



Nietzsche ouvinte de Chopin: em busca do “grande estilo”

Nietzsche listening to Chopin: in the quest for “great style”

Fernando R. de Moraes Barros

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), professor adjunto de Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE - Brasil, e-mail: frbarros76@gmail.com

Resumo

À luz de aforismos e apontamentos em que Nietzsche pondera sobre Chopin, o presente artigo visa a investigar a noção de “grande estilo” a partir de conceitos seminais da filosofia nietzschiana de maturidade, levando em conta, outrossim, técnicas compositivas utilizadas pelo compositor polonês, bem como referências teórico-especulativas de cunho musical.

Palavras-chave: Nietzsche – Chopin. “Grande estilo”. Dissimulação. “Grande saúde”.

Abstract

In light of aphorisms and notes in which Nietzsche thinks upon Chopin, the present article aims at inquiring the notion of “great style” on the basis of crucial concepts of Nietzsche’s latest philosophy, considering composing techniques used by the Polish composer as well as some theoretical-speculative musical references.

Keywords: Nietzsche – Chopin. “Great style”. Dissembling. “Great health”.

Introdução

Atuante nas produções artísticas, mas destas independente em termos de sua efetividade estética, a noção nietzschiana de “grande estilo” poderia causar certo estranhamento ao crítico contemporâneo de arte; muitas vezes inseparável da figura do curador ou do *marchand*; este último não hesitaria em concebê-la como mais um construto teórico, irmanando-o, ao fim e ao cabo, à longa teia de conceitos abstratos de que nos fala a maioria dos estetas tradicionais. Nada mais temerário, porém, à filosofia de Nietzsche, do que tal associação. Remetendo à organização artística de nossos afetos e impulsos, tal ideia pressupõe, antes do mais, uma dietética instintual distinta daquela que caracteriza o ideal filosófico de inteligibilidade – o qual muitas vezes esteriliza, pelo exaurimento reflexivo, a animalidade à base de nossa vida consciente. Reflexo sublimado de um processo de conformação e apropriação da energia pulsional, o termo designaria uma instância singular de cultivo. Daí, a lapidar definição:

A grandeza de um artista não se mede segundo os ‘belos sentimentos’ que ele desperta. [...] Senão que conforme o grau em que ele se aproxima do grande estilo, em que é capaz do grande estilo. [...] Assenhorar-se do caos que se é; forçar o seu caos a se tornar forma; tornar-se necessidade na forma [...] eis, aqui, a grande ambição (KSA 13, p. 247).

O fato, no entanto, de o “grande estilo” não se deixar enfeixar apenas nas obras de arte e tampouco se entronizar numa tendência artística específica, atinente a períodos e países determinados, não o torna, por

assim dizer, uma destreza “sem época”; se não está sujeito à caducidade dos modismos, nem por isso pretende valer como núcleo permanente da criatividade autêntica; exposta à ordem do tempo, a expressão pode e deve ser identificada a certos momentos históricos, bem como às reveladoras diferenças tipológicas que estes últimos tendem a albergar. E não só. Por conta do teor notadamente musical das análises de Nietzsche a esse respeito, assim como em função de sua indisfarçável preferência pelo perfilamento melódico das vozes¹ – em detrimento do amalgamento assimétrico que caracteriza a moderna dimensão harmônica –, acreditamos que, em sua obra, a noção de “grande estilo” deixa-se condensar exemplarmente em um artista, a saber: Fréderik Chopin.

A propósito, o filósofo alemão escreve: “O *mais elevado* sentido formal, o desenvolvimento *coerente* do mais complicado a partir da mais simples forma básica – eis o que encontro em **Chopin**” (KSA 8, p. 510). “Rafael da Música”, Chopin teria conseguido lograr uma paleta sonora de tons a um só tempo fortes e equilibrados, com um colorido crepuscular, mas também luminoso. E isso, não através da suspensão das mais poderosas paixões e tampouco mediante o arroubo incontido de impulsos criativos, senão que concedendo liberdade às próprias tradições rítmicas e melódicas, desobrigando os métodos de estruturação de suas habituais aplicações, ou, como dirá Nietzsche, “brincando e dançando com essas correntes – *sem ridicularizá-las*” (HH II, § 159, p. 235).

