

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA – IFAC
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA – DEFIL

Pablo Augusto Sathler Pedrosa

DIAPASÃO DIONISIÁCO: A SONORA FILOSOFIA DE NIETZSCHE

Ouro Preto, Minas Gerais — Brasil
2026

Pablo Augusto Sathler Pedrosa

DIAPASÃO DIONISÍACO: A SONORA FILOSOFIA DE NIETZSCHE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como Artigo Científico ao Curso de Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Dr. Romero Freitas

**Ouro Preto, Minas Gerais — Brasil
2026**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Pablo Augusto Satler Pedrosa

Diapasão dionisíaco. A filosofia sonora de Nietzsche

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia

Aprovada em maio de

2026

Membros da banca

Dr. Romero Freitas - Orientador (UFOP)

Dr. Olímpio Pimenta (UFOP)

Bruno Guimarães (UFOP)

Romero Freitas, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 24/09/2026



Documento assinado eletronicamente por **Romero Alves Freitas, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/09/2026, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1199319** e o código CRC **BEFE826B**.

RESUMO

O presente artigo investiga a filosofia de Friedrich Nietzsche a partir de três eixos temáticos — Temporalidade, Gênio e Richard Wagner —, demonstrando como a música ocupa posição central em seu pensamento. Partindo da lição heraclitiana, argumenta-se que Nietzsche admite o devir como princípio ordenador, conferindo à mudança sua máxima exigência filosófica. A transformação, tanto no domínio orgânico quanto cultural, impõe a revisão dos signos e sentidos, sendo a música o suporte artístico no qual a temporalidade se manifesta de forma exemplar. O conceito de gênio é analisado sob duas formulações: uma romântica, vinculada à inspiração e à exemplaridade, e outra clássica, associada ao trabalho, à disciplina e à força seletiva. Por fim, Richard Wagner é examinado como figura central no debate estético e político de Nietzsche, inicialmente como modelo capaz de unir música e mito trágico e, posteriormente, como objeto de crítica moral e musical. A partir do diálogo com Theodor W. Adorno, evidencia-se como as inovações harmônicas, a emancipação da dissonância e a configuração orquestral wagneriana inscrevem-se em tensões históricas e sociais mais amplas. A música é o suporte mais adequado ao pensamento nietzschiano por sua relação intrínseca com a temporalidade, permitindo que o gênio musical, o vivente mais capacitado ética e esteticamente, narre a *passagem* de maneira singular. Assim, sustenta-se que o pensamento de Nietzsche não é simplesmente sobre música, mas intrinsecamente sonoro, no qual o diapasão dionisíaco dá o tom de sua verdade.

Palavras-chave: Nietzsche; Temporalidade; Gênio; Richard Wagner, Adorno, Música.

ABSTRACT

This article investigates the philosophy of Friedrich Nietzsche from three thematic axes—temporality, genius, and Richard Wagner—demonstrating how music occupies a central position in his thought. Starting from Heraclitus' lessons, it argues that Nietzsche accepts becoming as an ordering principle, conferring upon change its highest philosophical requirement. Transformation, in both the organic and cultural domains, imposes a revision of signs and meanings, with music being the artistic medium in which temporality manifests itself in an exemplary way. The concept of genius is analyzed under two formulations: a romantic one, linked to inspiration and exemplarity, and a classical one, associated with work, discipline, and selective force. Finally, Richard Wagner is examined as a central figure in Nietzsche's aesthetic and political debate, initially as a model capable of uniting music and tragic myth and, later, as an object of moral and musical critique. Through a dialogue with Theodor W. Adorno, it becomes evident how harmonic innovations, the emancipation from dissonance, and Wagnerian orchestral configuration are inscribed within broader historical and social tensions. Music is the most suitable medium for Nietzsche's thought due to its intrinsic relationship with temporality, allowing the musical genius, the most ethically and aesthetically capable being, to narrate the passage of time in a unique way. Thus, it is argued that Nietzsche's thought is not simply about music, but intrinsically sonorous, in which the Dionysian tuning fork sets the tone of its truth.

Key-Words: Nietzsche; Temporality; Genius; Richard Wagner; Adorno; Music.

INTRODUÇÃO

Dado o mundo, sua constante mutação parece ser a principal evidência de que nada permanece e por isso, a transformação pode ser tomada como reiterada ocorrência na existência. A partir disso, Nietzsche toma a lição heraclitiana¹ e dá à temporalidade sua máxima exigência filosófica, uma vez que soa estranho ao vivente bem disposto diante da vida e afirmador da existência qualquer imutabilidade em seu corpo ou no mundo. De posse desse material transformador, Nietzsche pensa a transformação, na qual a permanência e tudo que decorre dela seja falso e atribui ao perspectivismo o que há de mais típico em sua filosofia.

Em sua primeira obra, Nietzsche lança mão da figura de Richard Wagner em pelo menos duas chaves: uma estética², se assim podemos chamar, e outra política³, na qual a música dionisíaca evocada pelo maestro guarda, segundo o filósofo, o poder de unificar os estados da confederação germânica na nova nação alemã. As escolhas éticas de Wagner — ou o que ele representa enquanto gênio nacional — parecem guardar profundas relações com as dimensões estéticas do músico. Assim, junto à dimensão estética da questão, certas formulações éticas são endossadas pelo filósofo em sua pujante obra, *A Genealogia da Moral*, na qual sua conhecida distinção entre nobres e plebeus é escrutinada de perto, sendo que os nobres são “superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons”⁴ (...) e além desse sentimento de superioridade, o *caráter* dos nobres é amplamente debatido⁵.

