trazido à tona, influenciando, assim, diversos estudiosos e artistas alemães de séculos posteriores. O projeto de Winckelmann, além de fundamentar o classicismo alemão na literatura do final do século XVIII, respaldou o helenismo característico do pensamento alemão moderno. (SÜSSEKIND, 2008: 76) Todos compartilhavam a mesma ideia em relação aos gregos: acreditavam na importância da Grécia para a formação da cultura alemã.

#### 4.2.

#### **Nietzsche, Burckhardt e a força plástica**

Em Nietzsche, o interesse pela Grécia teve início ainda em sua juventude e se manteve durante toda sua carreira como filólogo e filósofo. Os estudos sobre os gregos desempenharam, desta forma, um papel de extrema importância para o desenvolvimento de seu pensamento. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche destaca o período em que, segundo ele, o espírito alemão se esforçou com mais ímpeto para aprender com os gregos. Ele se refere à “nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura.” (NIETZSCHE, 2009: 118) No século XIX, Nietzsche defende a necessidade de um resgate dos estudos gregos, mas incorporando uma perspectiva mais abrangente<sup>31</sup>, isto é, para além do impulso apolíneo e da ‘serenidade’ de Winckelmann, deve-se, da mesma forma, destacar o impulso dionisíaco. (SÜSSEKIND, 2008: 76). Essa temática é explorada em *O Nascimento da Tragédia*, primeira obra de Nietzsche, na qual o filósofo elogia a cultura grega, criticando a modernidade e sua cultura. Em busca do desenvolvimento de uma cultura autêntica, Nietzsche defende o renascimento do trágico a partir da música de Richard Wagner.

Essa paixão de Nietzsche pela Grécia foi concebida, principalmente, através da leitura dos clássicos e das obras de Goethe e Schiller. Entretanto, os estudos de Nietzsche não se restringiram apenas aos classicistas de Weimar. Sua relação com

---

<sup>31</sup> De acordo com Roberto Machado, a busca por um diferente princípio constitutivo do mundo grego não é originalidade de Nietzsche, sendo, na realidade, uma constante nas interpretações da Grécia em relação ao trágico. A novidade da estética de Nietzsche é o uso de uma metafísica que interpreta a tragédia a partir de uma dualidade. (MACHADO, 2006: 242)

o historiador Jacob Burckhardt merece destaque, especialmente quanto ao conceito de cultura. Os dois se conheceram na Universidade de Basileia e Nietzsche foi um assíduo ouvinte das preleções e conferências do historiador, lecionadas entre 1870-71, principalmente àquelas sobre os “grandes da História”. (CHAVES, 2006: 43) Com entusiasmo, Nietzsche chega a se referir a Burckhardt em algumas de suas cartas endereçadas a seus amigos. (KAUFFMAN, 1974: 27) Para Nietzsche, Burckhardt era o mais profundo conhecedor da cultura grega ainda vivo. No entanto, apesar da importância de Burckhardt para a construção de um dos conceitos mais fundamentais do pensamento de Nietzsche, ele só foi explicitamente citado três vezes em sua obra publicada: uma na Segunda Consideração Intempestiva e duas no *Crepúsculo dos Ídolos* (1889) (CHAVES, 2006: 43)

Como Ernani Chaves aponta, é possível observar três pontos em comum entre o pensamento do jovem Nietzsche e Burckhardt: 1) o interesse pela Grécia; 2) a filosofia de Schopenhauer e sua dada importância à música; 3) a crítica da modernidade, tendo em vista a defesa da necessidade de uma renovação cultural. Não é à toa que o historiador despertou grande admiração em Nietzsche.

A crítica à cultura moderna empreendida por ambos diz muito a respeito da educação. Para Nietzsche, a cultura acadêmica destrói a relação do indivíduo com a arte e a cultura, formando apenas eruditos (ou filisteus da cultura). O conhecimento torna-se via de edificação para eles. Ao transformar o homem moderno em um ser ávido por saber ou informação, a modernidade cria a oposição entre o “interior” e o “exterior”. Sem a união dessas duas partes, sem a utilização da *força plástica*, o homem perde a capacidade de transformar o conhecimento em ação e de se pôr à serviço da vida. Essa potência plasmadora, que organiza o caos e a “barbárie”, é fundamental para a compreensão do conceito de cultura nietzschiano como unidade de estilo, discutido na primeira intempestiva.

No entanto, o que é **força plástica**? Como explicá-la e como utilizá-la? Esta noção, apresentada na segunda intempestiva e já apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, a meu ver, é de extrema importância para o pensamento de Nietzsche em relação à cultura e à história, embora tenha recebido pouco destaque. Tanto Ernani Chaves quanto Pedro Caldas, por exemplo, chegam a mencioná-la, mas não aprofundam o tema. Neste sentido, a compreensão desta ideia será um dos objetivos deste capítulo.

Em *Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida*, Nietzsche afirma que a felicidade está diretamente ligada à possibilidade de esquecer, isto é, à faculdade de nos sentirmos momentaneamente fora da história. (NIETZSCHE, 1976: 107) O homem é capaz de viver com poucas recordações e ser feliz, mas é impossível viver sem esquecer, pois, segundo Nietzsche, a demasiada falta ou excesso de sentido histórico prejudica – ou, até mesmo, destrói – o ser. Para que isso não ocorra, o homem deve recorrer a uma capacidade específica presente dentro de si: a força plástica. É ela que define o grau e o limite do que é necessário e importante esquecer, valendo tanto para os homens, para uma nação ou uma civilização. Como Nietzsche esboça, essa *força* seria a nossa “faculdade de crescer por si mesmo, de transformar e de assimilar o passado e o heterogêneo, de cicatrizar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstruir as formas destruídas.” (NIETZSCHE, 1976: 108)

É essa força plasmadora e instintiva que traz o equilíbrio entre o sentido histórico e sua negação, com o “interior” e o “exterior” do homem. Com a força plástica, o passado é colocado à serviço da vida e o homem torna-se completo, isto é, todo o conhecimento adquirido com o tempo é plasmado em seu interior. Torna-se parte do homem, torna-se parte do Ser.

A serenidade, a boa consciência, a alegria na ação, a confiança no futuro, tudo isso depende, no indivíduo como na nação, da existência de uma linha de demarcação entre o que é claro e pode abarcar-se com o olhar e o que é obscuro e confuso. Trata-se de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo; é imprescindível que um instinto vigoroso nos advirta sobre quando é necessário ver as coisas historicamente e quando é necessário não as ver historicamente. É este o princípio sobre o que o leitor deve refletir: o sentido histórico e a sua negação são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma nação e de uma civilização. (NIETZSCHE, 1976: 109)

Qualquer homem ou nação, segundo Nietzsche, necessita de certo conhecimento sobre o passado sob a forma de história por três razões: “porque [o homem] é activo e ambicioso, porque tem prazer em conservar e venerar, e porque sofre e tem necessidade de libertação.” (NIETZSCHE, 1976: 117) Em razão desta

tripla relação, pode-se distinguir a história em três diferentes formas: a história *monumental*, a história *tradicional* ou *antiquaria* e a história *crítica*. Cada qual possui um nível de deturpação prejudicial à vida decorrente da não utilização da *força plástica*.