Tomando essa referência como ideia indutora, nosso intuito, aqui, porém, não é apenas o de elucidar tal predileção estilística, senão que, por meio dela, tentar lançar uma luz diferenciada sobre alguns pontos centrais da filosofia nietzschiana da maturidade. Para tornar isso plausível, tencionamos empreender, num primeiro momento, uma caracterização geral do horizonte hermenêutico em que surge a noção de “grande estilo”, para, aí então, num segundo passo, ilustrar a ideia de dissimulação (*Verstellung*) a partir de uma obra específica do compositor polonês. Por fim, à luz de uma

¹ Cf. passagens tais como: “Sobre a nossa música moderna: o atrofiamento da melodia é idêntico ao atrofiamento da ‘ideia’ [...] da liberdade do movimento do espírito” (Id. Fragmento póstumo do outono de 1887, n. 10 [116]; in: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Walter de Gruyter, 1999. p. 522, v. 12). Ou ainda: “[...] a melodia é um *todo* com muitas e belas proporções. Imagem-reflexo da alma organizada” (Id. Fragmento póstumo da primavera/verão de 1878, n. 27 [50] In: “Kritische Studienausgabe” (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Walter de Gruyter, 1999. p. 496. v. 8).

breve comparação paradigmática entre “grande estilo” e “grande saúde”, tencionamos indicar que, também aqui, no âmbito da estética musical, é a vivência que termina por fornecer as principais regras de inferência. Se lá, na esfera do conhecimento, o materialismo vulgar já não dava conta, segundo Nietzsche, da complexa rede infraconsciente de impulsos e complexos de impulsos que comandam o pensar, um pensamento vem quando ‘ele’ quer, e não quando ‘eu’ quero” (ABM, § 17, p. 23),

tampouco haveria razões para se contentar somente com o formalismo musical *stricto sensu*, tornando-se imperioso, sobretudo em assuntos “auditivos”, seguir a máxima conforme a qual “não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência (EH, § 1, p. 53).

Porque sublinham aspectos relevantes e paradoxais da música de Chopin – “virulência delicada” e “simplicidade complexa” –, duas resenhas de Robert Schumann publicadas respectivamente nos meses de abril e dezembro de 1836, em sua *Neue Zeitschrift für Musik*, podem servir de ponto de partida à nossa análise. Na primeira delas, mais conhecida, o compositor alemão afirma ter sido bom, para Chopin, o fato de a Alemanha não o ter recebido

com aplausos e que seu gênio o tenha levado a uma das mais importantes cidades do mundo [Paris], onde pôde enervar-se e poetizar livremente. Pois, se o violento e despótico monarca do Norte soubesse como um inimigo perigoso o ameaça nas peças de Chopin, nas simples formas de suas Mazurcas, ele proibiria a sua música. As peças de Chopin são canhões escondidos sob flores (NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, 1836, v. 4, p. 138).

Na segunda, mais pontual, Schumann então enfatiza a outra credencial por nós apontada. Assim é que escreve: “O que há de mais difícil agora se lhe tornou brincadeira de criança, de sorte que ele [Chopin] o dispensa, e, como uma natureza legitimamente artística, prefere o que há de mais simples” (NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, 1836, v. 5, p. 260).

