

MÚSICA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM NIETZSCHE

Music and Aesthetic experience in Nietzsche

Anna Hartmann Cavalcanti
UNIRIO

Resumo: Em 1869, ano de início de sua atividade como professor na Universidade da Basileia, Nietzsche desenvolve em inúmeros cursos e conferências uma reflexão sobre a experiência musical e poética, na qual enfatiza a união da palavra e da música na sensibilidade grega e sua separação na sensibilidade moderna. Esse tema será retomado nos anos seguintes, durante a redação de *O nascimento da tragédia*, seja na reflexão sobre a arte grega, seja na crítica à ópera moderna, dando lugar a uma investigação sobre a diferença de natureza entre os domínios sonoro e linguístico, aos quais correspondem formas distintas de experimentar a arte. Pretendo, neste trabalho, mostrar como a rede de relações tecida por Nietzsche entre música e palavra permite elucidar não apenas a especificidade da música como arte, mas também a singularidade da experiência estética que ela torna possível.

Palavras-chave: Nietzsche, Hanslick, música, palavra, experiência estética

Abstract: In 1869, the year he started teaching at the University of Basel, Nietzsche developed a reflection on musical and poetic experience in innumerable courses and seminars in which he emphasized the union of the word and music in the Greek sensibility and its separation in modern sensibility. This theme would be taken up once more in the years to follow when he wrote *The Birth of Tragedy*, whether in the reflection on Greek art, or the criticism of modern opera, leading to an investigation of the difference between the nature of the field of sound and linguistics, in which there are distinct ways to experience art. In this work I intend to show how the network of relations weaved by Nietzsche between music and word allows one to not only clarify the specificity of music as an art, but also the singularity of the aesthetic experience it makes possible.

Keywords: Nietzsche, Hanslick, music, word, aesthetic experience

Introdução

Desde muito cedo, Nietzsche manifestou sua paixão pela música, tendo se dedicado ao estudo de piano e tendo elaborado no período de juventude inúmeras composições, além de textos sobre estética da música. Essa afinidade o acompanhou

por toda vida e foi uma constante fonte de inspiração para sua reflexão filosófica. Um episódio interessante, que expressa essa ligação entre música e pensamento, ocorre no ano de 1862, quando Nietzsche era aluno da célebre escola Pforta. Nesse período, o estudante começou a meditar sobre o ciclo de lendas relativo ao rei ostrogodo Ermanarich e ficou profundamente fascinado com o universo trágico de seus conflitos e paixões. Em julho, Nietzsche redigiu um primeiro texto sobre o tema, procurando, nos meses seguintes, dar forma artística aos afetos e impressões despertados pelas lendas.¹ Em setembro de 1862, no auge de suas leituras e de sua dedicação ao tema, encontrou na música uma forma de dar expressão ao universo trágico das lendas nórdicas, dando início a uma composição para piano. Sobre essa experiência fez a seguinte observação: “Estava ainda muito comovido para escrever um poema e não distanciado o suficiente para compor um drama, somente a música tornou possível traduzir meu estado de alma, no qual a lenda de Ermanarich vivamente se encarnara”.² Em outubro de 1862, encontrando o distanciamento que procurava, Nietzsche dedicou-se à criação de um ciclo de poemas, no qual articulou os diferentes episódios da lenda. Enfim, em novembro de 1862, começa a se formar, a partir de detalhadas observações sobre os personagens, o projeto de criação de um drama sobre o tema.

O aspecto interessante desse episódio é a descoberta, a partir dos experimentos artísticos, da especificidade da música em relação à poesia. É possível dizer, a partir desses experimentos, que Ermanarich é um poema nascido da música. É somente depois de dar forma musical a suas impressões que Nietzsche encontra o distanciamento necessário para a criação de poemas e dramas. Nesse episódio surge, pela primeira vez, um tema que será central no primeiro período de sua obra, a saber, o da reflexão sobre a música como forma de arte capaz de expressar um conteúdo de experiência inacessível à linguagem. Uma das principais teses desse período, que recebe sua primeira formulação em “A visão dionisíaca de mundo”, é a de que a linguagem não é apropriada para expressar o fluxo constante de impressões, afetos e

¹ Cf. JANZ, Curt Paul. *Nietzsche. Biographie*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1984, pp. 80-83.