Ademais, o debate suscitado por Nietzsche sobre a música de Wagner e suas consequências está presente de ponta a ponta na obra do filósofo, sendo que, desde *O Nascimento da Tragédia* (1872) até *O Caso Wagner* (1888), a figura do compositor é recorrente nas discussões do autor, algo que garante uma posição própria à música e à figura daquele gênio musical. Conforme vasta literatura sobre o tema, a música entoada pelo maestro guarda dimensões estéticas singulares, sendo a eleição de Wagner por Nietzsche, sobretudo, estética, garantindo ao músico privilégio sonoro à escuta do filósofo. Junto a isso, um dos recursos sonoros próprios do maestro é o conhecido acorde *Tristão*⁶, um artifício musical presente, sobretudo, na abertura da ópera *Tristão e Isolde*, que inaugura propriedades

¹ Cf. Capítulos VII, VIII e IX de *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*.

² Cf. Capítulo 19 de *O Nascimento da Tragédia*.

³ Cf. Capítulos 23 e 24 de *O Nascimento da Tragédia*.

⁴ Cf. *Genealogia da Moral*, p.16.

⁵ Cf. *Genealogia da Moral*, p.22.

⁶ Cf. *Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal*. Piedade, Acácio.

sonoras, garantido ao compositor posição *sui generis* na história da música ocidental. Com tudo isso, podemos afirmar, sem exagero, que Richard Wagner é o gênio por excelência para o jovem Nietzsche, no qual, tanto repulsa quanto admiração são verificadas ao longo no debate cujo ponto culminante verificamos em *O Caso Wagner* e em *Nietzsche contra Wagner*.

Dessa forma, podemos articular a temporalidade, e tudo que decorre dela, como estrutura fundamental do pensamento de Nietzsche, junto às dimensões éticas dos indivíduos de exceção, ao lado do gênio Richard Wagner como modelo estético, e atribuir assim à filosofia de Nietzsche um novo estatuto, no qual o som é seu elemento fundador. Desse modo, as questões apontadas acima serão descritas em três tópicos: 1) Temporalidade; 2) Gênio e 3) Richard Wagner.

1) TEMPORALIDADE

Diferente de grande parte dos filósofos que o precedem, Friedrich Nietzsche toma a lição de Heráclito como fundamento para sua filosofia e parte da transitoriedade para formular suas questões, garantindo singularidade ao debate filosófico se comparado à tradição na qual a fixidez da essência é o fundamento. Diante da conhecida cisão filosófica entre Parmênides e Heráclito, Nietzsche opta pelas formulações deste último, uma vez que a fluidez parece ser mais honesta ao vivente quando em contato com o próprio corpo e diante das transformações do mundo.

Observando de forma panorâmica a História da Filosofia, Aristóteles parece ser o herdeiro mais próximo de Parmênides ao garantir à essência potência máxima na formulação de uma das mais caras questões ao debate filosófico, a saber, o problema da identidade. Ampliando a potência da tese contida no célebre fragmento “um que é, que não é para não ser”⁷ Aristóteles formula a questão da identidade excluindo qualquer tipo de transformação admitida pelo *ser*. Assim, “a ‘essência’ foi o conceito empregado por Aristóteles para pensar a identidade e pensar a identidade significou retirá-la do tempo”⁸. Tal concepção soa estranha ao vivente que percebe em seu próprio corpo a mudança e, tomando a essência como um dos fundamentos de sua filosofia, Aristóteles “a retira do tempo na medida em que pensa a ‘essência’ como poder sobre o devir, como domínio sobre **sua** mudança”⁹.

⁷ Trata-se da questão formulada no poema de Parmênides *Da Natureza*, sobretudo, no trecho: ὁδοὶ μοῦναι διζήσιός εἰσι νοῆσαι· ἡ μὲν ὅπως ἔστιν τε καὶ ὥς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι (*os únicos caminhos de investigação que há para pensar: um que é, que não é para não ser*). Santos, 2002.

⁸ Cf. Stegmaier, p.122, 2017.

⁹ Idem, p.122.

Uma questão curiosa é que a transformação é condição de sobrevivência para quaisquer seres vivos e, caso ela não ocorra, o organismo fenece. Assim, tanto as funções dos organismos quanto as consequências implicadas por elas não são dadas e, diante de tamanha mudança, a fluidez parece ser o principal signo da vida. Uma vez que a comunicação dos signos muda, ao longo do tempo, o próprio significado desses signos também muda. A fixidez dos elementos acontecem em domínios muito específicos do fazer humano, como a lógica ou a matemática. Sendo assim, *processos de vida que incluem processos de pensamento tornam-se, segundo Nietzsche, processos de signos*¹⁰. Ao adaptar-se à vida, o próprio signo daquilo que se manifesta se transforma e tal transformação parece guardar certa relação intrínseca com a *vontade de potência*. Essa vitalidade diante da existência garante às próprias transformações do vivente outro sentido e nova função. No entanto, “uma vontade de poder não parece ser ela própria um signo, mas sim, dado que imprime ao outro “a partir de si o sentido de uma função”, a origem do signo e, por conseguinte, um novo tipo de **arché**”¹¹.