Uma ponderação inicial acerca dessas considerações é bem-vinda, porquanto, a depender do ângulo de visão, os canhões “escondidos sob flores”, assim como a preferência pelo “mais simples”, podem facilmente degradingolar em uma caracterização desfigurada dos pressupostos técnicos, e, no limite, axiológicos, que orientam o movimentado sistema harmônico

da música de Chopin. Pois, a este último, o repertório de signos da música ocidental importa, não tanto como diretriz artística pré-concebida, mas, sobretudo, como uma matéria-prima que carece de constante interpretação. E, se sua música pode representar a causa polonesa, nem por isso é dela imediatamente tributária, haja vista que poderia ter sido um patriota radical e incansavelmente engajado, mas um pianista inábil e desencorajado². É por se ajustar aos seus próprios parâmetros compositivos, seguindo suas leis intrínsecas que lhe é dado refletir, em nosso entender, a totalidade exterior que o transcende e constitui, e não por copiar ou traduzir, em sons, as relações socioculturais que lhe são fatalmente contemporâneas. Se sua arte é mediada pelo espírito da época, nem por isso os “canhões” que oculta estão voltados a um alvo comumente partilhado.

Difícil é, todavia, evitar as correspondências unilaterais. Numa cultura embalada por doutrinas confinantes e dualistas, Nietzsche e Chopin decerto surgem como desafios. Obrigando-nos a redimensionar o modo como concebemos algumas dicotomias que cruzam o discurso sobre a sensibilidade artística, induzem-nos a pensar na figura de um transgressor cioso dos cânones da tecnicidade, qual um “deformador coerente” (LEBRUN, 2006, p. 377) para trazer à baila, aqui, a afortunada expressão de Gérard Lebrun. É claro que o músico é, antes de tudo, um ser entusiasmado. Ou, como dirá Peter Gast, em seu artigo “Filisteu musical”: “Para nós, o *músico* é um ser que, como a Pítia, ‘fala com a boca enfurecida’; acha-se [...] a serviço de Dioniso; seu poder é seu entusiasmo arrebatador” (KSA 13, p. 295). Ora, mas a Pítia era precisamente a sacerdotisa do templo de Apolo, de sorte que, se delira, o músico em questão o faz com os “pés no chão”. É certo ainda que, sem a presença intensiva da sexualidade, a arte mesma sequer existiria. “Sem uma certa superexcitação do sistema sexual”, escreve Nietzsche, “não se pode imaginar um Rafael [...]. Fazer música é também uma maneira de fazer filhos”(KSA 13, p. 295). Mas, conceber o artista apenas como um desgarrado fauno orgiaco é ignorar que “o tipo e o grau da sexualidade de um homem”, como se lê em *Para além de bem e*

² Seguimos aqui, em parte e guardadas as devidas diferenças contextuais, o argumento utilizado por Ernst Fischer acerca da relação entre a música de Beethoven e a Revolução Francesa: “Seria estupidez explicar a música de Beethoven à base da sua simpatia pelos jacobinos; afinal, ele poderia ter sido um bom jacobino e um músico pífilo. Mas ainda é mais absurdo sustentar que a música beethoveniana teve a sua fonte exclusivamente no seu conhecimento dos instrumentos musicais e não, de modo algum, nos acontecimentos e idéias da época” (FISCHER, 1987, p. 206).

mal, “atingem os cumes mais altos do seu espírito” (ABM, § 75, p. 69). Foi justamente por falta desse tipo de tacteio que se mal-entendeu as obras de Nietzsche e Chopin, já à sua época³; prova-o o comentário epistolar do próprio Peter Gast:

A *Lou* [von Salomé], para falar a seu respeito, é a mais fina ensaísta [...] sobre Nietzsche [...] mas nada me horroriza mais do que o Nietzsche por *ela* descrito [...] à semelhança do Chopin que, mediante as descrições de [George] Sand e Liszt, provavelmente vive de modo completamente desfigurado em nossa imaginação [...]. Ocorre-me agora que um polonês escreveu um livro intitulado ‘Friedrich Nietzsche e Frédéric Chopin’ (com um nome impronunciável e imperceptível, Przc...lsky) [Stanisław Przybyszewski]; de acordo com a apresentação que li, esse polonês vê Nietzsche, no âmbito do pensamento e da linguagem, como uma espécie de Chopin compositor de ‘noturnos’ – e Lou é ‘culpada’ por esse equívoco⁴.