A primeira representação (a monumental) diz respeito à crença na continuidade, na fé de que se a grandeza passada foi possível um dia, ela poderá ser possível novamente. O risco sofrido pelo historiador que escreve uma história monumental é o de ficar à sombra desses grandes momentos e transformá-los em modelos de ação para todos os homens, generalizando todos os pormenores e esquecendo outros acontecimentos do passado. Essa tipologia corresponde aos ditos filisteus cultos, que ao buscarem somente o produto final da ação, não compreendem o processo de formação. Nietzsche afirma que, desta maneira, ao focar somente em momentos grandiosos, a História corre o risco de ser embelezada e, assim, aproximada da livre criação poética. (NIETZSCHE, 1976: 122)

A história tradicional refere-se ao homem que quer conservar e venerar o passado. Ele busca “penetrar pelo sentimento na espessura do tempo e dele extrair um pressentimento do futuro, reencontrar vestígios quase apagados [...]” (NIETZSCHE, 1976: 126). Busca pela tradição, por identidade. O risco que historiador tradicional corre é o de repudiar tudo o que é novo e em crescimento, mumificando o passado. Ele sabe conservar a vida, mas não sabe fazê-la nascer, não cria. Preserva exageradamente, achando que tudo é importante e, dentro de suas especificidades, não consegue generalizar. Ele assim seria um “erudito”, que segundo Nietzsche, é aquele mesmo filisteu que estuda assuntos que só seriam dignos de investigação se o homem tivesse a eternidade à disposição. Um míope por tomar como significativo e universalmente válido o que seria uma verdade específica e limitada.

O historiador que se utiliza da história crítica tem a necessidade de julgar, criticar e condenar, pois lhe é imprescindível o livramento de um peso do passado. Todavia, como Nietzsche aponta, a partir do momento em que somos fruto de outras gerações, carregamos conosco seus desvios, paixões, erros e crimes. Podemos até condenar tais erros e, assim, nos sentirmos isentos, no entanto, isso não muda o fato de que nossa origem lhes é proveniente. Sendo um homem incapaz de esquecer, o historiador torna-se um asceta ressentido, pois inibe um sentimento de culpa por um fato consumado, ou pior ainda, por um ato não consumado. A própria tradição

é posta em questão. “Quando o passado chega a sufocar os homens, é preciso dele se libertar e reconhecer a necessidade de criar uma ‘nova natureza’.” (CAVALCANTI, 1989: 33) Para solucionar tal problema, o homem deve incorporar o fato ocorrido ao seu Ser e à História, sem ressentimentos.

“Quando o homem que quer criar grandes coisas precisa do passado, usa a história *monumental*. Ao contrário, quem quer perpetuar o que é habitual e venerado há muito, encara o passado como *antiquário* e não como historiador. Aquele que é apanhado pela necessidade presente e que se quer ver livre do seu peso, precisará de uma história *crítica*, isto é, que julga e condena. A transplantação imprudente destas diversas espécies é fonte de muitas desgraças. O crítico sem necessidade, o antiquário sem piedade, o perito sem poder criador são plantas degeneraram, por terem sido arrancadas ao seu terreno.” (NIETZSCHE, 1976: 124)

Percebemos, portanto, que a *força plástica* é absolutamente necessária para a compreensão do sentido real da História, isto é, o de servir à vida. E não termina por aí. Além da História, Nietzsche defende que a força plástica é também indispensável para a formação de uma cultura autêntica. A exemplo da Grécia, em um dado momento, a cultura grega também apresentava uma mistura de formas estrangeiras similar à cultura alemã da modernidade. No entanto, eles souberam como elaborar uma cultura própria e original, aprendendo a “organizar o caos”. (NIETZSCHE, 1976: 204) Desta forma, com o uso da *força plástica*, os gregos tiveram a capacidade de se apropriar do passado e, ao mesmo, tempo, se libertar dele, amadurecendo uma imagem do futuro. (CAVALCANTI, 1989: 35) Esse é o caminho que Nietzsche propõe para seu projeto de cultura.

De acordo com Nietzsche, uma legítima cultura deve possuir uma unidade de estilo, que pode ser apreendida em todas as atividades de uma nação. É importante ressaltar que um modo de vida sem unidade não possui força. O “estilo”, em relação à arte, é o que permite disciplinar, organizar e hierarquizar uma multiplicidade caótica de sentidos e formas. Essa característica, porém, não diz respeito somente às obras de arte, mas também à vida de um indivíduo e de um povo. (DENAT, 2010) Portanto, uma cultura sem unidade de estilo, sem potência

plástica, não possui força, nem organização. É somente um aglomerado de saberes desnecessários à vida: um verdadeiro caos.

É dessa forma que Nietzsche enxerga a cultura alemã do século XIX. Ele afirma que a Alemanha não possui uma cultura autêntica “porque, dada a sua educação, não pode tê-la. Quer ter a flor, mas sem a raiz e caule, quer-a, portanto em vão.” (NIETZSCHE, 1976: 199) O filósofo, então, atesta que faltam educadores adequados na Alemanha, salvo raras exceções, como J. Burckhardt. (LARGE, 2000: 11)

“[...] a cultura só pode crescer e desenvolver-se a partir da vida, ao passo que entre os alemães é uma flor de papel decalcada sobre a vida, um xarope de açúcar deitado sobre um bolo e, por esta razão, mentirosa e estéril. Mas a educação da juventude, na Alemanha, parte justamente desta ideia falsa e estéril de cultura. A sua finalidade, que parece muito pura e muito elevada, não é formar o homem livre e culto, mas o sábio, o homem científico rapidamente utilizável, que se mantém afastado da vida para melhor a ver. O resultado, visto do ângulo do empirismo vulgar, é o filisteu culto, empanturrado de estética e história, o falador senil e presunçoso sempre pronto a discorrer sobre o Estado, sobre a Igreja e sobre a arte, é o *sensorium* de mil impressões sem originalidade, o ventre insaciável que, todavia, ignora o que são uma fome e uma sede honestas. (NIETZSCHE, 1976: 197)

Burckhardt critica a modernidade a partir de seus estudos sobre os gregos, tomados, assim, como modelo cultural e político. É através deles que Burckhardt buscou diferenciar os “grandes da História” daqueles que, a seus olhos, eram apenas comuns. Desta forma, “através da ‘histórica cultural dos gregos’, [...] se pode opor à sociedade massificada o aristocratismo e o heroísmo das grandes culturas.” (CHAVES, 2006: 48) A História para Burckhardt, assim como para Nietzsche, deveria estar a serviço da vida e ter a capacidade de gerar grandes homens. (LIMA, 2012: 85) Mas o que e quem seriam os “grandes da História”? Para Burckhardt seriam indivíduos capazes de exercer enorme influência em diferentes pessoas e povos através dos séculos, para além da tradição. Seriam seres únicos e

insubstituíveis; indivíduos dotados de vasta força intelectual e moral. (CHAVES, 2006: 46)

