

No espírito da música: para uma tese acerca da síntese trágica em Schopenhauer e Wagner

*In the spirit of music:
for a thesis about the tragic synthesis in Schopenhauer and Wagner*

Luan Corrêa da Silva

Mestrando em Filosofia pela UFSC

E-mail: luanbettiol@gmail.com

Resumo: Em torno da discussão acerca da arte musical no pensamento de Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, uma questão surge: qual a relação entre música e as demais artes? Em *O mundo como vontade e representação* a questão é colocada de forma germinal, e em *Beethoven* de Wagner é radicalizada: a partir do conceito de *simpatia* a experiência musical é pensada a partir de uma direção oposta daquela experienciada na contemplação estética do *belo*, e por isso somente explicável a partir do *sublime*. Curiosamente, é a partir do sublime que Schopenhauer explica a essência da *tragédia*, que talvez pudesse ser pensada, no intento de apresentar uma tese alternativa para o convívio entre as artes, como a arte que sintetiza a radicalidade de naturezas opostas das artes visuais e da música, como sua intersecção. Assim, preliminarmente à publicação de *O nascimento da tragédia*, temos aqui uma interessante chave interpretativa a ser investigada.

Palavras-chave: Música; Tragédia; Schopenhauer.

Abstract: Around the discussion of musical art in the thought of Schopenhauer, Wagner, and Nietzsche, a question arises: what is the relationship between music and the other arts? In *The World as Will and Representation* the question is posed in a germinal form and in Wagner's *Beethoven* is radicalized: from the concept of *sympathy* the musical experience is considered from a direction opposite of that experienced in aesthetic contemplation of *beautiful*, and therefore explicable only from the *sublime*. Interestingly, from the sublime is that Schopenhauer explains the essence of *tragedy*, that could perhaps be thought, in an attempt to present an alternative theory for the interaction between the arts, like art that synthesizes the radicalism of opposite natures of the visual arts and music, as their intersection. Thus, the preliminary publication of *The Birth of Tragedy*, we have here an interesting interpretive key to be investigated.

Keywords: Music; Tragedy; Schopenhauer.

Parece-me evidente, e também a uma boa parte dos comentadores, que o sucesso, incluindo também a polêmica, em torno da publicação de *O Nascimento da Tragédia*, deve-se, sim, em grande medida, à forte influência exercida por Arthur Schopenhauer sobre Friedrich Nietzsche, neste e noutros escritos, sobretudo no primeiro período de sua produção¹. Se é verdade que a filosofia de Schopenhauer é marcada por um pessimismo metafísico, da constatação de que a vida é a manifestação perpétua do sofrimento, que se apresenta no mundo nas mais variadas espécies, a ponto de que o melhor e justo seria mesmo não termos nascido², – todavia esta filosofia parece ter sido recebida por

1 Para confirmar isto, ver, por exemplo, DIAS, R. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*. In: Cadernos Nietzsche 3, p. 07-21, 1997.

2 Schopenhauer cita os versos de Calderón de la Barca: “Pues el delito mayor/ Del hombre es haber nacido” [Pois o maior crime / Do homem é ter nascido]. SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 334; *ibid*, p. 453; SCHOPENHAUER, A. WWV II, p. 690. Adotamos a edição das obras completas em alemão organizadas por Paul Deussen: SCHOPENHAUER, A. *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*. Hrsg. von Paul Deussen. Munique: R. Piper, 1911-1942. A tradução adotada de *Die Welt*

Nietzsche por um caminho diverso, percorrido pela arte e, sobretudo, pela música. Mesmo a partir de uma perspectiva mais geral, nenhum tema da filosofia de Schopenhauer perdurou tanto na obra de Nietzsche quanto o tema da música, nas suas mais variantes considerações; e isto não parece se dar ao acaso.

Ocorre que, contrariamente ao que às vezes somos induzidos a pensar, o caminho da arte é privilegiado já nas considerações de Schopenhauer, onde a música ganha o grande destaque e apresenta uma outra face da existência, na qual o lamento pelo sofrimento do mundo pouco corresponde à intensa vivificação da experiência musical. Neste contexto, Richard Wagner parece ter compreendido, tardiamente, um novo sentido à sua própria concepção musical, que em *Beethoven* mostra uma euforia reunificante, pouco condizente com o ascetismo o qual a filosofia de Schopenhauer é frequentemente associada.

[...] o aspecto mais conhecido da recepção wagneriana de Schopenhauer é o valor da filosofia pessimista como refúgio para o artista, consequência de ter sofrido o desencanto de seu período revolucionário; o *Beethoven-Schirft* não trata explicitamente do pessimismo, mas sim de apresentar outra face da recepção da filosofia de Schopenhauer: a da filosofia da música³.