Passando ao largo das deturpações supostamente empreendidas pelos dois grandes amores de Nietzsche e Chopin, bem como do sortilégio do feminino em suas vidas – embora a inabilidade do filósofo alemão, nessa esfera, fosse bem maior do que a do músico polonês, resta que ambos tinham atração por mulheres mais velhas e, em geral, casadas –, vale notar a referência bibliográfica mencionada por Peter Gast, o conhecido ensaio “Sobre a Psicologia do Indivíduo: Chopin e Nietzsche”, de Stanisław Przybyszewski. Ainda que involuntariamente, a visão por ele criada não deixa de imantar traços caricaturais e ambivalentes ao legado de ambos os autores, então rodeados por um halo híbrido de respeito e detração,

³ Como bem lembra Tristan Guillermo Torriani, ao trazer à baila o comentário de Francis Claudon a respeito do *compositor* polonês, “a incompreensão de Chopin tem início já na sua própria época. [...] Embora tenha tido o raro privilégio de ter-se tornado célebre, o sucesso de Chopin não lhe garantiu uma imagem coerente. O verdadeiro Chopin tornou-se então uma figura misteriosa, subjacente aos discursos desses críticos que falavam em seu nome” (Torriani, Tristan Guillermo. “Chopin, Dahlhaus, Scruton e o Neo-Tonalismo: tolerando a finitude e redundância no discurso musical”. *Ciências & Letras*, n. 47, jan./jun. 2010, p. 5).

⁴ Carta de Köselitz a Overbeck, a 27 de setembro de 1893. (Cf. OVERBECK, F. *Briefwechsel: Franz Overbeck/Heinrich Köselitz* [Peter Gast]. Org. David Marc Hoffman. Berlim: de Gruyter, 1998. p. 385 apud JANZ, C. P. Friedrich Nietzsche: Biographie. Frankfurt: Büchergilde Gutenberg, 1994. p. 170. v. III).

refinamento espiritual e animalidade telúrica. Contrastes que adquirem pleno sentido quando refletidos na totalidade de suas respectivas obras, mas que, isoladamente, pintam quadros a um só tempo caricatos e sedutores, como o do livre pensador à procura de si mesmo no sombrio horizonte de sentimentos irreconciliáveis, ou, então, do compositor ultrarromântico que se consome inteiramente na chama de sua criatividade tórrida e genial.

Na raiz do raciocínio que inspira o ensaio de Stanisław, acha-se a tese de que, marcados por uma descomunal instabilidade psíquica e por uma qualidade sensitiva única, tais indivíduos seriam, digamos, naturalmente “trágico-profundos”. Assim é que, evocando o aforismo 279 de *A Gaia Ciência* – embora ele remeta o leitor, por conta própria, ao texto de *Aurora* – o ensaísta polonês escreve:

Entre Chopin e Nietzsche havia um tipo de amizade estelar entre dois cometas – sobre a qual se escreve em *Aurora* –, cujas trajetórias devem ter alguma vez se cruzado na infinitude, mas, aí então, terminaram por se separar, para, depois de tempos incalculáveis, voltarem a se aproximar. Nietzsche começa lá, onde Chopin se detém (PRZYBYSZEWSKI, 1906, p. 28).

Insulados em sua ipseidade, mas, ao mesmo tempo, abismados nas mais caudalosas águas do delírio criativo, tais seres estelares despontariam como aqueles raríssimos entre os raros capazes de abandonar a sua individualidade aos desígnios de uma *physis* indiferente à criação premeditada. Até porque, como assevera o escritor, não há “vontade livre, e, portanto, não há qualquer responsabilidade, sendo que nossas ações volitivas são elas mesmas desejadas” (PRZYBYSZEWSKI, 1906, p. 30). Aliás, segundo suas palavras, essa seria, resumida em seus contornos mais simples, “a parte crítico-filosófica do trabalho de Nietzsche, ou seja, a tradução da música de Chopin para a linguagem, análise e dedução filosóficas” (PRZYBYSZEWSKI, 1906, p. 31).