Os “grandes da História”, desta forma, desempenharam papel fundamental nas principais relações que Burckhardt aponta, isto é, entre as três potências: Estado, Religião e Cultura.<sup>32</sup> Em Nietzsche, os “grandes” eram os criadores de cultura, os filósofos e artistas. Burckhardt, assim como o filósofo, acreditava que era possível aprender e adquirir conhecimento através deles, através da Arte. Para ele, por exemplo, a Poesia é a melhor forma de aprender a natureza humana, pois ela contém profundos ensinamentos históricos por transmitir uma imagem nítida do eterno em cada época e em cada povo. (BURCKHARDT, 1961: 74-75)

“O “grande” realiza a vinculação, a unidade, entre o “indivíduo” e o “universal”. “grande” é a heterogeneidade deste universal, que culmina no grande indivíduo ou que, através dela, é remodelado. Remodelação que implica criação. Assim sendo, a enorme força intelectual ou moral dos “grandes” resulta e se expressa na atividade criadora, ponto máximo da “unidade” estabelecida entre o universal e o indivíduo, entre o exterior e o interior e da qual as “artes” permanecem a melhor testemunha.” (CHAVES, 2006: 46)

Para Burckhardt, as artes são capazes de transmitir a totalidade da existência humana. (BURCKHARDT, 1961: 222) A poesia, por exemplo, possui grandeza pela capacidade de traduzir estados de alma que transcendem a alegria e a dor, de superar elementos meramente terrenos, morais e limitados. (BURCKHARDT, 1961: 225) A música, para Burckhardt, tem a mestria de espelhar a própria vida humana, ao contrário da poesia, da escultura e da pintura que expressam a aparência humana ideal. A música é a *essência* da alma e os grandes compositores “pertencem, fora de qualquer dúvida, à categoria de espíritos eleitos, nos quais habita a mais excelsa grandeza.” (BURCKHARDT, 1961: 230) Neste sentido, a música seria o agente necessário para o fim da barbárie estabelecida na modernidade, modelando e dando forma à cultura. Ela possibilitaria o acesso à

---

<sup>32</sup> Essa questão será aprofundada no tópico seguinte (4.3), quando a obra de Burckhardt, *Reflexões sobre História*, será analisada.

realidade da natureza, à realidade interior da vida. Desta forma, para os dois pensadores, a partir dos “grandes” e de seus ensinamentos – através das artes, da filosofia, da política e outros – que seria possível a formação e o desenvolvimento de uma cultura autêntica.

### 4.3.

#### **Burckhardt e suas reflexões sobre a História: uma totalidade sem conceitos?**

A *força plástica*, como vimos, exerce um papel de extrema importância na formação do indivíduo e, também, na constituição de uma autêntica cultura. Isto se deve à realização da conexão entre o conhecimento mítico e o conhecimento histórico, entre o interior e o exterior. O mito, como Nietzsche afirma, em consonância com a arte e a música, é o remédio contra a dita doente cultura moderna do século XIX. Isto é, através dos mitos e das lendas populares seria possível o renascimento de uma forte cultura popular, baseada em uma concepção trágica da arte, visto que, para Nietzsche, o mito se dirige ao povo. (NIETZSCHE, 2009: 110) Desta forma, quando o conhecimento histórico e o mítico são plasmados em um indivíduo, como força de estabilização de identidade, a História passa a servir à vida, isto é, ela vincula o ser – ou uma população –, independente de questões sociais, aos costumes locais e à terra natal. Sendo assim, por meio da *força plástica*, organiza-se o caos, não havendo a necessidade de recorrer às tradições estrangeiras para a construção de uma cultura própria.

Uma forma de pensamento baseada em mitos não se utiliza de conceitos, isto é, se estabelece a partir de atos visíveis e sensíveis, como o modo de pensar do povo. Esse sistema de pensamento sem conceitos se preocupa somente com a sucessão de processos, ações e provações, isto é, articula os acontecimentos em causalidades factuais e não lógicas, busca uma totalidade sem o uso de conceituações. Richard Wagner, segundo Nietzsche, consegue fazer isso através da música, introduzindo em um acontecimento singular, o que há de típico em épocas inteiras. Consegue representar, sem o uso de conceitos, uma totalidade histórica.

Nietzsche, em *Wagner em Bayreuth*, chega a afirmar que um historiador jamais alcança essa verdade de representação, no entanto, como já foi evidenciado, o filósofo nutria grande admiração por Jacob Burckhardt e suas aulas, as quais,

postumamente compiladas, resultaram na obra *Reflexões sobre História*. Nela, Burckhardt analisa as inter-relações entre o que ele considera ser as “três potências” da civilização: a Cultura, o Estado e a Religião. Busca compreender a influência do elemento dinâmico (a Cultura) sobre os dois restantes, estáveis (Estado e Religião). Para isso, Burckhardt não pretende conceituar as três potências, nem explicar suas origens, mas analisa-las em relação aos povos e umas com as outras. Desta forma, seria possível afirmar que Burckhardt, assim como Wagner, consegue representar uma totalidade histórica sem o uso de conceituações, sem o uso de conceitos?

A fim de esboçar sua teoria, Burckhardt divide sua análise acerca das três potências em seis tópicos: 1) a influência do Estado sobre a Cultura; 2) a influência da Religião sobre a Cultura; 3) a influência da Religião sobre o Estado; 4) a influência da Cultura sobre o Estado; 5) a influência do Estado sobre a Religião; 6) a influência da Cultura sobre a Religião. O historiador ressalta que o estudo destes seis fatores não vale como um sistema, visto que o fator condicionador e o condicionante se alternam diversas vezes e, além disso, não é possível verificar a existência de um único elemento predominante na maioria das vezes. (BURCKHARDT, 1961: 87)

Neste sentido, a meu ver, o que Burckhardt propõe é a construção de uma *totalidade* de inter-relações sem o uso conceituações. No geral, ele não busca conceitos filosóficos ou científicos e sim, um estudo mais amplo, uma totalidade. Burckhardt, faz uso de conceitos (Estado, Religião, Cultura), mas não os define, não se preocupa com suas origens. Para ele, a definição rígida de certos conceitos pertence à Lógica e não à História, visto que, nesta, a única constante é a mudança e as fusões com outros inúmeros elementos. (BURCKHARDT, 1961: 87)

Na tentativa de corroborar a ideia de uma *totalidade sem conceitos*, abrirei aqui, em seguida, subtópicos para, de forma breve, analisar as inter-relações e a abordagem burckhardtiana.