Se a música, para Arthur Schopenhauer, é a linguagem mais universal, a prescindir de qualquer conceito, única capaz de nos reconectar diretamente com aquilo que possuímos de mais fundamental com todo o mundo, então não nos surpreende que Nietzsche tenha se inspirado especialmente nesta parte da filosofia de Schopenhauer. O ensaio *O nascimento da tragédia* lido no horizonte de *Beethoven*, surge como um grande epifenômeno de suas discussões precedentes, carecendo de uma atenta investigação que, porém, ultrapassa as limitações deste artigo. Antes, pretendemos apenas indicar alguns pontos nevrálgicos da metafísica da música de Schopenhauer vista sob o horizonte da sua metafísica do belo precedente, bem como da recepção de Richard Wagner posterior, compreendida para este propósito como uma radicalização consequente que, entretanto, talvez se mostre insuficiente.

Cerca de dezenove anos após a publicação de *Ópera e Drama* (1851), Richard Wagner redige um *Festschrift* na ocasião da celebração do centenário de nascimento de Ludwin van Beethoven. Como não estava de fato diante de nenhum público, mas à vontade para desenvolver seus pensamentos sobre a música, o que inicialmente ele pretendia com um mero discurso transforma-se numa

als Wille und Vorstellung é de Jair Barboza: BARBOZA, J. *O mundo como vontade e como representação*, 1º Tomo; São Paulo: Editora UNESP, 2005, abreviada como MVR I. Para o segundo volume, adotaremos a abreviação WWV II, com referências à paginação da edição alemã. Para esta obra, a tradução para o português terá por base a tradução em andamento também de Jair Barboza que fora concedida gentilmente por ele, mas que, entretanto, ainda não está disponível. As demais traduções dos textos ainda não traduzidos serão feitas por mim, salvo indicação contrária.

³ LÓPEZ, H. *A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia. La filología amiga del wagnerismo nietzscheano. II Saggiatore Musicale*, p. 116.

importante chave de compreensão da filosofia de Arthur Schopenhauer, ecoada na obra deste que é descrito por Wagner como o verdadeiro ápice da música⁴:

Mas penetrar de tal modo, através dessas formas [e convenções banais da música], na essência mais íntima da música, e, a partir dessa perspectiva, ser capaz de conduzir a luz interior da clarividência de novo para fora, a fim de nos revelar a significação mais íntima dessas formas, tal foi a obra de nosso grande Beethoven, que devemos por conseguinte considerar o verdadeiro ápice da música.⁵

Beethoven exprime em sua música aquilo que lemos na *metafísica da música* de Schopenhauer, tal como ela é apresentada em *O mundo como vontade e como representação*, na seção 52 e em seus complementos posteriores. Convincente já em sua ousada trajetória biográfica⁶, Beethoven é o músico schopenhaueriano por ter em conta que a música é, diferente das outras artes, uma *linguagem universal*, imediatamente compreendida por todos, para além da mediação dos conceitos abstratos: este é o paradoxo essencial sem o qual, pensa Wagner, a própria obra de Beethoven pode ser analisada a fundo⁷.

Mas foi Schopenhauer o primeiro a reconhecer e definir, com clareza filosófica, a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente distinta daquela que caracteriza a poesia e as artes plásticas.⁸

Também para o próprio Schopenhauer:

(...) uma sinfonia de Beethoven mostra-nos a maior confusão, à qual no entanto subjaz a ordem mais perfeita; a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia: é a *rerum concordia discors* [concordia discordante], uma estampa perfeita e fiel da essência do mundo que roda num redemoinho inabarcável de figuras incontáveis e conserva a si mesma na contínua destruição⁹.

4 “Beethoven” é o título do discurso cuja tradução brasileira que utilizo é de Anna Hartmann Cavalcanti a partir da edição “Richard Wagner – Dichtungen und Schriften”, Jubiläumausgabe, vol. 9, publicada por Insel Verlag, de Berlim, Alemanha. Tal discurso pode ser dividido em duas partes principais: na primeira Wagner expõe sua tese a partir de sua leitura da filosofia de Schopenhauer. Na segunda parte, Beethoven é descrito como o melhor intérprete musical da metafísica da música de Schopenhauer.

5 WAGNER, R. *Beethoven*. p. 34, inserção nossa.

6 Mesmo com a perda quase total da audição, compôs obras como a sinfonia nº 5, e também a *Nona*, intitulada “Coral”, ambas compostas em tom menor. Outro traço importante de sua biografia, é a sua predileção pelas formas sinfônicas e sonatas, em detrimento da Ópera, que o músico se aventurou a compor apenas uma vez, *Fidélio*, mas mesmo assim recusou-a posteriormente como sendo um fracasso. A esse respeito, ver COOPER, B. *Beethoven: um compêndio*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

7 Cf. WAGNER, R. *Beethoven*. p. 15.

8 *Ibid.*, 15.