Não por acaso, para explicar tal “tradução”, Stanisław então se vale da ideia mesma de embriaguez, fazendo desta última o ponto de convergência entre o filósofo e o compositor, e, no limite, o alvo de toda fabricação artística. Como ele próprio dirá: “Há um estado de espírito na vida anímica humana que é trazido à existência pela arte e em direção ao qual ela deve voltar-se, a saber, a embriaguez em suas diversas manifestações” (PRZYBYSZEWSKI, 1906, p. 46).

Que não haja, na obra de Nietzsche, a afirmação de uma “vontade livre”, eis o que salta aos olhos de quem entra em contato com seus escritos – em especial, aqueles que se seguem ao abandono na metafísica schopenhaueriana da Vontade, fiando-se na hipótese de que o intelecto não passaria de um instrumento dos instintos e impulsos. Caudatária das relações dinâmicas de poder entre afetos e sentimentos antagônicos – “subferramentas” do querer –, os quais, coagindo uns aos outros, terminariam por impor suas perspectivas ao chamado ato da vontade, a consciência da “liberdade” volitiva, além de superficial, seria apenas o resultado do prazer experimentado com “o triunfo sobre as resistências” (ABM, § 19, p. 25). Ora, mas é precisamente essa identificação latente que o cego delírio criativo ensejado pela embriaguez não pode promover, já que, ao fazer do artista o vetor de uma imanência que só vem a ser à medida que soterra toda individualidade, destitui-o de sua “responsabilidade”.

Se a multiplicidade instável de forças que condicionam a subjetividade humana não permite inferir sequer uma unidade sintética do eu, se, enfim, o “*ego* é uma pluralidade de forças de espécie pessoal, das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano” (KSA 9, p. 211), não necessariamente o artista tem de renunciar à fabulação regulativa e heurística de um sujeito da criação. Sobretudo porque, para o autor de *Ecce Homo*, o estilo surge justamente como um meio de autodescrição, de comunicação de estados internos de tensão: “*Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos [...] eis o sentido de todo estilo” (EH, § 4, p. 57). Se a ideia de responsabilidade é tributária do lento e penoso processo de interiorização do animal-homem, nem por isso a autoria artística precisa ser vista como mais uma tentativa de justificar descargas internalizadas e narcotizantes de afetos (GM, § 16, p. 73), mas como conquista pessoal no interior do próprio vir-a-ser, lograda por uma “boa vontade de aparência” (GC, § 107, p. 132), única capaz de tornar a existência *suportável* (GC, § 107, p. 132). E, se a ideia de temperança encontra exemplos na *paidéia* platônica, nem por isso o autodomínio de si requerido pelo “grande estilo” deve ser confundido com alguma forma mais sutil de ascetismo, apto a impor regularidade aos impulsos, mas sob o preço de submetê-los a uma economia predatória.

A bem dizer, quando conduzida até à sua elipse, a fabulação, no sentido da capacidade de conquistar-se e criar-se no seio mesmo do vir-a-ser, seria uma atividade ínsita ao próprio âmbito orgânico, o qual, de resto,

consistiria no produto de um processo de interpretação mais largo, apto a engendrar, como que num movimento crescente de especificidades, novas injunções interpretativas. Donde a afirmação de que “a capacidade de criar (dar forma, fantasiar, inventar) constitui sua capacidade fundamental” (KSA 11, p. 503). Também no nível da sensorialidade essa atividade fundamental se dá a conhecer à medida que nosso aparato perceptivo é chamado a desempenhar seu papel projetivo e delimitador. Assim como nosso olho não se limitaria a refletir diafanamente, qual um espelho da natureza, aquilo que o estímulo retínico suscita, a membrana timpânica tampouco se contentaria em captar passivamente os sons formados pela vibração do ar, senão que, limitada ao grau humano de percepção sonora, associaria os golpes que a fazem vibrar, transpondo e traduzindo, centrífuga e inventivamente, a grandeza intensiva que lhe estimula. Daí, o nosso universo sonoro ser, antes de mais nada, um universo sonoro humano, estando antecipadamente fora de questão uma escuta “objetiva”, ou, para lembrar um lapidar fragmento de juventude, “ouvimos o som apenas *em nós* – supor, a partir daí, que exista um mundo exterior implica, já, outro passo” (KSA 7, p. 487).