### 4.3.1.

#### A Influência do Estado sobre a Cultura

Burckhardt inicia seu tópico já deixando bem claro que seu estudo não está preocupado com questões de origem: ele não quer saber quando o Estado ou a Cultura surgiram ou quando apareceram em conjunto. Ele quer a analisar a influência do Estado sobre a Cultura através do tempo, em diversas épocas, desde a Antiguidade até o século XIX.

Para Burckhardt, a influência do Estado sobre a Cultura é favorável quando baseada nos deveres cívicos, como na Antiguidade. Ele afirma que Roma, mais especificamente, o Império Romano, trouxe um equilíbrio entre as antigas culturas. Na era dos Césares, nos tempos de paz, a atitude para com as artes era favorável, mas desde que estivessem a serviço da glorificação do poder imperial. Enfim, segundo o historiador, sem o Império não teria havido continuidade cultural alguma. (BURCKHARDT, 1961: 94)

Já na Idade Média, o sistema feudal dividido em ordens, segundo Burckhardt, revela uma cultura unilateral, isto é, o domínio técnico mostra-se elevado – tendo em vista a habilidade herdada e continuada – mas a parte intelectual é estagnada. Isso se deve à negação do elemento individual, da liberdade de ação, tanto perceptiva quanto criadora. (BURCKHARDT, 1961: 91) Com o aparecimento das cidades, a Cultura chega a emergir, de acordo com o historiador, mas com muitas limitações. Todavia, quando o Estado passa a adotar o direito sagrado, este restringe ainda mais as ciências e as artes, tornando-as privilégio de um grupo dominante. Nas palavras de Burckhardt, “o espírito criador, ao aceitar um salário, perde a autonomia e adapta-se a tarefas que lhe são impostas pelas circunstâncias.” (BURCKHARDT, 1961: 101)

“Habituar-se gradualmente à tutela completa do Estado, porém, conduz inevitavelmente à esterilização de toda e qualquer iniciativa: espera-se tudo do Estado, derivando-se como corolário dessa atitude que, ao ocorrer a primeira transformação do poderio, passa-se a exigir tudo do Estado e a acumular sobre ele todas as responsabilidades.” (BURCKHARDT, 1961: 101)

Burckhardt ressalta que, além disso, quando o poder constitui a meta primária de um Estado ou indivíduo, a Cultura torna-se somente um acessório. (BURCKHARDT, 1961: 102) As Artes, as Ciências: tudo fica em segundo plano. A Literatura e até mesmo a Filosofia, em algum dado momento, glorificaram o Estado deixando evidente, para o historiador, que a Cultura por muitos anos fora condicionada pelo Estado. (BURCKHARDT, 100)

Enfim, destaco que, para esta análise, Burckhardt em nenhum momento conceitua o Estado ou a Cultura, somente examina as relações entre eles ao longo do tempo, sem entrar em méritos específicos de definição. Nos próximos tópicos Burckhardt mantém a mesma abordagem.

#### 4.3.2.

#### **A Influência da Religião sobre a Cultura**

Para Burckhardt, a Religião constitui condição prévia para a existência de qualquer Cultura autêntica, podendo, até mesmo, fundir-se totalmente com uma. Burckhardt ainda salienta que as duas potências neste tópico destacadas, a saber, a Religião e a Cultura, correspondem à duas necessidades humanas essencialmente diversas, mas que, na realidade, determinam uma a outra. Elas são, respectivamente, a necessidade metafísica e a intelectual/material. Quando uma religião tem uma presença forte, ela consegue influenciar todos os aspectos da vida, inclusive os elementos integrantes da cultura, como as artes. E no momento em que a fé se torna tradição, a Cultura vira refém da Religião<sup>33</sup>. (BURCKHARDT, 1961: 103)

Neste tópico, Burckhardt analisa a atuação do Cristianismo e do Islamismo em relação à Cultura, demonstrando que ambos, à sua maneira, influenciaram e determinaram a cultura dos povos, de forma negativa ou não. Para Burckhardt, as religiões que menos ofereceram obstáculos para a cultura foram as clássicas, pois eram religiões sem hierarquia, sem sacerdotes, textos sagrados e, principalmente, sem a crença na vida ultraterrena. A cultura era endeusada, sem estagnação, com cada deus sendo projetado e idealizado no mundo real dos homens, sendo através das artes ou da filosofia. (BURCKHARDT, 1961: 108) Em suma, as artes, no geral, passaram por períodos decisivos em que estavam a serviço da Religião: a

---

<sup>33</sup> Para Burckhardt, o risco de isso acontecer é maior nos Estados regidos pelo direito sagrado, no qual o poder do Estado e da Religião são grandes e cerceiam a Cultura.

arquitetura de templos sagrados, as pinturas e esculturas sacras, entre outros. Cabe aqui sublinhar que Burckhardt acentua em toda esta obra a importância das Artes – poesia, drama, literatura, música, artes plásticas – para a formação da Cultura.

### 4.3.3.

#### **A Influência da Religião sobre o Estado**

A Religião desempenha papel fundamental na fundação e na estabilidade dos Estados, principalmente quando falamos em direito sagrado. Todavia, nem sempre foi assim. No período clássico, a Religião era condicionada pelo Estado e pela Cultura, isto é, os deuses e deusas estavam à serviço dessas duas potências. (BURCKHARDT, 1961: 118) Isto, porém, até os imperadores cristãos e seus sucessores no período Bizantino, quando a Cultura passou a ser bastante influenciada pela Religião. A influência do cristianismo<sup>34</sup> se estendeu durante toda a Idade Média até a época Moderna, quando o elemento metafísico passa a fazer parte de todos os elementos da sociedade, agindo como fator fundamental.

A Igreja, desde então, tende ao conservadorismo como forma de manutenção do poder, visto que, para ela, qualquer mudança poderia ameaçar sua estrutura de propriedades e sua autoridade. Neste sentido, em relação ao Estado, Burckhardt afirma que a Igreja tende a aceitar a forma de Estado mais disposta e apta a executar as perseguições que ela ditar. (BURCKHARDT, 1961: 123) Em suma, a Religião influenciou o Estado de forma intensa durante um longo período da História e, novamente, Burckhardt não tenta explicar a origem do Estado ou das Religiões que comenta, mas sim, sua relação com diferentes formas de Estado.

---

<sup>34</sup> Neste tópico, Burckhardt não só analisa a influência do cristianismo em relação ao Estado, mas também do Islamismo no Oriente Médio.