9 SCHOPENHAUER, A. WWV II, p. 514, inserção nossa. Apesar disso, Schopenhauer se manteve sempre fiel a Mozart e Rossini, como escreve em resposta a Wagner, em 1856, ao receber uma cópia autografada do libreto da tetralogia do *Anel dos Nibelungos* (Der Ring des Nibelungen), cuja estreia, em Bayreuth, ocorreria somente vinte anos depois, em 1876, causando uma grande decepção a Friedrich Nietzsche. Schopenhauer faz a seguinte observação a um intermediário:

Para Schopenhauer, a música se distingue das demais artes por possuir uma significação “muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos”¹⁰. O que há de essencial, entretanto, é o sem fundamento (*grundlos*)¹¹, uma auto-discórdia (*Selbstentzweiung*) que se manifesta nas mais diversas formas de vida, e que no homem é expressa na lapidar sentença hobbesiana *homo homini lupus*¹².

O mais flagrante exemplo desse tipo de conflito é fornecido pela formiga *bulldog-ant* na Austrália: quando se a corta, tem início uma luta entre a cabeça e a cauda: a primeira ataca com mordidas a segunda, e esta se defende bravamente com o ferrão; a luta dura cerca de meia hora, até que ambas morrem ou são carregadas por outras formigas¹³.

A estreita relação entre *música* e *vontade* no pensamento de Schopenhauer coloca-nos um primeiro problema, a saber: o deslocamento radical da música na série das artes e, conseqüentemente, a falta de um local adequado para a sua exposição na *Metafísica do Belo*. De fato, para Wagner em seu escrito de 1870, a natureza radicalmente distinta das artes visuais e até da poesia, “cujo único material são os conceitos empregados para tornar clara a *ideia*”, deve-se à própria natureza da *representação*, que tem como pressuposto essencial a relação sujeito/objeto¹⁴.

Daí resultam não apenas os estados bastante diferentes do músico que concebe e do artista plástico que projeta, mas também o efeito fundamentalmente diferente produzido pela música e pela pintura. Aqui a mais profunda tranquilidade, lá a mais forte excitação da vontade. [...] No caso do músico [...] a vontade vive, além de todos os limites da individualidade, um sentimento de unidade: por meio do ouvido abre-se para ela a porta por onde o mundo penetra, assim como ela no mundo.¹⁵

A música se dirige ao interior de nossa experiência, e fala do núcleo de nosso ser. Wagner se utiliza de um escrito importante para este contexto, todavia pouco estudado em meios acadêmicos, intitulado *Sobre a visão de espíritos*¹⁶. Nesse artigo é defendida por Schopenhauer uma teoria dos sonhos fundada no fenômeno da clarividência, contrária à concepção espírita de sua época, a qual o

“Agradeça em meu nome a seu amigo Wagner pelo envio de seus 'Nibelungos', mas também lhe diga que ele deveria pôr a composição musical de lado, pois seu gênio é muito maior para a poesia! Quanto a mim, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e a Mozart...”. In: HÜBSCHER apud SAFRANSKI, R. *Schopenhauer: e os Anos Mais Selvagens da Filosofia*, p. 641; ver também SCHOPENHAUER, A. P II, p. 469).

10 Cf. SCHOPENHAUER, A.MVR I, p. 337.

11 Cf. Ibid., p. 165.

12 Cf. Ibid., p. 212.

13 Ibid., p. 212.

14 “Ser objeto para o sujeito e ser nossa representação é uma e mesma coisa”. Cf. SCHOPENHAUER, A. SG, §16.

15 WAGNER, R. *Beethoven*, p. 25.

16 Originalmente *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*, Schopenhauer o publica em 1851 nos seus *Parerga und Paralipomena*, cerca de trinta e três anos após a publicação do primeiro volume de sua obra principal.

sonho e a *clarividência*, antes de serem efeito de um estímulo externo à consciência, são na verdade uma função específica do cérebro que, voltado para seu interior, é por isso capaz até mesmo de antever as imagens da realidade externa.