Algo análogo ocorreria com a esfera que designa a sucessão sonora. “O ser humano”, lê-se a esse respeito ainda, “é uma *criatura formadora de ritmos*. Ele introduz todos os acontecimentos em tais ritmos” (KSA 10, p. 651). Nesse sentido, supor uma concatenação sonora “pura”, livre de graus de intensidade e sem prévia decomposição rítmica, equivaleria, no limite, a um nada perceptivo, à denegação mesma da efetividade auditiva, evocando, em última análise, para lembrar o aforismo 344 de *A Gaia Ciência*, um “princípio destruidor, inimigo da vida” (GC, § 344, p. 236). Para além de suas aplicações formais, a chamada “lei de identidade”, bem como o ponto de indiferença rítmico-sonoro, estaria, em rigor, na contracorrente das funções reguladoras de vida. E aqui vale reiterar o comentário de Günter Abel a esse propósito: “Os seres vivos poderiam viver sem o conhecimento da lógica formal e sem as obras de arte no sentido mais estreito. Mas, sem o lógico e sem o artístico, não são capazes de sobreviver” (ABEL, 1987, p. 116). Ou seja: vivemos menos quando conhecemos uma coisa tal como ela mesma, assim como há mais coisas subpercebidas e fabuladas naquilo que vemos e escutamos.

Voltados ao engenho subterrâneo da criação artística, os holofotes nietzschianos tendem a recair, por isso, não sobre a obra de arte propriamente dita, senão sobre os seus bastidores mais recuados, colocando em

foco, digamos, não a tinta sobre o papel, mas, como o próprio filósofo alemão dirá,

o som, a força, a modulação, o tempo com os quais uma sequência de palavras é dita – enfim, a música por detrás das palavras, a afetividade por detrás desta música, a pessoa por detrás de tal afetividade: tudo aquilo que, portanto, não pode ser *escrito* (KSA 10, p. 89).

A música de Chopin não estaria, pois, em sua notação. O estabelecimento de um sistema notacional depende, em rigor, da segregação interna de seus sinais, dispostos em conjuntos bem diferenciados e discerníveis entre si, motivo pelo qual a multiplicidade de instâncias afetivas que compõem a “pessoa” por trás da partitura não se deixaria enfeixar, em seu perpétuo interpretar, por diferenciações semânticas pré-fixadas. Também em música termina-se por perder em “objetividade” quando se considera uma nota apenas como uma nota, ignorando o fato de que o objeto textual, a partitura, é sempre recriada ao ser interpretada. Como dirá Nietzsche a Fuchs, em registro epistolar: “O pressuposto básico [...] segundo o qual há, em geral, uma interpretação correta, isto é, só uma interpretação correta, parece-me equivocada [...]. Não existe apenas uma interpretação verdadeira, nem para poetas nem para músicos”⁵.

Feita essa ressalva, cumpre, entretanto, dizer que a linguagem notacional, a título de uma atividade de simbolização humana, não deixa de ser um epifenômeno da vontade que a enuncia, passível de decifração. E Nietzsche, mesmo nos momentos em que critica, por exemplo, a doutrina do fraseamento musical proposta e afirmada por Hugo Riemann, tampouco deixa de entrever, em tal método, um veículo retórico e intencional de ideias, à maneira dos sinais de pontuação, que, como gestos, dão ritmo à linguagem. Tanto é assim que, novamente a Fuchs, comenta:

Gostaria que vós e Riemann empregassem as palavras da retórica conhecidas por todos: período (frase), dois pontos, vírgula, e, conforme o tamanho, igualmente sentenças *interrogativas, condicionais e imperativas* – pois, a doutrina do fraseamento

⁵ Carta de Nietzsche a Fuchs de 26 de agosto de 1888 (*Sämtliche Briefe*. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003, p. 399-403, v. 8).

desempenha, definitivamente, a mesma função que o *sistema de pontuação* exerce em prosa e em poesia⁶.