Admitindo o devir como princípio fundamental de sua filosofia, Nietzsche atribui à mudança sua máxima exigência filosófica. “Assim como a mudança de função é, no mundo orgânico, uma necessidade vital, a mudança de sentido é, no mundo cultural, uma necessidade vital”¹². Como não há significados fixos em quaisquer elementos humanos, salvo os signos da lógica e seus derivados, a comunicação para esses elementos também não é fixa. Há uma espécie de adaptação, ao longo do tempo, nesta comunicação e também nos próprios signos, pois, “para tornar possível uma vida comum, o sentido dos signos por meio dos quais nos comunicamos deve ser tão pouco fixo quanto as funções dos órgãos que possibilitam a sobrevivência¹³” Assim, a essência pode ser pensada no tempo¹⁴ e como a própria transitoriedade dos corpos é garantia de existência para o mundo orgânico, a mudança no mundo cultural se faz igualmente necessária para que este não sucumba.

Portanto, o devir e toda a consequência promovida por ele é marca distintiva no pensamento de Nietzsche. Pensar conceitos e, principalmente, como devemos viver junto a eles é tarefa hercúlea se considerarmos a mudança e a carência de fixação dos corpos e de quaisquer elementos no mundo. Sendo a transitoriedade o elemento fundamental para a maneira como Nietzsche erige sua filosofia e podendo a temporalidade ser possivelmente reconhecida através da música, cabe perguntar: quem é capaz de produzir, de maneira

¹⁰ Idem, p.124.

¹¹ Idem, p. 124.

¹² Idem, p.125.

¹³ Idem, p.125.

¹⁴ Neste caso, a essência é pensada no tempo sem qualquer sentido teleológico (seja ele hegeliano ou não).

exemplar, essa transitoriedade em música? Somente o indivíduo excepcional seria capaz de produzir uma obra de arte na qual a transitoriedade seria exemplar. Apenas o gênio teria a capacidade de criar uma obra de arte singular afim da transitoriedade da vida e, conforme veremos a seguir, o gênio pertence à música, o suporte artístico onde o tempo é fundamental.

2) GÊNIO

O conceito de gênio em Nietzsche reconhece, pelo menos, duas formulações, às quais vinculam-se duas tradições filosóficas. Em chave *Romântica*, o conceito, ainda em forma embrionária, aparece em *O Nascimento da Tragédia* e sua relação com Richard Wagner é quase imediata. O músico, através da torrente dionisiaca, é responsável, ao menos aos ouvidos do filósofo, pela unificação da Alemanha. Tal modelo de gênio é definido por Kant no parágrafo quarenta e seis da *Crítica da faculdade de Julgar* por meio de quatro pontos: 1) originalidade; 2) exemplaridade; 3) inspiração; 4) arte¹⁵.

Por outro lado, o conceito de gênio *Clássico* faz referência ao artista dotado de extraordinária força produtiva e, principalmente, seletiva. Após produzir um sem número de esboços, esse artista aprimora, cada vez mais, seu gesto e, com isso, parece produzir uma espécie de milagre. Isso faz com que os próprios artistas se aproveitam dessa noção e contaminem seu público com essa feitiçaria barata.

Assim, o conceito de gênio em Nietzsche pode ser brevemente formulado, na medida em que ambas perspectivas estão vinculadas a tradições filosóficas distintas, embora uma menos ingênua quando comparada a outra. Ademais, quando nos deparamos com obras de arte excepcionais, produzidas por indivíduos igualmente excepcionais, rapidamente nos perguntamos: *quem fez isso?* Diante de todo impacto causado pela obra de arte, a questão sobre o responsável por aquela produção surge em nós.

Se trata, neste caso, de questionar sobre a produção daquele artefato artístico e se perguntar: quem foi o responsável por produzir tamanha elaboração estética? Quais os caminhos o artista percorreu para compor aquela obra? Ou ainda: quais questões éticas constrangeram-no para que aquela obra adquirisse determinado estatuto?

Com isso, o conceito de gênio pode ser operacionalizado também em chave *ética*. Um possível encaminhamento para a questão está na *Genealogia da Moral*. Nesta obra, as ideias do nosso autor sobre a moral parecem estar mais maduras e, com isso, a possibilidade de vinculá-las a um conceito estético não parece exagero. Sendo os nobres e a plebe a principal

¹⁵ Cf. Kant, 2016, p.205.

divisão confeccionada na obra, o gênio encontra-se na primeira categoria, qual seja, aquela na qual os indivíduos respondem por si sem qualquer interferência de outros que não eles próprios. Certamente, o gênio não é um indivíduo isolado em sua fortaleza e por isso incapaz de se aprimorar; porém, a principal característica deste sujeito é a nobreza de espírito e a força para dominar.

Diante dessa dominação de si e dos outros, cabe investigar quais caminhos éticos o gênio admite para si na construção de sua obra. Quais as motivações políticas movem o gênio tanto no momento da confecção de sua obra quanto no modo como o público a recebe? Como essa ética é construída? Como o indivíduo genial carrega em si essa postura ética capaz de fabricar determinadas obras? Algumas pistas estão em *Humano, demasiado humano*, nos aforismos 155 e 156, respectivamente.