#### 4.3.4.

#### **A Influência da Cultura sobre o Estado**

A Cultura, durante muito tempo, foi condicionada pelo Estado, dificilmente vendo-se ocorrer o contrário. Burckhardt considera o surgimento da democracia como uma vitória da Cultura sobre o Estado, mas em Roma, por exemplo, o Estado predominou sobre a Cultura em todas as fases de sua história. (BURCKHARDT, 1961: 134) Já na Idade Média, como o poder era descentralizado, as partes isoladas eram influenciadas por uma cultura parcial, isto é, cada ordem (nobreza, camponeses, clero) tinha sua cultura particular. Com o advento do Estado moderno e centralizado, fortemente ligado à Religião, a Cultura é subordinada. Segundo Burckhardt, o Estado toma a Cultura “como uma divindade e dela se assenhoreia tiranicamente.” (BURCKHARDT, 1961: 138)

#### 4.3.5.

#### **A Influência do Estado sobre a Religião**

De acordo com Burckhardt, as religiões da antiguidade clássica tinham forte presença do Estado, visto que gregos e romanos viviam em sociedades totalmente laicas. Embora praticassem uma série de rituais sacros, eles não possuíam nenhuma lei ou texto sagrado que elevasse a Religião acima do Estado. O historiador, no entanto, ressalta que no restante do mundo antigo, no Oriente em especial, a Religião agiu vigorosamente sobre os Estados e não o contrário. (BURCKHARDT, 1961: 142-143) Durante a Idade Média, como já vimos, a Igreja Católica permaneceu mais forte do que qualquer outro elemento da sociedade investido de poder. Somente por meio dos Estados que se baseavam no direito sagrado, na aliança entre o trono e o altar, e após a Reforma Protestante, que o contato entre essas duas potências se tornou mais consistente. (BURCKHARDT, 1961: 146)

“Os efeitos produzidos por esse contágio da Igreja pelo Estado foram os seguintes: em vez de ser unicamente uma potência moral atuante na vida dos povos, a Igreja se torna, ao imbuir-se de conteúdo político, um Estado ou seja: uma segunda potência política, dotada de elementos humanos inevitavelmente

animados de um espírito profano na sua essência.”  
(BURCKHARDT, 1961: 145)

#### 4.3.6.

### A Influência da Cultura sobre a Religião

A inter-relação entre essas duas potências é bastante contígua. Enquanto uma Religião pode ser originada a partir de uma divinização da Cultura, uma determinada religião pode ser modificada e influenciada por diferentes culturas. (BURCKHARDT, 1961: 150) As religiões clássicas (e quase todas as politeístas), por exemplo, divinizaram, com o tempo, diversas atividades da sociedade, dando a cada uma delas uma divindade protetora.

Neste tópico, Burckhardt dedica uma boa parte de sua análise às modificações do cristianismo ao longo do tempo, isto é, sua relação com o espírito de cada época e a cultura. No período cristão do Império, a Igreja passa a constituir uma unidade e a conseguir bastante poder, predominando até mesmo sobre o próprio Império. Com a quantidade cada vez maior de fiéis, a Igreja foi se adaptando ao desejo das massas, isto é, o culto em si tornou-se mais importante que a própria religião: inúmeras cerimônias religiosas, adoração de imagens, veneração de relíquias, entre outros. Para o historiador, esse desejo demonstra que o povo ainda era, de alguma forma, pagão. (BURCKHARDT, 1961: 153)

Na Idade Média, a cultura torna-se totalmente subordinada à religião. Burckhardt questiona se essa dominação constitui indícios de uma infiltração de certos elementos seculares no seio da Igreja, constatando que as Cruzadas, por exemplo, simbolizam, ao mesmo tempo, um ideal espiritual e secular. (BURCKHARDT, 1961: 155) Através das ordens mendicantes, a religião se liga profundamente à cultura popular.

“Aqui poderíamos perguntar se a prova mais cabal da vitalidade de uma religião não se encontra na sua capacidade de misturar-se com a cultura, repetidamente, com grande audácia e correndo os perigos que dessa ligação lhe podem advir. O cristianismo demonstrou sua resistência durante o período em que criou novos dogmas, novas formas de culto religioso e de expressão artística

– ou seja: até o advento da Reforma.” (BURCKHARDT, 1961: 157)

A partir do século XVIII, com o Iluminismo, a Igreja católica vai perdendo espaço. Um ideal humanitário é posto à tona, tornando possíveis manifestações individuais da religiosidade. (BURCKHARDT, 1961: 160) Finalmente, o historiador chega à sua contemporaneidade, afirmando que o povo prefere ostentar a classe social a que pertence, trabalhar e ganhar muito dinheiro do que pensar em religiosidades. Ninguém quer renunciar às vantagens da cultura moderna. (BURCKHARDT, 1961: 161) No campo das artes, Burckhardt reconhece que a arte é uma aliada constante da religião, pois sempre a está representando e divulgando, seja por meio de pinturas, esculturas ou música. No entanto, impreciso supor que a arte necessita da Religião para sobreviver.

Estas, portanto, são as inter-relações destacadas por Burckhardt e que foram aqui, sucintamente, analisadas. Pudemos verificar as influências graduais e permanentes entre as três grandes potências da civilização e, sobretudo, apontar que Burckhardt produz um estudo de enorme amplitude, buscando uma totalidade. Constatamos, da mesma forma, que o historiador não conceitua as potências em momento algum, ele somente as analisa em diferentes momentos históricos.

Em *Reflexões sobre História*, Burckhardt também se preocupa em estudar os processos acelerados da civilização, ou seja, as crises históricas. A guerra é uma das principais manifestações de uma crise dos povos e parte necessária para seu desenvolvimento, de acordo com o historiador. Para ele:

“Um povo só chega a conhecer plenamente seu vigor nacional por meio da guerra, ao medir-se, na luta, com outros povos, pois só então essa energia nacional se manifesta. A guerra é a mãe de todas as coisas. [...] Só a guerra concede aos homens o espetáculo grandioso da subordinação do todo em prol da comunidade. Só na guerra jaz a paz futura.” (BURCKHARDT, 1961: 167-168)

As verdadeiras crises são raras, isto porque não são todas as insurreições que abalam e modificam as estruturas políticas e sociais de uma nação. As invasões

bárbaras em Roma, por exemplo, constituíram uma crise sem precedentes, modificando totalmente a sociedade.

Após analisar as influências permanentes entre as três potências e os processos acelerados da História, Burckhardt conclui seu estudo com a análise dos indivíduos que atuam nessa dinâmica universal: os grandes homens. Retomamos, portanto, a discussão apresentada no tópico anterior. Novamente, o historiador não faz uso de conceituações quando se fala de “grandeza”, renunciando assim, a critérios sistemáticos e científicos. Ele, na realidade, procura entender as dimensões profundas do ser humano, a sua volubilidade e sua incoerência inatas. (BURCKHARDT, 1961: 212)

Para Burckhardt, o ser humano é facilmente deslumbrável e está sempre à procura de sonhos e visões fantásticas. Com isso, corre-se o risco de povos e culturas adorarem falsos deuses, de considerar como grandes indivíduos aqueles que influenciaram diretamente somente nossas vidas. Ato falho, porque não podemos achar que somos o centro do mundo e, muito menos, confundir poderio com grandeza. Ter poder é uma coisa, ser grande é outra. Quem possui somente o poder, perde o brilho e a glória ao longo do tempo. Para Burckhardt, a verdadeira grandeza é um mistério. Para ser grande é necessário um consenso geral. (BURCKHARDT, 1961: 214) Neste sentido, qual critério deve ser aplicado para que se reconheça a grandeza em um indivíduo? Burckhardt assevera:

“[...] é a soma global da personalidade de um indivíduo que consideramos grande, que continua a exercer sua influência mágica sobre nós através dos séculos e dos povos, independentemente dos meros depoimentos escritos que tenhamos que nos atestem a sua grandeza. Ao afirmarmos que a grandeza é algo único e insubstituível não a explicamos com isso, mas meramente criamos uma perífrase: um grande homem é aquele sem o qual o mundo nos pareceria incompleto, porque determinadas grandes ações só podiam ser concretizadas por ele, em sua própria época e ambiente, sendo inconcebíveis sem ele.” (BURCKHARDT, 1961: 214-215)

A criação de personagens mitológicos constitui prova contundente de que os povos têm a necessidade de erigir grandes representantes nacionais, sejam eles

reais ou imaginários. Estes personagens, além de tudo, são o alimento das Artes. Outrossim, ocupam lugar prestigiado na galeria dos grandes homens os fundadores de religiões. Eles pertencem à uma categoria superior de homens pois abrigam dentro de si o elemento metafísico capaz de dominar e unir, durante muito tempo, diferentes povos. (BURCKHARDT, 1961: 233)

Burckhardt mais uma vez ressalta que não procura analisar o conceito de “grandeza histórica”, mas sim o uso que se faz do termo. Ele afirma que não se deve confundir a natureza da grandeza com os ideais morais da humanidade, pois o indivíduo que é “grande” não estabelece um modelo a ser seguido, “mas representa uma exceção no plano da história mundial.” (BURCKHARDT, 1961: 237) Aquele que possui grandeza desenvolve tal faculdade de forma espontânea e sempre estará pronto para superar seus limites: é um ser acima da média, tanto fisicamente quanto intelectualmente. (BURCKHARDT, 1961: 237)

Em suma, por meio de um exame pormenorizado das três potências e suas inter-relações permanentes, da análise dos processos acelerados e dos indivíduos que se destacaram nesse ínterim, constato que Burckhardt, realmente, constrói uma *totalidade sem conceitos*. Ele realiza um estudo abrangente sobre a civilização sem o uso de conceituações, recorrendo a observação de atos visíveis e sensíveis. Utiliza, portanto, um sistema de pensamento sem conceitos, visto que o historiador se preocupa somente com a sucessão de processos, ações e provações, isto é, articula os acontecimentos em causalidades factuais e não lógicas.

## Considerações finais

Em termos gerais, esta pesquisa teve o objetivo de apontar e elucidar a ligação entre Arte e História, ou melhor, entre Música e História, tendo como base a filosofia nietzschiana. Esta ligação foi concebida segundo a ideia de que a música seria a arte capaz de alavancar o renascimento da tragédia aos moldes gregos. Para Nietzsche, com o retorno do sentimento trágico, a cultura moderna poderia superar sua decadência, buscando autenticidade a partir de mitos e lendas populares. Com a música e o uso da *força plástica*, o homem conseguiria equilibrar seu “interior” (conhecimento mítico) com o “exterior” (conhecimento histórico), fazendo com que todo saber adquirido se torne parte de seu Ser, como força de estabilização de identidade.

O conhecimento mítico é, portanto, bastante evidenciado por Nietzsche. Em *Wagner em Bayreuth*, ele afirma que uma forma de pensamento baseada em mitos não se utiliza de conceitos, isto é, se estabelece a partir de atos visíveis e sensíveis, como o modo de pensar do povo. Esse sistema de pensamento sem conceitos se preocupa somente com a sucessão de processos, ações e provações, isto é, articula os acontecimentos em causalidades factuais e não lógicas, busca uma totalidade sem o uso de conceituações. Richard Wagner, segundo Nietzsche, conseguiu transmitir essa ideia através da música, introduzindo em um acontecimento singular, o que há de típico em épocas inteiras. Conseguiu representar, sem o uso de conceitos, uma totalidade histórica. A música, por conseguinte, aliada ao pensamento mítico, teria a capacidade de representar a História sem o uso de conceitos.

No entanto, seria possível pesquisar e escrever História utilizando esse sistema de pensamento sem conceitos? É possível criar uma totalidade sem conceitos? Em Burckhardt, declaro que sim. A meu ver, o que o historiador alemão propõe em *Reflexões sobre História* é a construção de uma *totalidade* de inter-relações sem o uso conceituações. No geral, ele não busca conceitos filosóficos ou científicos e sim, um estudo mais amplo, uma totalidade. Burckhardt, faz uso de conceitos (Estado, Religião, Cultura), mas não os define e não se preocupa com suas origens.

Para chegar a esta conclusão, dividi a pesquisa em três partes. Na primeira, busquei analisar o papel da música na vida e no pensamento de Nietzsche. Com destaque para o estudo da obra *O Nascimento da Tragédia*, evidencio que Nietzsche acredita na possibilidade de um renascimento da tragédia através da arte (da música) e da cultura. Para isso, como agentes de motivação e inspiração, dois pensadores se destacam: Richard Wagner e Arthur Schopenhauer. É na música de Wagner que Nietzsche vislumbra a volta do sentimento trágico e é com a filosofia de Schopenhauer que ele tem o suporte teórico.

Com Wagner a relação é ainda mais profunda. A amizade entre os dois foi muito importante para a formação filosófica de Nietzsche e, por isso, resolvi, também, examinar a trajetória intelectual de Wagner, examinando seu período “revolucionário” até o momento em que se aproxima da doutrina de Schopenhauer. É nesta época que Nietzsche conhece o compositor e se encanta com música e suas ideias. Os dois compartilhavam os mesmos interesses (a música e os gregos) e formulavam as mesmas críticas (contra a cultura moderna). Para eles, a ópera na modernidade era somente um divertimento, artigo de moda e luxo. O público, desta maneira, não sentia mais a necessidade de arte e se preocupavam mais com o glamour social do que com o real significado das obras. A arte, de acordo com ambos, havia sido instrumentalizada. Havia se tornado puro entretenimento sem reflexão, um meio para fugir do tédio e esquecer as insatisfações da vida.

Para mudar essa perspectiva, Wagner cria um projeto de um novo teatro, uma nova forma de vivenciar e experimentar música e drama. Nietzsche fica deslumbrado com o projeto e, assim, escreve um ensaio elogiando o compositor e seu novo empreendimento. Para Nietzsche, Wagner representava a possibilidade do retorno da arte à sua origem, àquela voltada para a concepção de arte trágica. Em *Wagner em Bayreuth* fica claro que Nietzsche admirava muito Wagner.