Articulando os estados internos do autor, a pontuação reflete o movimento do instinto que se esforça para transmutar-se imagetivamente em escrita. “*Um autor* sempre tem de conferir movimento às suas palavras”, sugere o filósofo alemão; “Vírgulas, pontos de interrogação e de exclamação: o leitor deveria entregar seu corpo a eles e mostrar que o que está em movimento também movimenta” (KSA 8, p. 619). A partitura musical, também ela prenhe de tais movimentos, revela-se um documento “vivo”, fonte privilegiada de informações.

E, para a questão que ora nos importa, isso se torna tanto mais interessante, porque a “dissimulação” é, ao menos desde *A arte da performance* de Heinrich Schenker (1868-1935) – pianista, teórico musical e leitor de Nietzsche (KARNES, 2008, p. 126), um conceito-chave para a compreensão da notação musical e, em especial, dos artifícios interpretativos que se impõem ao intérprete. Ocorre que há injunções imediatas que levam este último a operar mudanças de fundo em termos rítmicos e melódicos, sendo que são precisamente essas transmutações dissimuladas que o permitem “atingir o efeito desejado” (SCHENKER, 2000 apud BARROS; GERLING, 2007, p. 141-160). Tais alterações, por menores que sejam, são fundamentais para a consumação totalizante da execução musical, ainda que outras prescrições criativas terminem por se sobrepor à interpretação. O que também reforça a ideia de que, em música, é preciso estar sempre aberto à simultaneidade de perspectivas. Como dirá Schenker, em sua *Harmonia*:

É uma peculiaridade da arte musical o fato de ela levar a efeito diversas leis simultaneamente; e, mesmo que uma lei possa ser mais forte do que outras, impondo a si mesma mais intensamente à nossa consciência, tal lei não silencia as demais, que governam as unidades sonoras menores e mais restritas (SCHENKER, 1980, p. 82).

O que está em jogo, aqui, são alterações dissimuladas que possibilitam distorcer, com um certo nível de determinação, a dinâmica de algumas cadências, as quais, encobertas e sombreadas, favorecem a ênfase ou a iluminação de notas estruturalmente mais relevantes. Como dirão Barros e Gerling

⁶ Carta de Nietzsche a Fuchs de 26 de agosto de 1888 (*Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003. p. 402. v. 8).

a esse propósito: “a dissimulação interpretativa proposta por Schenker é uma espécie de ‘distorção controlada’, cujo objetivo é, paradoxalmente, construir uma imagem fiel da obra” (BARROS; GERLING, 2007, p. 146).

Não que tais passagens cessem de soar ou exercer seu papel estruturante, mas simplesmente se deixam subsumir a outros agrupamentos a fim de colocar em relevo alguns pontos nodais; acintosamente sublinhados, tais pontos delineiam os arcos melódicos no intuito de criar a ilusão de um todo organicamente estruturado, dividido em momentos que indicam uma fluidez premeditadamente articulada, mas cuja artificialidade nos é quase imperceptível, gerando uma unidade aparentemente “natural”.