A crença na inspiração. — Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu **juízo**, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, um grande improvisador; mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar (Nietzsche, 2005, p.111, grifo do autor).

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

A disciplina parece ser uma possibilidade para construção das obras do gênio. Essa espécie de devoção à matéria pode ser tomada como construção de si e, em consequência disso, a construção da possibilidade de criação de sua obra.

Por outro lado, podemos investigar a constituição ética deste indivíduo e apontar o segundo parágrafo da primeira dissertação da *Genealogia da Moral*, algo que pode ser uma qualificação ética do gênio.

Foram os "bons" mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu (Nietzsche, 2009, p.16).

A partir do momento em que o gênio erige suas obras, certo valor moral é posto em cena. O indivíduo valora a si como superior e por isso, acaba criando uma espécie de cisão moral entre ele mesmo e os outros, conferido a si certa superioridade. Com isso, o estatuto ético do gênio pode ser debatido junto a essa força e, principalmente, junto a esse trabalho sobre si que o distingue dos outros. Essa parece ser a pedra de toque da configuração do indivíduo ético preocupado com a construção de suas obras.

No sétimo parágrafo, ainda da primeira dissertação, certo signo ético, no qual o nobre aparece como superior, é apontado. Trata-se do *caráter* da figura nobre e, do modo como ele valora a si e às suas obras.

Já se percebe com que facilidade o modo de valoração sacerdotal pode derivar daquele cavaleiresco-aristocrático e depois desenvolver-se em seu oposto; em especial, isso ocorre quando a casta dos sacerdotes e a dos guerreiros se confrontam ciumentamente, e não entram em acordo quanto às suas estimativas. Os juízos de valor cavaleiresco-aristocráticos têm como pressuposto uma constituição física poderosa, uma saúde florescente, rica, até mesmo transbordante, juntamente com aquilo que serve à sua conservação: guerra, aventura, caça, dança, torneios e tudo o que envolve uma atividade robusta, livre, contente (Nietzsche, 2009, p.22).

Assim, é possível perguntar: pode esse indivíduo conduzir a outros por meio da tirania do seu espírito? Posteriormente, ao levantar a hipótese sobre as condições de possibilidade do Estado e ter negado qualquer hipótese de um contrato social, Nietzsche retoma a noção de indivíduos superiores que, para se tornarem o que são, aplicaram sobre si certas práticas.

Quem pode dar ordens, quem por natureza é “senhor”, quem é violento em atos e gestos — que tem a ver com contratos! Tais seres são imprevisíveis, eles vêm como o destino, sem motivo, razão, consideração, pretexto, eles surgem como o raio, de maneira demasiado terrível, repentina, persuasiva, demasiado “outra”, para serem sequer odiados. Sua obra consiste em instintivamente criar formas, imprimir formas, eles são os mais involuntários e inconscientes artistas — logo há algo novo onde eles aparecem, uma estrutura de domínio que vive, na qual as partes e as funções foram delimitadas e relacionadas entre si, na qual não encontra lugar o que não tenha antes recebido um “sentido” em relação ao todo. Eles não sabem o que é culpa, responsabilidade, consideração, esses organizadores natos; eles são regidos por aquele tremendo egoísmo de artista, que tem o olhar de bronze, e já se crê eternamente justificado na “obra”, como a mãe no filho (Nietzsche, 2009, p.69).

Esse olhar artístico diante da vida e, principalmente, sobre si, faz com que o indivíduo tenha o poder de engendrar certas práticas sobre si, tornando-se gênio. Assim,

essa oculta violentação de si mesmo, essa crueldade de artista, esse deleite em se dar uma forma, como a uma matéria difícil, recalcitrante, sofrente, em se impor a ferro e fogo uma vontade, uma crítica, uma contradição, um desprezo, um Não, esse inquietante e horrendamente prazeroso trabalho de uma alma voluntariamente cindida, que a si mesma faz sofrer, por prazer em fazer sofrer, essa “má consciência” ativa também fez afinal — já se percebe —, como verdadeiro ventre de acontecimentos ideais e imaginosos, vir à luz uma profusão de beleza e afirmação nova e surpreendente, e talvez mesmo a própria beleza ... (Nietzsche, 2009, p.70).

Portanto, as práticas do gênio, sejam elas estéticas ou éticas, são valiosas para o debate. Conforme vimos, o gênio não recebe o mote de sua obra, compreendida muitas vezes como inspiração, de nenhuma instância metafísica. O gênio é fruto do trabalho árduo e, principalmente, da seleção material com a qual ele lida. Uma vez que o gênio é fruto de trabalho exaustivo, cabe perguntar: qual domínio artístico é mais fecundo para as formulações da filosofia de Nietzsche? Ao que tudo indica, a música é o domínio exemplar para o gênio produzir sua obra de arte, na qual a temporalidade é seu fundamento. Portanto, sendo o gênio um músico com habilidades excepcionais, ninguém mais apto, ao menos para o jovem Nietzsche, do que Richard Wagner para realizar este feito. O compositor é reconhecido por Nietzsche como figura exemplar capaz de produzir a torrente sonora dionisíaca junto ao mito trágico¹⁶ e, com isso, unificar o povo alemão, afinal, “música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis um do outro”¹⁷. Sendo uma figura excepcional, Richard Wagner é reconhecido pelo jovem Nietzsche como gênio daquele povo, na qual sua habilidade de unir música e mito é singular. Por tudo isso, a figura de Richard Wagner será examinada a seguir.