Neste ensaio, a quarta de suas intempestivas, Nietzsche também disserta sobre História. Afirma que Wagner, através de sua música, consegue transmitir um pensamento mítico. Este pensamento não utiliza conceitos, pois se baseia em atos visíveis e causalidades factuais. O mito, neste sentido, se dirige ao povo e, para Nietzsche, a música de Wagner, aliada a este pensamento, conseguiria uma representação histórica mais fiel do que a de qualquer historiador. Sendo assim, questiono, é possível pesquisar, aprender e escrever História através de um sistema de pensamento sem conceitos? Estabeleço que sim, destacando que é possível

aprender com a Arte (música, teatro, cinema, etc.) sem o uso de teorias ou conceitos. Segundo Nietzsche, Wagner foi quem utilizou a História de forma mais satisfatória, pois conseguiu, com sua música, fazer sentir e encantar, comunicando-se com o povo e transmitindo conhecimento mítico e histórico.

No segundo capítulo, permaneço analisando a relação entre Nietzsche e Wagner, porém o momento é totalmente diferente. Apesar da profunda admiração que o filósofo sentia pelo compositor, a partir de 1876, ocorre gradativamente um distanciamento entre os dois devido a mudanças significativas no pensamento nietzschiano. Em *O Caso Wagner*, Nietzsche evidencia a divergência entre as noções estéticas defendidas por ele e por Wagner, isto é, entre a noção que se baseia na forma e na beleza, e a noção fundamentada no sublime e na postura moral. Nietzsche, após se afastar da doutrina schopenhauriana, passa a defender uma arte voltada para o mundo sensível, com motivações e efeitos fisiológicos. Já Wagner mantém sua visão de arte de cunho metafísico e transcendental.

Nietzsche se decepciona muito com o teatro em Bayreuth, pois percebe que as mudanças tanto defendidas por Wagner, na realidade, não aconteceram. Tudo o que os dois criticavam estava ali presente. A partir deste momento, Nietzsche repensa seus pontos de vista, desencadeando seu afastamento de Wagner e filosofia de Schopenhauer. Para o filósofo, Wagner não foi capaz de resistir aos vícios e tentações da modernidade que tanto criticou. De herói, Wagner passou a ser visto como uma decepção, um fracasso aos olhos de Nietzsche. Apesar de todas as divergências e após o rompimento, Nietzsche não deixa de reconhecer o valor que Wagner teve em sua vida. Foi através desta separação que o filósofo enxergou a possibilidade de emancipação e independência intelectual para poder criar sua própria filosofia.

Em torno de toda essa discussão, no terceiro capítulo, destaco o papel dos estudos sobre os gregos na Alemanha do século XIX. Por que os gregos? Por que Nietzsche, Wagner e tantos outros intelectuais admiravam tanto os antigos? Em suma, os estudos sobre a Grécia Antiga representavam um ideal, um modelo de cultura a ser seguido diante da decadência da arte moderna. Até a metade do século XVIII, a Alemanha não era um centro notável de estudos clássicos, muito menos de estudos gregos. Somente a partir de Winckelmann que esse contexto foi alterado. Com ele, um novo olhar perante o mundo antigo foi trazido à tona, influenciando,

assim, diversos estudiosos e artistas alemães de séculos posteriores. O projeto de Winckelmann, além de fundamentar o classicismo alemão, respaldou o helenismo característico do pensamento alemão moderno.

Um dos mais importantes conhecedores de Grécia Antiga que Nietzsche teve contato foi Jacob Burckhardt, principalmente através das aulas ministradas pelo historiador na Universidade de Basileia. Além da Grécia, eles compartilhavam também interesses como a filosofia de Schopenhauer e ambos criticavam fortemente a cultura moderna. Em meio a essa crítica, destaquei a ideia da *força plástica*, presente na segunda intempestiva *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida*. A força plástica é uma potência plasmadora e instintiva que traz o equilíbrio entre o sentido histórico e sua negação, entre o interior e o exterior do homem. Com a força plástica, o passado é colocado à serviço da vida e o homem torna-se completo, isto é, todo o conhecimento adquirido com o tempo é plasmado em seu interior. Não só o homem.

A *força plástica* também é indispensável para a formação de uma cultura autêntica. A exemplo da Grécia, em um dado momento, a cultura grega também apresentava uma mistura de formas estrangeiras similar à cultura alemã da modernidade. No entanto, eles souberam como elaborar uma cultura própria e original, aprendendo a “organizar o caos”. De acordo com Nietzsche, uma legítima cultura deve possuir uma unidade de estilo, que pode ser apreendida em todas as atividades de uma nação. É importante ressaltar que um modo de vida sem unidade não possui força. Portanto, uma cultura sem unidade de estilo, sem potência plástica, não possui força, nem organização. É somente um aglomerado de saberes desnecessários à vida: um verdadeiro caos.

É dessa forma que Nietzsche e Burckhardt enxergam a cultura alemã do século XIX. O filósofo, então, atesta que faltam educadores adequados na Alemanha, salvo raras exceções, como Burckhardt. Como Nietzsche, o historiador também acredita que as artes são capazes de transmitir a totalidade da existência humana. Tanto a poesia, quando a música tem um papel fundamental para a formação de uma cultura. A música, por exemplo, possibilitaria o acesso à realidade da natureza, à realidade interior da vida.

Em síntese, a força plástica consegue trazer o equilíbrio entre o conhecimento mítico e o histórico, entre o interior e o exterior. O mito, como forma de pensamento, é um sistema sem conceitos. A música de Wagner, de acordo com

Nietzsche, representa esse sistema, pois consegue transmitir uma realidade histórica e tocar esse “interior” do homem. Nietzsche admira muito Burckhardt e ambos compartilham interesses e paixões, inclusive sobre o potencial das artes e, principalmente, da música para a formação de uma cultura. Por fim, no terceiro capítulo analiso novamente a possibilidade de uma História que utiliza um sistema de pensamento sem conceitos. No entanto, aplico tal questionamento à obra de Burckhardt *Reflexões sobre História*. Será que, assim como Wagner através da música, Burckhardt consegue transmitir uma *totalidade* histórica sem o uso de conceituações?

Por meio de uma análise pormenorizada das três potências (Estado, Religião e Cultura) e suas inter-relações permanentes, do exame dos processos acelerados e dos indivíduos que se destacaram em torno, constato que Burckhardt, realmente, constrói uma *totalidade sem conceitos*. Ele realiza um estudo abrangente sobre a civilização sem o uso de conceituações, recorrendo a observação dos atos visíveis e sensíveis ao longo do tempo, articulando acontecimentos em causalidades factuais e não lógicas.

## Referências bibliográficas

ALVES, Frederick Gomes. *Força plástica e utopia, ou o papel da metafísica no pensamento histórico nietzschiano*. V Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/PUC/UnB, 2013.

ANDLER, Charles. *Nietzsche: sa vie et sa pensée*. I – Les précurseurs de Nietzsche; La jeunesse de Nietzsche. Paris: Édition Gallimard, 1958.

ANTUNES, Jair. *Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico*. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. V. 1, nº 2, p. 53-70, 2008.

ASCHHEIM, Steven E. *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*. Berkeley; Los Angeles and London: University of California Press, 1992.