² Apud JANZ, Curt Paul. *Nietzsche. Biographie*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1985, p. 290.

sensações de nossa experiência. Permanece, nesse domínio, “um resto indecomponível”, algo se furta à linguagem, delineando os limites de expressão da poesia.³ A música, como arte não-conceitual, diferencia-se da palavra por ser capaz de expressar e fazer emergir estados afetivos que escapam à estrutura determinada da linguagem. A música permite ligar, a partir do movimento sonoro, esses conteúdos de experiência, tornando possível a formação de imagens e representações. No relato acima descrito percebe-se já a formação, tanto nas criações artísticas do jovem Nietzsche quanto em seus trabalhos teóricos, de uma diferenciação entre a experiência musical e poética. Esse tema será desenvolvido, de diversas perspectivas, no primeiro período de sua obra, seja na reflexão sobre a arte grega, seja na crítica à ópera moderna, dando lugar a uma investigação sobre o elemento indeterminado da experiência musical e o elemento determinado da palavra, que indicam formas distintas de experimentar a arte. O objetivo deste artigo é mostrar como a rede de relações tecida por Nietzsche entre música e palavra, sensação e representação permite elucidar não apenas a especificidade da música como arte, mas também a singularidade da experiência estética que ela torna possível. Pretendo, ainda, analisar uma passagem do filme *Retorno a Howards End*, de James Ivory, na qual é interpretada, de forma instigante, a relação entre música e significado debatida pelo público dos salões europeus do século passado, a fim de estabelecer conexões com a estética musical de Nietzsche.

Música e palavra

Nietzsche observa, no curso “Os líricos gregos”, ministrado no verão de 1869 na Universidade da Basileia, que o desenvolvimento da poesia lírica, enquanto poema cantado e acompanhado de instrumentos, está estreitamente ligado às canções populares. Diferentemente da lírica moderna que pressupunha um público de leitores, a lírica grega foi desde o início cantada e era formada por um público de ouvintes e de espectadores. Os gregos diferenciavam dois tipos de arte: a primeira, correspondente

³ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 32.

às artes plásticas e à pintura, estava concluída com o ato criador do poeta. A segunda, correspondente à poesia e à música, devia ser ainda executada ou encenada. A relação entre música e texto era tão estreita que os gregos aprendiam o poema pelo canto, assim como, segundo a tradição, ambos eram criados pelo mesmo artista.⁴ O poeta trágico, por exemplo, não era apenas compositor da canção, mas criava o diálogo em estreita relação com as modulações líricas do canto coral. Nietzsche, mencionando Aristóteles, refere-se à variação tonal característica da poesia de Arquíloco, que resulta da combinação entre partes cantadas e partes recitadas: “Por que a variação tonal expressa o trágico? Talvez devido à irregularidade? Pois a irregularidade é carregada de afeto no excesso do sofrimento e da dor, o regular, ao contrário, é menos apaixonado”.⁵ Através da irregularidade do estilo, o principal aspecto da lírica de Arquíloco é a expressão da intensidade e da variação afetiva, do *pathos*.

Na conferência “O Drama musical grego”, proferida no mesmo ano, Nietzsche contrapõe a formação gradual e espontânea da tragédia ao surgimento artificial da ópera, que resulta de uma imitação consciente da arte antiga, apoiada em um saber teórico.⁶ Esse desenvolvimento artificial da arte, orientado intencionalmente segundo um modelo, marca uma ruptura com as tradições populares que enraizavam a arte na experiência viva da cultura. A esse desenvolvimento artificial da ópera corresponde um processo de isolamento e separação não somente dos gêneros artísticos, mas da própria sensibilidade estética. À medida que se rompe com as tradições da canção popular, que uniam o texto e a música, desenvolve-se o hábito de experimentar separadamente o texto, na leitura, e a música na audição. Enquanto o grego sentia, na audição, a profunda unidade do som e da palavra, Nietzsche observa que na época moderna quase não se é capaz de experimentar, ao mesmo tempo, texto e música. Forma-se nesse processo a música literária, na qual as notas musicais ilustram os

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. “Die griechischen Lyriker” in *Kritische Gesamtausgabe Werke* (KGW) II, 2. Bearbeitet von Fritz Bornmann /Mario Carpitella. Walter de Gruyter: Berlin-New York, 1993, p. 107-108. As traduções dos textos de Nietzsche, salvo indicação, são de minha autoria.

⁵ Ibidem, p.115.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. “O Drama musical grego” In: *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. op.cit, pp. 47-50.

objetos e situações apresentadas pelo texto e a música passa a ser compreendida a partir do libreto.