3) RICHARD WAGNER

Conforme esboçado no início deste texto, desde *O Nascimento da Tragédia* até *O Caso Wagner*, a presença de Richard Wagner é recorrente na obra de Nietzsche. Diante disso, cabe investigar mais de perto essa figura nos escritos do filósofo; afinal, por que Richard Wagner e não outro artista? Por que um artesão dos sons e não um artesão das letras ou das artes plásticas?

De forma sumária, a origem nacional de Wagner pode ser a resposta para a primeira pergunta, de modo que apenas um artista alemão teria o poder de unificar os estados germânicos até então isolados em pequenos reinos e ducados. Por outro lado, a resposta da pergunta guarda uma questão política e histórica em sua formulação. A maneira como a

¹⁶ Cf. Capítulo 24 de *O Nascimento da Tragédia*.

¹⁷ Nietzsche, 2007, p.141.

Alemanha, e principalmente, a filosofia alemã, sobretudo, o segundo momento do idealismo alemão, tratou a música é distinta dos outros países da Europa e da tradição filosófica vinculada a eles. O vínculo com a música para os alemães sempre foi caro aos seus cidadãos. Basta lembrarmos do *Curso Solar da Música*¹⁸ exposto por Nietzsche na seção XIX do *Nascimento da Tragédia*, no qual Bach e Beethoven seguem a mesma via até Richard Wagner. Ademais, a característica sonora dá a Dionísio certa superioridade em relação a Apolo ao longo do *Nascimento da Tragédia*, embora a dada altura do escrito ambas as forças se reconciliem, pois “a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades”¹⁹. Portanto, a música, sobretudo, a música alemã é extremamente importante na primeira obra de Nietzsche pelas razões expostas e também na última obra do filósofo, no qual o próprio título garante ao compositor alemão o lugar de destaque.

Com isso, cabe investigar de perto as propriedades intrínsecas do compositor alemão e de sua obra, a começar pelo *som*, talvez a característica mais importante para o nosso debate. Do ponto de vista histórico, podemos afirmar que *Wagner antecipa o impressionismo na harmonia*²⁰, ocupando assim, posição *sui generis* na história da música ocidental. Além disso, o modo como o maestro trata a consonância e a dissonância é bastante particular. Em princípio, ambas as propriedades sonoras são usadas por músicos de diversas formas²¹. No entanto, como tudo que se move e participa da transformação do mundo, o caráter dessas propriedades também é histórico, e será a partir desse ponto que Richard Wagner cria sua obra de arte.

Embora Nietzsche esteja distante de Theodor W. Adorno (1903-1969) em termos cronológicos, ambos encontram na música objeto de especulação filosófica. Outro ponto em comum entre esses dois filósofos é o reconhecimento de Richard Wagner como figura relevante para o século XIX. Para o primeiro, o nome do maestro é presença decisiva e, ao mesmo tempo, problemática, ao longo de toda obra; para o último, objeto de análise crítica. Assim, é possível criar certo vínculo entre esses pensadores e aproximá-los da figura do compositor. Por isso, a partir daqui, daremos voz à Adorno neste nosso arranjo.

A novidade na maneira de compor está “no período estilístico de Wagner [no qual] as dissonâncias assumiram o caráter de subjetividade autárquica: protestam contra a instância

¹⁸ Nietzsche, 2007, p.116.

¹⁹ Nietzsche, 2007, p.127.

²⁰ Adorno, 2008, p.61

²¹ Cf. Schoenberg p.55-60.

social reguladora”²². Isso significa que toda dissonância carrega em sua própria construção certo caráter contrário à estabilidade. Porém, a autarquia dada por Wagner a esse elemento sonoro faz com que o próprio som conduza a si mesmo sem nenhuma relação histórica e a partir disso, o compositor passa a trabalhar com uma sintaxe sonora singular e “emancipa a dissonância de suas resoluções correspondentes”²³. Tal manobra faz com que sua escrita harmônica seja dúbia dando à própria expressão musical a tarefa de solucionar o conflito.

Em Beethoven e desde o ultra romantismo, os valores harmônicos expressivos estão fixados: a dissonância representa o negativo e o sofrimento, a consonância, a positividade e a conformidade. Isso em Wagner troca o sentido da diferenciação subjetiva dos *valores* sentimentais harmônicos. Por exemplo, o acorde característico cujo subtítulo alegórico deve ser “o começo da primavera, a doce necessidade”, e que nos *Mestres Cantores* representa o momento da pulsão erótica e por tanto o *agencia*, demonstra ainda mais o sofrimento e o incompleto tanto com o prazer que se dá à tensão, e o incompleto mesmo: é doce é ao mesmo tempo necessário. Este estrato intermediário da expressão, propriamente falando da modernidade musical do século XIX, não existia antes de Wagner. Ele faz com que o sofrimento possa ser doce, de que as oposições entre prazer e desprazer não se enfrentam rigidamente, senão como mediadas, os compositores e ouvintes unicamente aprenderão com ele, e apenas essa experiência faz possível a extensão da dissonância a toda a linguagem musical. E poucas coisas têm seduzido tanto a música de Wagner quanto o doce sofrimento (Adorno, 2008, p.6, tradução nossa).