Pois a perplexidade anexa ao exame da visão e da aparição espiritual se deve na realidade ao fato de que nessas percepções a fronteira entre o sujeito e o objeto, que é a primeira condição de todo conhecimento, se mostre duvidoso, confuso e turvo. “Isto está fora ou dentro de mim?” pergunta – como fez Macbeth quando apareceu-lhe o punhal – todo aquele a quem uma visão de tal classe não se priva da reflexão.¹⁷

Mostram-se relevantes, a essa altura, outras passagens igualmente importantes na obra de Schopenhauer que acentuam ainda mais a importância da experiência interior que é, aliás, a primeira via de acesso à realidade enquanto *vontade*. Esta é uma viragem que, apesar de ter sido identificada por Wagner neste artigo tardio, já ocorre em um contexto maior da filosofia de Schopenhauer: em *O mundo como vontade e como representação* é na consciência de si, a *Selbstbewusstsein*, onde encontramos a ponte de passagem entre fenômeno e a coisa-em-si, que Kant deu por impossível¹⁸. De fato, para Schopenhauer, o que Kant acertadamente via como impossível era a possibilidade de um acesso consciente à coisa-em-si *de fora*, exteriormente à consciência, e portanto, exteriormente à própria condição de qualquer experiência. Para o qual Schopenhauer poderia responder: enquanto representação, nosso conhecimento do mundo e de nós mesmos será sempre limitado pelo intelecto e suas formas puras; entretanto, pelo querer nos é dada a única oportunidade de compreender, a partir do nosso eu interior, todo o exterior, aquilo que nos é imediatamente dado; descobrimo-nos enquanto *sujeito do querer*:

Está aqui, então, o único dado apropriado para transformar-se na chave de todo o resto, ou, como eu disse, a única estreita porta para a verdade. Consequentemente, devemos aprender a compreender a natureza a partir de nós mesmos, e não, ao contrário, a nós mesmos a partir da natureza¹⁹.

O acesso ao em-si prescinde aqui de toda exteriorização, precisamente da forma exterior do *espaço*, o que nos permite referir a um *pathos* fundamental como *simpatia* (*sympátheia/συμπάθεια*, de

17 SCHOPENHAUER, A. P I, p. 331.

18 Jair Barboza prefere traduzir *Selbstbewusstsein* por “consciência de si”, enfatizando uma condição formal de Schopenhauer de que “CONSCIÊNCIA consiste no conhecer: mas a isto pertence uma parte que conhece e uma que é conhecida; eis por que a consciência de si também não poderia existir se nela não se contrapusesse ao que conhece um conhecido diferente dele. Assim como objeto algum pode existir sem sujeito, também sujeito algum pode existir sem objeto, noutros termos, ser algum que conhece sem algo diferente dele que é conhecido. Por isso é impossível uma consciência que fosse absoluta inteligência” (Cf. SCHOPENHAUER, A. WWV II, p. 225); às vezes, entretanto, traduz-se por “autoconsciência”, enfatizando-se o uso pela tradição filosófica, sobretudo do idealismo alemão. Apesar da frutífera discussão entre tradutores e comentadores acerca da tradução de “*Selbstbewusstsein*” na obra de Schopenhauer, não nos parece necessário para o que pretendemos neste momento.

19 SCHOPENHAUER, A. WWV II, p. 219, tradução livre.

πάθος/πάθος), em seu sentido mais puro, tal como Schopenhauer nos propõe em uma enigmática passagem:

A essa identidade metafísica da vontade como coisa em si, dentro da incontável pluralidade de suas manifestações, baseiam-se três fenômenos que se pode unir no conceito comum de SIMPATIA [Sympathie]: 1) A COMPAIXÃO [Mitleid] que, como expliquei, é a base da justiça e da caridade, *caritas*. 2) O AMOR SEXUAL [Geschlechtslieb] e a sua tensa seleção, *amor*, que constitui a vida da espécie que prevalece sobre a dos indivíduos. 3) A MAGIA [Magie], a qual se incluem também o magnetismo animal e as curas simpáticas [sympathetischen Kuren]. Por conseguinte, a SIMPATIA é definida como: **a manifestação empírica da identidade metafísica da vontade, em meio a identidade física dos fenômenos, que evidencia uma conexão totalmente distinta da que produzem as formas dos fenômenos que concebemos pelo princípio de razão.**²⁰

Ora, se o que se trata é a identidade metafísica da vontade, em meio a identidade física dos fenômenos, com base no que foi dito anteriormente, então nenhum outro fenômeno nos parece tão esclarecedor quanto a *música*. Interessantemente, no bojo de uma mística schopenhaueriana, Wagner faz uso do conceito de *simpatia*, em seu escrito, relacionando-o diretamente à gênese da experiência auditiva, onde o músico, tomado como que por um estado onírico, torna possível a produção interior de imagens da realidade; são imagens que a visão, mesmo com o olhar mais focado, jamais alcança com a mesma intensidade²¹.