Na arte grega o desenvolvimento comum dos mundos do olhar e da escuta permitiu a formação de uma unidade entre a parte musical e a parte recitada, de modo que ambas eram compreendidas a partir de um sentimento comum. Não havendo predominância do texto, e de uma semântica conceitualmente apreensível, não havia também predominância do entendimento. A compreensão grega se formou, desde o início, a partir do cantar junto ou da escuta de um recitar-cantar. Nietzsche está pesquisando, nesse momento de sua reflexão, justamente a particularidade da sensibilidade estética grega, na qual a significação e a sonoridade encontram-se estreitamente unidas. Percebe-se que a união entre palavra e música na poesia lírica, diferenciada por Nietzsche da experiência da leitura, possibilita um modo singular de compreensão da arte. Em uma poesia cantada e acompanhada por instrumentos, o sentido das palavras se forma articulado ao movimento de variação dos tons, de suas acentuações e alternâncias. Em um fragmento de 1869, Nietzsche observa que a variação do tom produz uma mudança no significado da palavra, apresentando como exemplo a variação tonal de duas palavras do sudoeste asiático, “há” e “hâ”, a primeira correspondendo a “procurar” (“suchen”), a segunda a “epidemia” (“Seuche”).⁷ Do mesmo modo, ocorre uma modificação na significação de uma frase quando um de seus componentes, o verbo ou o substantivo, é acentuado. Na leitura, como não temos acesso a essas variações e acentuações tonais da fala, a compreensão orienta-se somente pelo contexto. Nos escritos desse período, Nietzsche investiga a especificidade da música e sua relação com a poesia, enfatizando que o ouvinte da lírica ou da tragédia não experimenta somente o conteúdo ou sentido da palavra, mas a dimensão tonal, o canto como sonoridade.

Se em 1869, início de sua atividade como professor na Universidade da Basileia, Nietzsche enfatizava a união da palavra e da música na sensibilidade grega e sua separação na experiência moderna, em 1871, ano de redação de *O Nascimento da*

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Kritische Gesamtausgabe Werke* III, 5/1,2. Michael Kohlenbach/Marie-Luise Haase. Nachbericht zur dritten Abteilung. Band 1, Walter de Gruyter: Berlin-New York, 1997, p.115.

tragédia, ele volta-se para a estética musical de sua época, investigando a especificidade da música instrumental em relação à música acompanhada de texto, como a ópera ou a música programática.

Na reflexão de Nietzsche sobre a música, elaborada no primeiro período de sua filosofia, foi importante a leitura do ensaio *Do Belo Musical* do crítico musical vienense Eduard Hanslick, autor que se tornou uma referência importante na reflexão estética do século XIX e que abordava uma questão bastante polêmica à época, a da relação entre música e sentimento. Hanslick, em seu ensaio *Do Belo Musical*, abalou os alicerces da estética musical da segunda metade do século XIX ao colocar em questão a teoria, dominante à época, de que os sentimentos são o ponto de partida da composição musical, como se a melodia fosse apenas um meio de ilustrar a poesia ou expressar estados afetivos.⁸ Dessa perspectiva, o valor da música se constitui como valor meramente expressivo, de ilustração de um sentimento ou ideia. Hanslick procura mostrar, desafiando essa tradição, que o belo na música possui significado em si mesmo, é algo especificamente musical, que não necessita de nenhum conteúdo externo: “Com isto, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em suas ligações artísticas”.⁹ Para o autor, a música é constituída por sequências sonoras criadas pelo compositor de acordo com relações e leis especificamente musicais, independentes de quaisquer representações. Hanslick não nega que a música possa suscitar sentimentos no ouvinte ou no compositor, mas recusa que o sentimento possa servir como fundamento para a elaboração de uma estética musical, na qual o ato de compor é visto como mero meio de expressão de um conteúdo determinado, o de um afeto ou imagem.

Em sua refutação dessa teoria estética, Hanslick desenvolve uma importante distinção entre sensação e sentimento. A sensação é a percepção de uma determinada

⁸ Para uma análise da estética musical de Hanslick e de sua crítica às teorias que estabeleciam os sentimentos como conteúdo da música ver VIDEIRA, Mário. “Eduard Hanslick e o Belo Musical” In: *Revista Discurso*. n. 37, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, 2007, p.149-166.