Embora o tratamento do material sonoro seja progressivo, em alguma medida, a forma como Wagner compõe, até mesmo em suas obras mais maduras, segue moldes conservadores. A escrita coral, feita a quatro vozes, garante ao compositor maior organização da escrita musical, sendo assim, “o coral oferece o esquema harmônico completo dos tempos em compassos, onde cada tempo coincide com um acorde”²⁴. Dito de outra forma, “Wagner adota o partido dos clássicos autoritários contra os modernos”²⁵.

Além de lidar com as propriedades do som de forma singular, Wagner é reconhecido como grande orquestrador e, ao optar por determinados instrumentos em certos trechos, seu caráter particular fica impresso nessas escolhas. Afinal, a mesma música soa de diferentes formas se tocada por instrumentos diferentes. Basta imaginarmos a canção *parabéns pra você* tocada ora por um violino, ora por um piano, ora por um trompete. Em todas às vezes em que ouvimos, internamente, a canção, tanto a melodia quanto o material harmônico pode ser o mesmo, mas o timbre é outro, e isto é o que, em alguma medida, faz com que a música seja outra.

²² Adorno, 2008, p.63.

²³ Idem, p.65.

²⁴ Idem, p.67.

²⁵ Idem, p.62.

Embora a harmonia wagneriana flutue entre o passado e o futuro, seu descobrimento autêntico é a dimensão colorista. A arte da instrumentação em seu sentido forte, como participação produtiva da cor no processo musical “de tal como que essa mesma cor é convertida em ação” não existia antes dele (Adorno, 2008, p.69, tradução nossa).

Assim como em música contemporânea os aspectos harmônicos não dependem das mesmas regras outrora fixadas pela tradição, o modo como Wagner pensa sua orquestração também é particular e as escolhas feitas de forma inteiramente subjetiva dependem da sensibilidade do orquestrador. Embora todo caráter técnico de Wagner seja distintivo, será o modo com ele configura sua orquestra a sua característica principal.

A escolha da cor não depende de nenhuma regra: unicamente se justifica pelas exigências concretas do contexto compositivo específico, tal como na música contemporânea concebe a relação com a dimensão harmônica e inclusive, a construção de melodias. O momento da cor de Wagner dispõe de plena liberdade ante todo o domínio de seu subjetivismo, e a sensibilidade da cor do orquestrador Wagner compensa toda a sensualidade de quem escreve cartas a uma costureira. Apesar de todo o engrandecimento do aparato orquestral, apesar de toda a técnica autônoma, a orquestra é o âmbito mais íntimo de Wagner (Adorno, 2008, p.70, tradução nossa).

Um dado relativamente conhecido da orquestração de Wagner é a duplicação dos naipes. Onde encontramos, aproximadamente, quatorze violinos e quatorze violas, esse número dobra na orquestra do compositor alemão, dando assim, maior impacto sonoro aos ouvintes. Além desse impacto duplo nos naipes da orquestra, o modo como o compositor utiliza dessa característica para compor auxilia os músicos de cada naipe na execução, fazendo com que os instrumentos nunca cessam e nenhuma fissura se manifeste naquele torpor sonoro. Em outras palavras: “o que cada instrumento perde em caráter sonoro específico, com a duplicação se compensa a possibilidade de adaptar sem fissuras a totalidade do som orquestral”²⁶. Em termos específicos, “a substituição da trompa natural, limitada ao diatonismo, pela trompa de válvulas que dispõe da escala cromática” é uma das maiores inovações na orquestração de Wagner²⁷.

²⁶ Idem, p.78.

²⁷ Idem, p.74-75.

Com a introdução das válvulas se tem ganhado indiscutivelmente tanto para este instrumento que parece difícil passar por cima deste perfeccionismo, embora com ela a trompa tenha perdido inevitavelmente em beleza tímbrica como especialmente também em capacidade de ligar os sons suaves. Devido a essa grande perda, o compositor interessado em preservar o caráter autêntico da trompa deveria, sem dúvida, ter evitado usar a trompa de pistões, se não tivesse, por outro lado, constatado que, com um tratamento particularmente cuidadoso excelentes artistas conseguiram superar as desvantagens indicadas a um nível quase imperceptível, de modo que, no que diz respeito ao som e à ligação entre os instrumentos, dificilmente se pode notar alguma diferença. (Adorno, 2008, 75, tradução nossa).

Com a possibilidade de criar essa espécie de *continuum* sonoro, a orquestração prende ainda mais a atenção do ouvinte, impossibilitando qualquer tentativa de escapar daquela amálgama sonora. Esse modo de compor do maestro apresenta uma fórmula radical, na qual, a mecânica — assim como na criação de sua trompa — parece ser o principal elemento. Tal característica pode ser observada sob o viés da tecnologia, que, em certa medida, avançava ao longo do século XIX. Junto a isso, os polos de produção do homem moderno são contemplados pelo modo como Wagner concebe sua orquestração e compõe sua obra. Para o maestro, a orquestra não é apenas um aglomerado de músicos, mas é onde a individualidade de cada um desaparece e apenas sua batuta conduz a força sônica.