BARRENECHEA, Miguel Angel; FEITOSA, Charles; PINHEIRO, Paulo; SUAREZ, Rosana (org.) *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

BARROS, Márcio Benchimol. *Música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 125, p. 179-193, jun/2012.

BARROS, Fernando R. de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: USP, 2005.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BOHMANN, Katja. *O sentido da música em Friedrich Nietzsche*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001.

BONACCINI, Juan A. *Nietzsche e o idealismo alemão*. Cadernos Nietzsche, n. 28, p. 211-226, 2011.

BORNHEIM, Gerd. *Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura*. Cadernos Nietzsche, n. 14, p. 11-26, 2003.

BRANCO, Maria João. *A música, nossa precursora*. Acerca da música na filosofia de Nietzsche. Cadernos Nietzsche, 31, 2012.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

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

\_\_\_\_\_. *Povos e pátrias: Wagner e a política*. Cadernos Nietzsche, n. 18, p. 69-91, 2005.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano, livro I*. Nice, primavera de 1886. Cadernos Nietzsche, n. 8, p. 55-88, 2000.

BUTLER, Meredith A. *Nietzsche and his friends: Richard Wagner and Jacob Burckhardt*. The Courier, 10.3, p. 11-17, 1973.

CALDAS, Pedro. *El hombre culto: una aproximación a la “Historia de la Cultura Griega”*, de Jacob Burckhardt. Historiografías, 1, p. 23-34, primavera, 2011.

CAMPIONI, Giuliano. *Friedrich Nietzsche: paixão e crítica na moral heroica*. Cadernos Nietzsche, n. 22, p. 23-64, 2007.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura*. Psicanálise & Barroco em Revista. Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 101-11, dez. 2011.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a leitura do Belo Musical de Eduard Hanslick*. Cadernos Nietzsche, n. 16, p. 53-84, 2004.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a história*. O que nos faz pensar. Rio de Janeiro, n. 1, p. 29-36, jun./1989.

CHAVES, Ernani. *Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jacob Burckhardt*. Cadernos Nietzsche, v. 9, p. 41-46, 2006.

CORBIER, Christophe. *Harmonia e música dionisíaca: do Drama musical grego ao Nascimento da tragédia*. Cadernos Nietzsche, n. 34, v. 1, p. 61-98, 2014.

DELBÓ, Adriana. *Nietzsche e Burckhardt: cultura, Estado e glorificação do humano*. Estudos Nietzsche, v.1, n.2, p. 287-310, jul./dez. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

DENAT, Céline. *A filosofia e o valor da história em Nietzsche*. Uma apresentação das Considerações Extemporâneas. Cadernos Nietzsche, n. 26, 2010.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche: esquecimento como atividade*. Cadernos Nietzsche, n. 7, p. 27-40, 1999.

GORI, Pietro; STELLINO, Paolo. *O perspectivismo moral nietzschiano*. Cadernos Nietzsche, n. 34, v. 1, p. 101-129, 2014.

HALÉVY, Daniel. *Nietzsche: uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HELLER, Eric. *The disinherited mind: essays in modern german literature and thought*. New York. Mariner Books, 1975.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia (Volume I, II e III)*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta: (figures de Wagner)*. Christian Bourgois Editeur, 1991.

LARGE, David; WEBER, William. *Wagnerism in European culture and politics*. New York and London: Cornell University Press, 1984.

LARGE, Duncan. “*Nosso maior mestre*”: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura. Cadernos Nietzsche, n. 9, p. 3-39, 2000.

LIMA, Márcio José da Silva. *História e vida: influência de Jacob Burckhardt no pensamento de Nietzsche*. Revista Ítaca, n. 21, p. 84-101, 2012.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MARTON, Scarlett. *Décadence, um diagnóstico sem terapêutica*. Sobre a interpretação de Wolfgang Müller-Lauter. Cadernos Nietzsche, n. 6, p. 3-9, 1999.

MESQUISTA, Marcos. *Uma encruzilhada estético-musical: “música do futuro” de Richard Wagner*. Revista Vórtex, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 25-37, 2015.

MONIZ, Luiz Claudio. *Mito e música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica*. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Cadernos Nietzsche, n. 6, p. 11-30, 1999.

MUSSE, Ricardo. *Herdeiros do idealismo alemão*. Trans/Form/Ação, São Paulo, n. 17, p. 31-37, 1994.

NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: life as literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, 1976. Coleção Síntese.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo ou pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The case of Wagner, Nietzsche contra Wagner, and selected aphorisms*. Trad. Anthony M. Ludovici. Project Gutenberg, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O caso Wagner: um problema para os músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Seleção de textos Gerarg Lebrun. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- OLIVEIRA, Sidnei. *A metafísica da música em Schopenhauer e Richard Wagner*. Revista Estudos Filosóficos. nº 10, São João Del Rei, p. 40-53, 2013.
- PEREIRA, Camilo Lelis Jota. *Nietzsche e a fisiologia da arte*. Cadernos Nietzsche, v. 36, n. 2, p. 177-200, 2015.
- PETERLEVITZ, Mayra Rafaela. *Wagner e Nietzsche*. Estações de um encontro. Dissertação de mestrado. USP: São Paulo, 2015.
- RIVERA, Silvia. *Friedrich Nietzsche: metafísica, mitologia e linguagem*. Cadernos Nietzsche, n. 17, p. 7-14, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. *Nietzsche e a ironia em música*. Cadernos Nietzsche, n. 21, p. 7-28, 2006.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- SILK, Michael Stephen; STERN, Joseph Peter. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- SILVA, Iracema Maria de Macedo Gonçalves da. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. Tese de Doutorado. Unicamp: Campinas, 2002.
- SILVA, Nelson José Batista. *Memória, esquecimento e criação em Nietzsche*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2012.

SOCHODOLAK, Hélio. *O jovem Nietzsche leitor de Wagner*. História (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 4-28, ago/dez 2011.

SOUZA, Thaís Rodrigues. *Contribuições de Jacob Burckhardt para a compreensão de cultura no pensamento de Friedrich Nietzsche*. Dissertação de mestrado, UFG: Goiânia, 2016.

SÜSSEKIND, Pedro. *A Grécia de Winckelmann*. Kriterion, v. 49, n. 117, p. 67-77, jun./2008.

\_\_\_\_\_. *Schiller e os gregos*. Kriterion, n. 112, p. 243-259, dez./2005.

SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Gallimard: Paris, 1991.

TABOAS, Emanuel de Oliveira. *A estética como nova forma de conhecimento em Nietzsche*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), 2012.

WAGNER, Richard. *Art and revolution*. Paris: Blackmask, 2002.

\_\_\_\_\_. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes (Orgs.). *Arte e filosofia no Idealismo Alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

WIENAND, Isabelle. *Reconciliação no pensamento de Nietzsche?* Cadernos Nietzsche, n. 31, p. 107-125, 2012.

ZAMORRA, Ângela. *Tempo, felicidade e história – pequenas considerações a partir da 2ª extemporânea*. Revista Pandora, n. 15, fev. 2010.