Em estado de sonho, no qual aquelas impressões nos fazem mergulhar por meio de uma audição simpática [sympathische Gehör], e que nos revela aquele outro mundo do qual o músico nos fala, nós o reconhecemos de imediato por meio de uma experiência acessível a todos.²²

Assim como somente “de noite ouvimos aparecer a fonte que o ruído do dia fazia

20 Ibid., p. 691, tradução livre, inserções e grifo nossos.

21 Schopenhauer diz, ainda, que pensar nos sonhos como meros jogos de ideias a partir das imagens da *fantasia* denota falta de sentido e honradez, pois é claro que são especialmente distintos deles. Para ele, nossa capacidade representativa no sonho supera imensamente a de nossa imaginação, pois as imagens da fantasia são débeis, fracas e muito passageiras, além disso são sempre provocadas por associação de ideias ou motivos, acompanhada da consciência de sua arbitrariedade. Nossa capacidade representativa do *sonho*, ao contrário, supera imensamente a da imaginação, revela-nos algo alheio, estranho, que se impõe com a mesma vivacidade da realidade externa. Este é um dos traços fortes do parentesco entre música e sonho que, porém, deve ser tomado com cautela. Cf. SCHOPENHAUER, A. P I, p. 256.

22 WAGNER, R. *Beethoven*, p. 28, inserção nossa. Segundo Fernando Moraes de Barros, Wagner faz uso deste conceito tendo conhecimento de uma tese de Carl Fuchs, intitulada “Preliminares a uma crítica a arte dos sons” (*Präliminarien zu einer Kritik de Tonkunst*), apresentada em 1871 para a obtenção do doutoramento, onde ele reedita e aprimora os pontos de sustentação da metafísica schopenhaueriana do belo, reiterando a sua posição metafísica da música. Para tanto, ele faz uso do conceito de *simpatia*, o qual é corretamente visto pelo pianista como a identidade schopenhaueriana da vontade. Wagner expressa seu contentamento na descoberta do escrito dizendo: “Assim que recebi o trabalho do Sr. Fuchs (...) reconheci imediatamente que seu autor despense o mais sério cuidado e atenção, já que se empenha em iluminar os problemas do modo que sempre esperei por parte das cabeças certas”. Cf. BARROS, F. *Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs*, p. 148-149.

incompreensível”²³, também nesse estado musical, a atividade cerebral despotencializa a consciência dos sentidos voltada para o exterior, como ocorre no sonho, permitindo um acesso interno imediato. A partir da simpatia, Wagner sugere chamarmos de audição simpática a audição musical, já que esta diz respeito à direção interior da consciência.

Assim é que se compreende, a partir do que diz o músico, o afastamento da música das demais artes. Atento à *Metafísica do Belo* de Schopenhauer, onde o conhecimento puro das *ideias*, proporcionado pela contemplação estética tem origem em uma *intuição* estética, Wagner sugere uma constatação etimológica para firmar a heterogeneidade da experiência auditiva: a palavra alemã *Schönheit* (beleza) relaciona-se, em sua raiz, com *Schein* (aparência) e *Schauen* (contemplação, intuição, visão).

Muito importante levarmos em conta, neste contexto, o que diz Schopenhauer sobre a contemplação estética: O *véu de Maya* representa, para o filósofo, o *Princípio de Razão*, a barreira para todo conhecimento do mundo, o obstáculo para a realidade mais verdadeira. Pelo véu conhecemos o mundo multifacetado, plural, determinado, distintivo, e ordenado; e por detrás dele, a *vontade*, que se manifesta no mundo conhecido por nós em distintos graus, porém para nós nunca em si mesma. Através da *contemplação do belo* temos a oportunidade de conhecer essa vontade de forma pura, livre do princípio de razão, isto é, conhecemos suas *objetividades*²⁴ mais adequadas. Entra em jogo aqui o segundo ponto de vista da *representação*, a saber, independentes do princípio de razão, pela *contemplação estética*. Pela contemplação estética é possível o conhecimento de *ideias*, tais como as descritas por Platão, que são representações na medida em que são *objeto para um sujeito*, que neste caso é *puro*. Portanto, além de ser o conhecimento mais adequado da *coisa em si*, é também uma das formas de negação da vontade individual, manifestada na forma do *querer*. Ou seja, possui dois aspectos: um subjetivo, que implica na negação da vontade, e um objetivo, que resulta no conhecimento de ideias. Sendo assim, a arte, obra do *gênio* artístico (um pleonismo para Schopenhauer) é o principal meio pelo qual esse nível de conhecimento é possível; pela arte o gênio empresta seus olhos para que seja ofertada a todos, em maior ou menor grau, a oportunidade de alcançar este nível de conhecimento da realidade.