A ideia de um contínuo elétrico de todas as cores sonoras possíveis levou esta tendência a uma fórmula radical: a mecânica. Wagner, por exemplo, trata de interpretar a tendência tecnológica como uma relação natural, substituindo sempre os instrumentos orquestrais individuais por “famílias” instrumentais (...) (Adorno, 2008, p.76).

No entanto, os avanços composicionais de Wagner não se limitam apenas aos sopros da orquestra. Sua forma de compor para cordas também se distingue da tradição, conforme Adorno menciona:

As conquistas da instrumentação wagneriana não se limitam aos instrumentos de sopro. Strauss menciona o tratamento *al fresco* dado às cordas no fogo mágico, onde são escritas figuras que nenhum violino individual consegue executar exatamente *in tempo* e que "soam" na seção porque ali as imperfeições da execução individual desaparecem. (Adorno, 2008, p.78).

Com tudo isso, o modo com o qual Wagner concebe suas peças é exclusivo. Simultaneamente à concretude sonora das trompas inventadas e a maneira como ele escreve a sessão de cordas, o compositor se destaca, mais uma vez, na história da música ocidental. Para além do som, questões políticas como a exclusão de qualquer sentido individual na orquestra são amplamente debatidas.

A sutil arte wagneriana da instrumentação é a vitória da reificação na práxis instrumental: o som objetivo, à disposição do sujeito compositor, foi banido da configuração estética da parte da produção imediata do som. Assim é a história da obra wagneriana (Adorno, 2008, p.79).

Agindo assim, Wagner pretende ocultar qualquer traço de trabalho coletivo em sua obra. A divisão social em trabalho físico e intelectual é marcada pela forma como o maestro conduz sua orquestra e, principalmente, como ele constrói seu sistema musical. Com isso, o caráter social do próprio compositor entra em cena. Afinal, sua obra é, de alguma maneira, extensão de si mesmo. De maneira sumária, podemos citar

Alberto, o acumulador de ouro, o explorador invisível e anônimo; Mime, aquele que encolhe os ombros, falador, transbordando de vaidade e perfídia; Hanslick-Beckmesser, o crítico importante e intelectual, todos os repudiados são caricaturas de judeus na obra de Wagner (Idem, p.23).

Como podemos perceber, por meio dessa digressão sobre a musicologia crítica de Adorno, Richard Wagner é personagem central no debate político e, principalmente, no debate estético de Nietzsche. A opção do maestro não é mero acaso aos ouvidos do filósofo pelas razões apresentadas acima. Além disso, o caráter ético do músico é amplamente debatido por Nietzsche em *O Caso Wagner*, sobretudo na segunda parte, *Nietzsche contra Wagner*, na qual, o filósofo apresenta objeções ao compositor.

Os escritos publicados em 1888 referentes à Richard Wagner marcam a ruptura radical do filósofo com o músico, tanto em termos estéticos quanto morais. Desde sua obra de estreia para o grande público, Nietzsche se vincula à Richard Wagner. Embora o maestro apareça em apenas três momentos no *Nascimento da Tragédia* (seu nome surge junto a Schiller no capítulo sete, no capítulo dezesseis ele aparece ao lado de Schopenhauer e, finalmente, no capítulo dezenove) Wagner aparece como responsável pelo renascimento da tragédia.

Ademais, a última obra publicada por Nietzsche, em dezembro de 1888, produz uma espécie de dossiê da relação entre o pensador e o grande compositor do século. Além das inúmeras referências à música, Nietzsche aponta, sobretudo, para os valores morais produzidos pelas obras do maestro, nas quais a verdadeira decadência do século se manifesta, conforme o trecho a seguir:

Eis o ponto de vista que destaco: a arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe no palco — todos problemas de histéricos —, a natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia temperos sempre mais picantes, sua instabilidade, que ele travestiu em princípios, e, não menos importante, a escolha de seus heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos (— uma galeria de doentes!): tudo isso representa um quadro clínico que não deixa dúvidas. Wagner est une névrose [Wagner é uma neurose]. Talvez nada exista de tão conhecido hoje, ao menos nada foi tão bem estudado, quanto o caráter protéico da degenerescência, que aqui se fez crisálida de arte e artista (Nietzsche, 2016, p.14).

Além da degenerescência dos valores morais, Nietzsche ataca elementos musicais nas obras de Wagner, seja através de termos fisiológicos, seja através de termos necessariamente musicais. Isso se dá em razão da arte apresentar para Nietzsche efeitos fisiológicos que ampliam a vida ou a fazem decair. A neurose wagneriana pode ser compreendida quando se percebe que este músico “mais que qualquer outro, é um mestre em achar tonalidades no mundo das almas sofredoras, oprimidas, torturadas, e em dar voz também à muda miséria”²⁸. Embora haja certos elogios àquela música, sobretudo em seu aspecto mínimo²⁹, Nietzsche critica de maneira contumaz a falta de ritmo daquelas obras, pois a “música de Wagner, sem a proteção do gosto teatral — um gosto muito tolerante —, é simplesmente música ruim, talvez a pior que jamais se tenha feito. Quando um músico não consegue mais contar até três, torna-se “dramático”, torna-se “wagneriano”³⁰. De maneira ácida, embora sutil, Nietzsche faz menção ao compasso ternário utilizado para compor valsas e grande parte de músicas para dança. Junto a isso, a menção à *melodia infinita* — recurso criado por Wagner para que seus personagens sejam reconhecidos facilmente pelo público no momento da encenação — é criticada, sobretudo em relação à falta de pés ligeiros, capazes de dançar em solo firme. Tal recurso arremessa o ouvinte em um mar revolto obrigando-o a flutuar. Em síntese é a falta de senso rítmico que incomoda Nietzsche, certa incapacidade na produção de algo realmente musical, algo que, de fato, se fundamente em relações sonoras.