⁹ Cf. HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, p. 61.

qualidade sensível, uma cor, um som, ao passo que o sentimento é o tornar-se consciente de um estado de espírito, de um bem-estar ou mal-estar. A sensação, caracterizada como o simples perceber a partir dos sentidos, é a condição do prazer estético e constitui a base do sentimento. Enquanto faculdade ou disposição de receber impressões, a sensação possui um caráter indeterminado e genérico, ela representa o entrelaçamento da arte com o sensível, a partir do qual se desenvolve o prazer estético. O sentimento, por sua vez, pressupõe uma determinação e diferenciação de nossas emoções inexistente na sensação. Os sentimentos de alegria, tristeza ou melancolia são, segundo Hanslick, inseparáveis de representações e conceitos que determinam seu conteúdo. O que faz de um sentimento um sentimento determinado, como, por exemplo, esperança ou amor, não é de modo algum sua intensidade, pois esta varia em todos os sentimentos: “Somente com o apoio de algumas representações e juízos é que nosso estado de espírito pode concentrar-se exatamente naquele determinado sentimento”.¹⁰ Hanslick ressalta que não seria possível reconhecer o sentimento sem essas representações e conceitos, a partir dos quais seu sentido é determinado. Sem esse “aparato de pensamento”, o sentimento torna-se uma emoção indeterminada, uma sensação de bem-estar ou mal-estar vaga e genérica. Desse modo, diferentemente da indeterminação da sensação, que torna possível a percepção das qualidades sensíveis, o sentimento está estreitamente ligado a representações e conceitos.

A música, ao contrário, não é composta nem de conceitos, nem de sentimentos, mas de relações e construções sonoras. Hanslick parte do exemplo de uma melodia puramente instrumental, de forte efeito dramático. Nela não encontraríamos nenhum sentimento determinado, como raiva ou fúria, mas tão somente um movimento rápido e vibrante. Se acrescentarmos, porém, a essa melodia palavras de um amor emocionado, a representação desse sentimento poderia também ser abarcado por ela. O autor cita, como exemplo, uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: “Perdi minha Eurídice, nada se

¹⁰ Ibidem, p. 33.

compara a minha dor”, observando que essa melodia poderia se adaptar, igualmente, a palavras de sentido oposto: “Reencontrei minha Eurídice, nada se compara a minha alegria”.¹¹ A música, em suas puras relações, representa somente um movimento apaixonado e este pode ser associado tanto a estados de tristeza quanto de alegria. Hanslick procura mostrar que em uma forma de arte como a ópera é o texto que determina o conteúdo dos sons, de tal modo que sem o texto não é possível associar com precisão sentimentos à música.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche desenvolve uma concepção semelhante a de Hanslick ao comentar que uma sinfonia de Beethoven suscita no ouvinte diferentes mundos de imagens que, colocados lado a lado, produziriam um resultado heterogêneo e, até mesmo, contraditório.¹² Se perguntássemos a diferentes pessoas o sentimento que associariam a uma abertura de Beethoven, uma responderia “amor”, a outra “saudade”, uma terceira “fervor religioso”. Todas poderiam estar de acordo no tocante à beleza da obra musical, mas quanto ao conteúdo cada uma pensaria de forma diferente. Hanslick, como vimos, procura fundamentar essa diferença através da distinção entre sensação e sentimento. No período de elaboração de *O nascimento da tragédia*, especialmente no fragmento 12(1), intitulado “Música e palavra”, Nietzsche irá se apropriar dessa distinção que ganhará em sua reflexão um significado bastante diferente. Enquanto na argumentação de Hanslick a distinção entre sensação e sentimento é um meio para fundamentar a autonomia da arte musical, para Nietzsche ela torna possível pensar um domínio da experiência além do conceito e da representação. A música é capaz de abarcar o domínio não-figurativo de nossa experiência, as sensações, os afetos, os atos volitivos, desvinculados de qualquer representação:

Aquilo que denominamos *sentimentos* já está perpassado e saturado com representações conscientes e inconscientes, e por causa disso não é mais diretamente objeto da música: quanto menos, portanto, poderia produzi-la a partir de si mesmo. Tomemos, à título de exemplos, os sentimentos de

¹¹ Ibidem, p. 45.