O que Schopenhauer não nos deixa suficientemente claro, Wagner torna explícito: a música não é uma arte do *belo* na medida em que; em primeiro lugar, não nos conduz ao conhecimento puro, porque prescinde inclusive da relação sujeito/objeto, ou seja, de toda a exteriorização (o que configuraria seu aspecto objetivo); e por consequência, não implica na negação da vontade, já que, antes de mais nada, esta também pressupõe a mesma relação essencial (o aspecto subjetivo). Surge,

23 Cf. SCHOPENHAUER, A. P I, p. 262.

24 Um neologismo para contrastar com as objetividades da efetividade, submetidas ao “Princípio de Razão”.

então, outro problema a ser lapidado, o de compreender filosoficamente a função ascética da arte em contraponto à música, que nessa altura já fica à margem de toda a discussão estética em Schopenhauer. Neste sentido, não o *belo*, mas o *sublime* é a categoria estética que melhor corresponde à experiência musical:

Só se pode evocar aqui o conceito estético do sublime – pois justamente a impressão de serenidade vai além de toda satisfação com a beleza. Toda a obstinação da razão orgulhosa de seu conhecimento converte-se imediatamente no encanto que domina toda nossa natureza; o conhecimento afasta-se com a confissão de seu erro e experimentamos a imensa alegria dessa confissão no fundo de nossa alma, mesmo que de modo solene à expressão fascinada dos ouvintes revele espanto diante da impotência de nossa visão e pensamento face ao mais verdadeiro de todos os mundos.²⁵

O *sublime* da música consiste justamente em que a vontade, antes silenciosa, agora pode cantar aos ouvidos de seus descendentes toda a sua potência e conflito imponentes. A liberdade da racionalidade humana se constringe em face da necessidade íntima e universal que a gere por detrás de toda sua prepotência e engano.

Mas é aqui, sob esse manto de aceitação, que Wagner ousa um passo adiante. Acreditando que o vínculo entre a música e as artes plásticas faz-se por uma impossibilidade de compreensão do verdadeiro sentido da primeira, na medida em que se aplicam à música as mesmas condições de apreciação das artes plásticas, Wagner vê na essência musical um elemento que não existe na apreciação plástica: o “sublime” (*Erhabenen*).²⁶

Se é verdade que Wagner radicaliza a tradição estética, ao reservar quase que exclusivamente a categoria do *sublime* à arte dos sons; tomando-se por um caminho diferente, o que aparece como uma sugestão de Wagner pode nos servir como uma chave importante. Ao propor uma hierarquia das artes pensada a partir do grau de nitidez no espelhamento da vontade, isto é, o grau de expressão da *ideia* representada, Schopenhauer coloca a *tragédia* no topo, como aquele gênero poético que melhor nos apresenta o sofrimento inerente à vida:

Observe-se aqui algo de suma significação para toda a nossa visão geral de mundo: o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência.²⁷

25 WAGNER, R. *Beethoven*, p. 54.

26 BURNETT, H. *O Beethoven-schrift: Richard Wagner tórico*, p. 167.

27 SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 333.

Esta é, em suma, a essência da tragédia, fazer ver na humanidade o sofrimento do mundo, que nos complementos à estética da poesia ficará mais evidente com o uso, antecipado à metafísica da música, da mesma categoria, mas aqui como aquilo que propriamente define o *espírito trágico*:

Nosso prazer na TRAGÉDIA não pertence ao sentimento do belo, mas ao do sublime; sim, é o grau mais elevado deste sentimento. Pois assim como pela visão do sublime na natureza desviamos-nos do interesse da vontade para nos comportarmos de maneira puramente contemplativa; assim também na catástrofe trágica desviamos-nos da vontade de vida mesma [...] O que confere a todo trágico, não importa a figura na qual apareça, a peculiar tendência à elevação é o brotar do conhecimento de que o mundo, a vida não pode proporcionar-nos prazer verdadeiro algum, portanto nosso apego a ela não vale a pena: nisto consiste o espírito trágico: ele conduz por consequência à resignação.²⁸

Talvez, porém, o principal e mais atuante elemento da poesia, pensada como um todo, seja, por isso mesmo, o elemento *musical*:

Um meio de ajuda todo especial da poesia são o ritmo e a rima. Não consigo dar nenhuma outra explicação de seu efeito poderoso senão devido ao fato de nossas faculdades de representação, essencialmente **ligadas ao tempo**, adquirirem por aí uma propriedade em virtude da qual seguimos **internamente** os sons que retornam regularmente, e, assim, como que **consentimos** com eles. Com isso, o ritmo e a rima se tornam, em primeiro lugar, um laço que cativa a nossa atenção, na medida em que seguimos de bom grado a apresentação, e, em segundo lugar, nasce por eles uma **concordância cega** com o que está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo, pelo que a apresentação adquire um certo poder de convencimento enfático, independente de quaisquer fundamentos.²⁹