²⁸ Nietzsche, 2016, p.48.

²⁹ “ele pinta suas verdadeiras obras-primas, que são todas bem curtas, com frequência não indo além de um **compasso** — apenas então ele se torna inteiramente bom, grande e perfeito, talvez apenas então”. (*grifo nosso*) p.52.

³⁰ Nietzsche, 2016, p.24.

A intenção que a nova música persegue com o que agora é denominado — de maneira vigorosa, porém imprecisa — “melodia infinita”, pode ser esclarecida se imaginamos alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e se entrega por fim à mercê do elemento; é preciso nadar. Na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, em rapidez e em lentidão, algo muito diferente a fazer, isto é, dançar. A medida necessária para isso, a observância de determinados graus equivalentes de tempo e força, exigia da alma do ouvinte uma contínua ponderação — no contraste entre essa mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo, baseava-se a magia de toda boa música. — Richard Wagner quis outra espécie de movimento — ele subverteu o pressuposto fisiológico da música anterior. Nadar, flutuar — não mais caminhar, dançar... Talvez esteja aí o essencial. A “melodia infinita” quer precisamente romper toda uniformidade de tempo e espaço, e até mesmo zomba dela por vezes — sua riqueza de invenção está justamente no que, para um ouvido mais velho, soa como paradoxia e blasfêmia rítmica. A imitação, o predomínio de um tal gosto resultaria em perigo para a música, como não se pode imaginar maior — a completa degeneração do sentimento rítmico, o caos no lugar do ritmo... O perigo chega ao ápice quando tal música se apoia cada vez mais numa histrionia e arte dos gestos inteiramente naturalista, não mais dominada por qualquer lei da plasticidade, que quer efeito e nada mais... O expressivo a todo custo e a música a serviço, tornada serva da atitude — isto é o fim... (Nietzsche, 2016, p.18).

Dessa maneira, podemos reconhecer a importância de Richard Wagner para a filosofia de Nietzsche, seja produzindo a música dionisíaca capaz de unificar o povo alemão ou seja produzindo os próprios objetos sonoros em sua música, aos quais a decadência ou a potência de vida são reconhecidas.

CONCLUSÃO

A música, e tudo que decorre dela, é o principal suporte artístico com o qual Nietzsche trabalha em sua filosofia, como sustenta Rosa Maria Dias³¹. No entanto, sendo a transformação e, principalmente, a temporalidade o fundamento de sua filosofia, não seria exagero afirmar que a música é o suporte artístico mais adequado para o seu pensamento. Longe de silogismos inebriantes da metafísica ou do jogo das razões caudatário dessa última, Nietzsche narra a passagem e com isso, a música, por guardar profunda relação com a temporalidade, se manifesta de forma exemplar em seu pensamento.

Portanto, afirmar que o fundamento da filosofia de Nietzsche é a *transformação*; que o gênio musical, o vivente mais capacitado, tanto em termos éticos quanto estéticos, para narrar a *passagem* justamente em razão do material com o qual ele lida; e que a música é o suporte artístico mais propício ao pensamento do filósofo por conter intrínseca relação com a *temporalidade*, nos dá a possibilidade de formular a seguinte hipótese: o pensamento de Nietzsche não é simplesmente *sobre* música, mas intrinsecamente *sonoro*, no qual o diapasão de Dionísio dá o tom de sua verdade.

³¹ Cf. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música* (1994).

Referências

ADORNO, T.W. **Monografías Musicales: Ensayo sobre Wagner; Mahler. Una Fisionomía Musical; Berg. El Maestro de la Transición Mínima.** Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008.

BARROS, Fernando de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007.

DIAS, Rosa Maria. **Música e Nietzsche.** Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FUBINI, Enrico. **La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.** Madrid: Alianza Editorial, 1988.

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

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical.** Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.

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

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos.** Tradução: Maria Inês Madeira de Andrade; revisão de Arthur Morão. – Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo.** Tradução, notas e prefácio: . Guinsburg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Genealogia da Moral.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner.** Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

PARMENIDES. **Da Natureza.** Tradução: José Gabriel Trindade Santos. 1º Edição. Loyola: São Paulo, 2002.

PIEDEDE, Acácio Tadeu de Camargo. **Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal.** In: Publicação do Simpósio de Pesquisa em Música – DEARTES/UFPR, 2007.

SCHONBERG, Arnold. **Harmonia.** Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STEGMAIER, Werner. **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche.** Tradução: Oswaldo Giacoia Jr. – Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.