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 49.

amor, temor, esperança: num caminho direto, a música nada mais tem a ver com eles, tão repleto de representações já é cada um desses sentimentos.¹³

Diferentemente do sentimento, saturado de representações, ou da palavra, perpassada por um conteúdo conceitual, o tom é sem forma ou conceito, tornando possível alcançar domínios mais profundos da experiência. No exemplo de Orfeu, acima mencionado, a melodia separada de qualquer conteúdo determinado representa um movimento rápido e apaixonado, a pura variação afetiva, os diferentes graus do prazer e do desprazer. O sentimento, por sua vez, é um afeto conectado a uma representação, podendo por isso ser comunicado pela linguagem. A associação da música a sentimentos de alegria ou de esperança, tristeza ou melancolia supõe, portanto, um processo interno de diferenciação da sensação, pelo qual estados intensivos de prazer e desprazer são conectados a representações que determinam seu conteúdo.

Na interpretação de Nietzsche, as sensações constituem o plano mais profundo das energias vitais, sobre o qual se desenvolve o processo de diferenciação e individuação do organismo, a partir da transposição do plano mais indeterminado da experiência interna, o das sensações de prazer e desprazer, para o plano mais determinado do sentimento e da representação. O plano indeterminado das sensações é descrito, de um lado, como um puro sentir, um estado de energia sem forma ou imagem, e, de outro, como um contínuo movimento de forças, correspondente à dor e ao prazer, ao caos e à forma, à criação e à destruição. As sensações de prazer e desprazer são forças enraizadas na vida e associadas seja a seu crescimento, seja a seu declínio. Em uma anotação de 1870, Nietzsche caracteriza o som como uma voz que seduz a favor da existência, mas também como uma voz de dor quando a existência está em perigo.¹⁴ O prazer é uma sensação de intensificação da vida, enquanto pela dor sentimos um enfraquecimento da existência ou um sinal de que está em perigo. As

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. "Música e palavra". Tradução e notas de Oswaldo Giacóia. In: *Revista Discurso*. n. 37, São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2007, p.175.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Vol. 7. Berlim/ Nova York/ Munique: Walter de Gruyter, 1988, fragmento 3[37].

sensações de prazer e desprazer são a base das vivências emocionais, a partir delas ocorre o processo de transposição em sentimentos e representações, processo este que cria as condições para a formação da linguagem.¹⁵

Nesse momento de sua reflexão, Nietzsche estabelece uma contraposição entre o texto, que tem como base a linguagem como uma estrutura determinada de significação, e a música, como forma de arte capaz de subverter o sistema habitual de representações, tornando possível a constituição de relações novas. O eixo que conduz sua investigação é a ênfase na diferença de natureza entre o mundo do som e o mundo visual, entre a indeterminação e a generalidade do elemento musical e o caráter particular e delimitado da palavra. Essa distinção é relevante, pois torna possível pensar duas diferentes formas de recepção da música: de um lado, uma recepção mediada pelo texto da canção, como é o caso da ópera tradicional ou da música programática, nas quais o texto tem o papel de imprimir conteúdo e sentido à melodia, prefigurando já uma determinada forma de compreensão. De outro, uma forma de recepção da música desvinculada de qualquer conteúdo ou mensagem, como é o caso da música puramente instrumental, ou, por exemplo, a *Nona sinfonia*, na qual Beethoven introduz no último movimento sinfônico o poema de Schiller, *À Alegria*, cantado por um coro de vozes. Nietzsche observa, no fragmento 12 (1), que Beethoven produz uma tal interação entre a orquestra e o coro de vozes que não percebemos mais o poema de Schiller, mas a voz humana como um instrumento musical unindo-se e interagindo com a orquestra. As vozes do cântico são tratadas como instrumentos musicais, o que significa que o texto que a ela subjaz não nos toca em seu sentido conceitual, da forma como um poema lido nos toca. O importante para quem canta ou escuta o canto não é o significado da palavra, mas a intensidade afetiva comunicada pela musicalidade das vozes:

Que o poema de Schiller “À Alegria” é completamente incongruente com o ditirâmico júbilo redentor de mundos dessa música, sim, inundado por aquele mar de chamas como a pálida luz da lua, quem poderia me furtar

¹⁵ Para uma análise aprofundada desse tema ver CAVALCANTI, A. H. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp, Rio de Janeiro: DAAD, 2005, pp. 233-246.

esse sentimento mais que todos seguro? Sim, quem poderia em geral tornar discutível que aquele sentimento só não chega à gritante expressão porque nós, completamente despotencializados pela música para a imagem e palavra, *absolutamente nada ouvimos do poema de Schiller?* ¹⁶