Por conta da enorme importância do elemento musical na poesia é que sobressai na consideração schopenhaueriana o gênero *lírico*, e das canções populares, em detrimento dos gêneros predominantemente *narrativos*, como o *drama*, a *epopeia* e o *romance*. O gênero lírico é o mais fácil, na medida em que é o único para quem até mesmo os indivíduos não muito eminentes à genialidade podem, por vezes, elevar suas faculdades espirituais acima da sua medida comum, e até produzir uma bela canção³⁰. O *estado lírico* provocado por uma bela canção poética tem como essência um conflito inédito entre as artes:

O sujeito da vontade, isto é, o próprio querer, preenche a consciência de quem canta, amiúde como querer desprendido, satisfeito (alegria), mais frequentemente como uma paixão, um afeto obstado (tristeza), como estado de ânimo exaltado. Ao lado disso e

28 SCHOPENHAUER, A. WWV II, p. 493.

29 SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 322, grifos nossos.

30 Cf. Ibid., p. 328.

simultaneamente, a visão da natureza circundante faz o cantor tornar-se consciente de si como puro sujeito do conhecimento destituído de vontade, cuja **calma espiritual** imperturbável aparece agora em contraste com o **ímpeto do querer** sempre obstado, sempre ainda carente: a sensação desse contraste, desse jogo de alternativas, é propriamente o que se exprime em toda canção e constitui em geral o estado lírico.³¹

O conflito entre a “cabeça” e o “coração” é constitutivo da humanidade³². O que queremos sugerir agora é que: *a partir do estado lírico nos é dada a chave para compreender a essência da tragédia*. E para este contexto, o *coro* trágico é o grande indício: dele emerge um esclarecimento decisivo dos ouvidos ao coração, ainda que sua forma seja julgada obscura e incompreensível aos olhos e à razão.

Recordo-me que em minha primeira infância deleitei-me durante muito tempo com a sonoridade agradável dos versos antes mesmo de fazer a descoberta de que geralmente também continham sentido e pensamentos. Correspondente a isso há, em todas as línguas, também uma simples poesia sonora com quase total ausência de sentido. O sinólogo DAVIS, no prefácio à sua tradução do *Laou-sang-urh* ou *An heir in old age* (Londres 1817), observa que os dramas chineses consistem parcialmente em versos cantados, acrescentando: “o sentido dos mesmos é amiúde obscuro e, conforme a própria declaração dos chineses, o fim de tais versos é antes acariciar os ouvidos, com o que o sentido é desprezado e até mesmo completamente sacrificado em favor da harmonia.” Quem não se recorda aqui dos coros de tantas tragédias gregas tão frequentemente difíceis de decifrar?³³

Ou seja, se por um lado Wagner enfatiza, com o apoio a sua leitura de Schopenhauer, a abismática distância entre a música e as demais artes, incluindo a poesia – uma mera arte conceitual – a partir do sentimento de *simpatia* despertado no ouvinte; por outro lado, temos a partir do *estado lírico* da poesia, que na tragédia é concretizado no *coro*, o mote para pensar a conexão entre as artes. A poesia é a intersecção entre as *artes visuais* e a *música*; e para isso, a poesia deve ser considerada também como uma arte musical³⁴.

Dessa forma, se por um lado a arte poética ainda representa bem a marca *visual* da contemplação estética, a de ter a expressão de ideias como finalidade, e neste sentido possuir seu lugar adequado e bem delimitado no topo da hierarquia schopenhaueriana; por outro, ela é a transição – que, porém, não é nada precisa – da *metafísica do belo* para a *metafísica da música*, a colocar em risco toda a tranquilidade estética do paraíso do belo, o recreio da existência, em direção a uma experiência bastante distinta e direta, dirigida ao núcleo mais íntimo do nosso ser. Por isso mesmo “pode-se carecer

31 Ibid., p. 329, grifos nossos.

32 Ibid., p. 330.

33 SCHOPENHAUER, A. WWV II, p. 489.

34 A Ópera será o melhor exemplo disso já para Schopenhauer, não por acaso a sua preferência por Rossini, cuja música “fala tão distinta e puramente a sua linguagem PRÓPRIA, visto que quase não precisa de palavras”. Cf. SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 344.

de artes plásticas: povos inteiros, por exemplo os maometanos, existem sem elas: mas povo algum existe sem música e poesia”³⁵.