Enquanto o poema suscita em nós representações, uma determinada compreensão, o canto coral desperta algo que não é da ordem da representação, mas do afeto e da intensidade das sensações. E justamente por despertar algo que escapa à representação, a esfera do que é por nós conhecido, abre a possibilidade de experimentar algo novo. O canto, portanto, não nos leva a *reconhecer* algo suposto em seu conteúdo, mas instaura um campo de possibilidades, nos leva a *criar* algo no jogo de sonoridades experimentado por aquele que o escuta. O que é específico na música e no canto coral, segundo Nietzsche, é o elemento tonal, distinto, em sua natureza, do elemento conceitual. Como bem observou Figl, é justamente porque a linguagem sonora não pode comunicar nenhum conteúdo conceitualmente determinado que ela torna possível uma compreensão que alcança para além dos limites da palavra e do conceito. ¹⁷

Música e experiência estética

Retomemos, agora, a primeira forma de recepção da música acima descrita, a forma de recepção mediada pelo texto. O filme *Retorno a Howards End*, de James Ivory¹⁸, nos oferece, a esse respeito, uma interessante contribuição. Baseado no livro de E.M. Forster, escrito em 1910, o filme aborda, com riqueza de detalhes, a relação entre o ouvinte e a música instrumental nos salões ingleses do início do século XX, retratando a vida de duas famílias: os Wilcox, família tradicional inglesa, de ricos comerciantes, e os Schlegel, família de classe média, culta e emancipada, de origem

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. "Música e palavra". op. cit., p.178.

¹⁷ As sensações de prazer e desprazer simbolizam, como mostrou Figl, dimensões da significação associadas às vivências emocionais e tais dimensões não podem ser transmitidas pela palavra enquanto "semântica conceitualmente apreensível", sendo perceptíveis somente no tom daquele que fala. Daí a relevância, para Nietzsche, tanto da análise do elemento sonoro da linguagem quanto da reflexão sobre a música, pois nelas temos acesso ao domínio da significação expresso pelo elemento tonal. Cf. FIGL, Johann. *Die Dialektik der Gewalt. Nietzsches hermeneutische Religionsphilosophie*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1984, pp. 156-157.

¹⁸ Trata-se do filme *Howard's End*, dirigido por James Ivory e lançado em 1992.

alemã. Margareth Schlegel, em um jantar com a Sra. Wilcox, descreve com muito orgulho as raízes culturais de sua família, observando que seu pai era um alemão tradicional, “um filósofo, idealista, seguidor de Kant e de Hegel” que também havia sido soldado quando foi preciso. No início do filme a personagem Helen Schlegel, irmã de Margareth, assiste a uma palestra, intitulada *Música e Significado*, na qual uma pianista toca determinados movimentos da 5ª Sinfonia de Beethoven, enquanto um palestrante interpreta a música, tecendo a seguinte observação:

Acho que é de consenso geral que a 5ª Sinfonia de Beethoven é o som mais sublime que já penetrou no ouvido do homem. Mas o que significa? Você mal pode deixar de reconhecer nesta música um poderoso drama. O esforço de um herói perturbado por perigos em direção à vitória magnífica e triunfo final, como descrito na seção de desenvolvimento do primeiro movimento. Agora, quero chamar a atenção de vocês para o terceiro movimento. Não ouvimos mais um herói, ouvimos um duende.

Nesse momento, o palestrante é interrompido por um espectador que questiona sua interpretação, indagando: “Por que um duende?” O palestrante, por sua vez, responde convicto: “Como? Por que um duende? É óbvio. O duende significa o espírito da negação. Pânico e vazio. É isso que um duende significa. Descreve o pânico.” Palestras que tinham como tema a interpretação de peças musicais, como essa retratada no filme, eram comuns nos salões musicais e literários do século XIX e eram, certamente, bastante conhecidas de Nietzsche. O intérprete busca, em tais palestras, remeter as notas musicais a algo exterior a elas, a objetos ou situações que seriam por elas representados, concebendo, como vimos, a música como um meio de expressão de imagens e sentimentos. O título da palestra, que compõe a cena acima descrita, sugere que a sinfonia traz em si não apenas um drama completo, no qual distinguimos heróis, perigos, duendes, pânico e vazio, ou seja, sentimentos e representações, mas que o drama é algo que emerge de modo transparente e claro da música como uma rede sólida de significações. Esse aspecto é evidenciado na passagem em que o palestrante responde ao questionamento do espectador com as seguintes palavras: “Como? Por que um duende? É óbvio”. Cada personagem que a música expressa