Günter Zöllner parece especialmente atento a esse problema no pensamento do filósofo:

Digno de nota nessa identificação do objeto específico da mímese musical é que a distinção da música com relação às outras artes não se realiza por meio do recurso à distinção central entre mundo como representação e mundo como vontade. Com isto Schopenhauer leva em conta a circunstância de que talvez não apenas o mundo como representação, mas também, de modo pleno, o mundo como vontade pode ser objeto da exposição imitativa por meio das outras artes – principalmente quando, a saber, a imitação artística no âmbito das Ideias se refere à conflituosidade, determinada pela vontade, do acontecimento do mundo, tal como ocorre, de maneira paradigmática, na tragédia.³⁶

Não nos parece inócuo o problema que se acaba de nos apresentar: se a tragédia também é uma arte que visa a apresentação de *ideia*, neste caso seria a *ideia de vontade*? Antes que caiamos num jogo desnecessário de linguagem, lembremos que ideias são a vontade tornada objeto, imagem, conservando-a, porém, em sua essência; ademais, o paradoxo essencial entre essência e aparência é, também ele, constitutivo da *vontade* como contradição. Antes de resolver este dualismo bastante particular de filosofia, Schopenhauer parece pretender frisá-lo como presente no mundo nas suas mais variadas manifestações.

Se para Zöllner, a dupla tarefa da filosofia da música é a de “distinguir especificamente a música em relação a todas as outras artes, sem descuidar do caráter fundamentalmente imitativo destas”³⁷, então a seguinte tese pode ser investigada: “a tragédia é o gênero artístico que sintetiza a arte dos *sons* e a arte das *imagens*”. Para tanto, Friedrich Nietzsche parece ser a referência mais apropriada, como um grande epifenômeno da discussão, sobretudo seu escrito de estreia *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, de 1872 (cujo subtítulo fora posteriormente alterado para *Helenismo ou Pessimismo*) e seus escritos contemporâneos. Este, que inicialmente se pretendia um diálogo com as ideias de Wagner inspirado pelo seu *Beethoven-schrift*³⁸, torna-se uma importante crítica às ideias de Schopenhauer e Wagner, a qual pretendemos tracejar em um próximo artigo, que já de saída encontra neste e noutros escritos a discussão acerca da problemática apresentada:

Sobre esse reconhecimento [da música como uma arte cuja origem é diversa de todas as demais], o mais importante de toda a estética, com o qual somente ela começa em um sentido mais sério, Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no *Beethoven* estabelece que a música deve ser medida

35 Cf. SCHOPENHAUER, A. WWV, p. 484.

36 Cf. ZÖLLNER, G. *A música como vontade e representação*, p. 72.

37 Cf. *Ibid.*, p. 71.

38 Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 25.

segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errônea, pela mão de uma arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurativo, um efeito parecido ao das obras da arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas*. Após tomar conhecimento dessa enorme contraposição, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico; pois só então julguei dominar a magia requerida para, mais além da fraseologia de nossa estética usual, poder colocar-me de maneira viva e concreta o problema primordial da tragédia [...]. Poderíamos talvez tocar nesse problema primordial com a seguinte pergunta: que efeito estético surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e do dionisíaco, entram lado a lado em atividade? Ou de uma forma mais sucinta: como se comporta a música para com a imagem e o conceito?³⁹

Referências

BARROS, F. M. *Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs*. In: Cadernos Nietzsche 30, São Paulo: GEN, 2012.

BURNETT, H., *O Beethoven-schrift: Richard Wagner tórico*. In: Trans/Form/Ação, São Paulo, 32(1): 159-173, 2009.

COOPER, B. *Beethoven: um compêndio*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

DIAS, R. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*. In: Cadernos Nietzsche 3, p. 07-21, 1997

HÜBSCHER, A. *Schopenhauer und Wagner*. Jb (37) 1956.

LÓPEZ, H. J. P. *A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia. La filología amiga del wagnerismo nietzscheano. Il Saggiatore Musicale*, Anno VII, nº 1, Florença, Leo S. Olschki, 2000.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SAFRANSKI, R. *Schopenhauer: e os Anos Mais Selvagens da Filosofia*. Trad. Willian Lagos. São Paulo: Geração editorial, 2011.

SCHOPENHAUER, A. *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*. Hrsg. von Paul Deussen. Munique: R. Piper, 1942.

_____. *O mundo como vontade e como representação*, 1º tomo; Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

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

³⁹ Ibid., p. 98, inserção nossa.

ZÖLLER, G. *A música como vontade e representação*. Trad. Mário Videira. In: *Cadernos de Filosofia Alemã* 16, p. 55-80. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.

Recebido: 13/11/12
Received: 11/13/12

Aprovado: 21/12/12
Approved: 12/21/12