ocupa um lugar e se torna inteligível dentro de uma rede de sentidos que se desdobra por si mesma, que não admite rupturas ou novos sentidos. No diálogo posterior à palestra, as personagens Margareth e Helen Schlegel irão expressar sua ironia em relação à leitura feita pelo palestrante. É possível, de fato, comparar a interpretação que o palestrante faz da 5ª Sinfonia a uma espécie de leitura da música. Ele não apenas escuta um drama completo na sinfonia, mas o descreve em detalhes, afirmando: “agora não ouvimos mais um herói, agora ouvimos um duende”. É como se os sons pudessem ser lidos ou vistos pela imaginação, como se a música tivesse um sentido literário. Nesse sentido, as irmãs Schlegel farão, entre risos e brincadeiras, o seguinte comentário:

O que você achou da palestra? Não concordo com os duendes, mas concordo com os heróis e os naufrágios. Sempre imaginei um rastro de elefantes dançando naquela parte. Obviamente, ele não. ‘Música e Significado’. Música tem significado, quero dizer, no sentido literário?

A cena de *Howards End* expressa com clareza uma das formas de recepção da música descrita por Nietzsche e que consiste em estabelecer com a melodia uma relação semelhante àquela que estabelecemos em geral com o livro, com a obra escrita. Na conferência “O Drama musical grego”, de 1869, Nietzsche observa que na modernidade chegou-se a compor música não mais para o ouvido, mas para o olho, os olhos deviam reconhecer a habilidade do compositor, os olhos deviam reconhecer a capacidade de expressão da música, identificando a cor pintada pelas notas musicais, “verde se eram mencionadas plantas, campos, montes cobertos de vinhas, púrpura se eram mencionados o sol e a luz”.¹⁹ Essa leitura que Nietzsche vê associada à música é uma leitura que, ao buscar apreender o texto oculto na melodia, aprisiona a experiência a um domínio conceitual, reduzindo o indeterminado do movimento sonoro a um sentido determinado.

¹⁹ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. “O Drama musical grego” In: *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. op. cit., p. 49.

Vale mencionar, prosseguindo nessa consideração sobre a leitura, uma interessante distinção feita por Maurice Blanchot. Ele chamou atenção para duas diferentes formas de leitura, que podemos caracterizar, em termos gerais, como a leitura de obras não-literárias e de obras literárias. Na obra não-literária, o leitor estabelece com o autor um diálogo, no qual discute, interroga, busca compreender a obra. É como se perguntasse: “o que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz? ”.²⁰ Se a leitura se constitui como uma conversação é porque o livro se oferece como uma rede solidamente tecida de significações, um tecido estável, articulado a partir de uma linguagem preestabelecida. Já a obra literária não parte de um solo firme, pode-se dizer que ela não encontra apoio nem mesmo na linguagem, que deixa de ser precisa e sólida, se abrindo a múltiplos significados. A linguagem literária implica, segundo Blanchot, uma nova forma de leitura, na qual o leitor se vê envolvido em uma luta profunda com o autor, se vê em um movimento livre, que pode ser comparado a um salto no infinito, salto este que o leva a ler não apenas o que está escrito, mas também o que não está escrito:

Existe, na leitura, pelo menos no ponto de partida da leitura, algo de vertiginoso que se assemelha ao movimento insensato pelo qual queremos abrir para a vida olhos já fechados; movimento ligado ao desejo que, como a inspiração, é um salto, um salto no infinito: eu quero *ler* o que, no entanto, não está escrito.²¹

É possível estabelecer aqui uma relação entre o leitor poético de Blanchot e o ouvinte musical de Nietzsche: ele não ouve na música o que está escrito, ouve apenas o que não foi escrito, o que jamais foi escrito. Assim como, para Blanchot, a leitura se constitui, de um lado, como uma rede sólida e estável, e, de outro, como movimento vertiginoso de criação, há também, para Nietzsche, duas formas de recepção da música: enquanto o palestrante de *Howards End* nos convida a apreender algo, a tornar inteligível o texto sob a música, a música experimentada independentemente

²⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 194.

²¹ *Ibidem*, p. 195.

do texto nos convida a criar algo ou, em outras palavras, suscita algo que não é da ordem da representação, mas da intensidade sensitiva, desperta impressões que, conectadas à imagens, nos levam a uma experiência, a um estado estético.

Se a exigência de compreensão da palavra ativa o entendimento, que busca manter o sentido, perseguindo-o incessantemente, a experiência de criação suscitada pela música coloca em risco essa busca, nela algo se perde. Nietzsche afirma que a música absoluta tem algo de “insuportável”, “o chão escapa” ao ouvinte, que desejaria quebrar sua “influência devoradora”.²² Por outro lado, em sua diferenciação entre o mundo visual e sonoro, Nietzsche afirma que o olho separa, delimita, ao passo que o “som é aparentado à noite”, ele une, “opera ligações recíprocas”.²³ A música, portanto, despotencializa para a imagem, priva a imagem de força, nos lança a uma experiência na qual a imagem e a palavra submergem nos estados intensivos da sensação, e, ao mesmo tempo, é capaz de unir, de operar ligações, o que significa que ela torna possível transpor, ligar “estados inteiros de sensações que não podem ser representados pela linguagem”.²⁴ O som cria um elo com aquele elemento indeterminado das sensações, tornando possível uma experiência singular do mundo não figurativo da música. A sonoridade, o elemento tonal permite transpor aquele conteúdo da experiência que não se deixa representar, introduzindo ligações, criando condições para que o afeto suscite uma imagem e possa ser comunicado pela linguagem. O ouvinte reconstrói, a partir da dinâmica e do movimento sonoro, dos conteúdos de sensação despertados pela música, estados que não se deixam representar pela linguagem, experimentando uma intensificação de suas possibilidades perceptivas.

Em *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra, Nietzsche afirma que para os que consideram a arte um mero entretenimento talvez pareça estranho que um

²² NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Vol. 7, op.cit, respectivamente fragmentos 9 (40), 2(25) e 9 (135).

²³ Ibidem, fragmento 3(37).

²⁴ Ibidem, fragmento 19(143). Vale citar a totalidade do fragmento: “A música como suplemento da linguagem: muitas sensações, e estados inteiros de sensações, que não podem ser representados pela linguagem, são transpostos pela música”.

problema estético, a gênese da tragédia grega, seja levado tão a sério.²⁵ A estes, Nietzsche contrapõe sua concepção da arte como atividade essencial à vida, a partir da qual a existência se entrelaça a um sentido criador e estético. Mas se a reflexão sobre a arte não se esgota em uma consideração de ordem teórica é porque há, para Nietzsche, uma estreita relação entre a teoria estética e a própria vida: a arte não consiste em uma atividade pela qual aprendemos ou adquirimos cultura, a arte é uma experiência, tanto para o artista quanto para o espectador, ela é um acontecimento que desloca as referências do sujeito, produzindo, nesse deslocamento, novas formas de interpretação da existência. É possível, dessa perspectiva, articular a estética musical de Nietzsche a um âmbito mais amplo de análise, o da relação entre afeto e representação, mostrando como a criação e recepção artísticas concernem à própria existência do homem, ao que nele constitui a possibilidade de uma experiência criadora.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAVALCANTI, A. H. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp, Rio de Janeiro: DAAD, 2005.
- FIGL, Johann. *Die Dialektik der Gewalt. Nietzsches hermeneutische Religionsphilosophie*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1984.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- JANZ, Curt Paul. *Nietzsche. Biographie*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1984.
- JANZ, Curt Paul. *Nietzsche. Biographie*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Vol. 7. Berlim/ Nova York/ Munique: Walter de Gruyter, 1988.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. op.cit., pp. 25-26.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. “Die griechischen Lyriker” in *Kritische Gesamtausgabe Werke* (KGW) II, 2. Bearbeitet von Fritz Bornmann /Mario Carpitella. Walter de Gruyter: Berlin-New York, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Kritische Gesamtausgabe Werke* III, 5/1,2. Michael Kohlenbach/Marie-Luise Haase. Nachbericht zur dritten Abteilung. Band 1, Walter de Gruyter: Berlin-New York, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. “Música e palavra”. Tradução e notas de Oswaldo Giacóia. In: *Revista Discurso*. n. 37, São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2007.

VIDEIRA, Mário. “Eduard Hanslick e o Belo Musical” In: *Revista Discurso*. n. 37, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, 2007.

Doutora em Filosofia (UNICAMP)
Professora da Faculdade de Filosofia (UNIRIO)
E-mail: anna.hart.cav@gmail.com