O resultado dessa ocultação consentida aparece com toda clareza, por exemplo, nos compassos iniciais do “Estudo n. 12”, *opus* 25, de Chopin – provavelmente a obra mais ambiciosa sobre a qual o compositor trabalhou em seu primeiro período parisiense, a qual veio a lume em 1837 e foi dedicado à Marie d’Agoult, então namorada de Liszt (ZIELIŃSKI, 1999, p. 473). Ecoando em arpejos feitos com ambas as mãos, o seu material sonoro, aquaticamente ondulante, acentua a voz superior de uma melodia cujas notas principais, repetidas em cada compasso, são pontuadas por planos melódicos “ocultos” – no caso, com a décima no baixo. Tais planos, embora não sejam explícitos no papel, tornam-se independentes ao soar. Produzindo a sensação de simultaneidade na própria sucessão e fazendo-nos escutar, pela velocidade da dissimulação, como que duas notas ao mesmo tempo, Chopin cria, por esse trilha, dois planos melódicos dentro de uma só melodia (Figura 1):

The image shows the beginning of Chopin's Etude No. 12, Opus 25. The title "Allegro molto e con fuoco. ♩ = 80." is at the top. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is characterized by rapid arpeggiated patterns in both hands, with a prominent melodic line in the upper voice. There are several ornaments (trills and mordents) and dynamic markings like *mf* and *f*. The number "12." is written in the left margin of the first system.

Figura 1 - Estudo n.12, *opus* 25, de Chopin

Embora aparentemente possuir uma existência particular, tais acentuações e distorções acham-se umbilicalmente ligadas ao todo da peça musical, de sorte que, mesmo se mostrando consistente em suas formulações mais internas, cada alteração particular não é incompatível com a sonoridade efetiva das demais, senão que afirma, em sua relação condicional, o princípio holístico de compatibilidade entre as partes. Com isso, o procedimento opõe-se à *décadence* musical imputada, por Nietzsche, à música de Wagner – resultado, como se sabe, de uma aplicação *ad hoc* do conceito de *décadence* literária cunhado por Paul Bourget⁷. “Vê-se o particular com demasiada nitidez”, escreve o filósofo alemão uma vez mais a Fuchs, “vê-se o todo de modo demasiado obtuso”⁸. Ora, o que a noção de dissimulação prevê é justamente o contrário: o incremento do todo mediante a distorção organizada das partes.

Vale notar, porém, que não são apenas razões literário-musicais que impelem a crítica de Nietzsche. Tanto é assim que este dirá: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (GC, § 368, p. 270). Até porque, em termos de sua efetividade histórica, as músicas de Wagner e Chopin são igualmente devedoras, cada qual à sua maneira, dos princípios do contraponto oitocentista, eivado de dissonâncias e marcado pelo uso, mais e mais maleável, de acordes de sétima sem preparação sistemática. No limite, há que se concordar com a apreciação feita ao final do cap. XVI do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann: “na obra de Chopin, há muita coisa que claramente antecipa a Wagner” (MANN 2000, p. 192). E, sob a ótica nietzschiana, haveria que se colocar de acordo tanto mais com a continuação do comentário da personagem

⁷ A ideia de que uma lenta agonia estética se tornara dominante na Europa não é nova na obra de Nietzsche. Contudo, é só em 1888 que o termo *décadence* se converte numa das noções centrais de sua reflexão sobre a arte em geral. Isso se deve, sobretudo, à leitura do primeiro volume dos *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget. Foi Wolfgang Müller-Lauter quem analisou, com maior clareza, aquilo que está em jogo nessa leitura: “Nietzsche tinha em alta conta a capacidade analítica de Bourget [...]. Impressionara-o, pois, a caracterização que Bourget faz da *décadence* literária no ensaio sobre Baudelaire. Lá Bourget explica a *décadence* enquanto processo pelo qual se tornam independentes partes subordinadas no interior de um organismo. Esse processo tem por consequência a ‘anarquia’” (Cf. MÜLLER-LAUTER, W. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Trad. Scarlett Marton. *Cadernos Nietzsche*, n. 6, p. 12, 1999).

⁸ Carta de Nietzsche a Fuchs, provavelmente de abril de 1886 (*Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003. p. 176-179. v. 7).

central do livro de Mann, a qual diz que Chopin supera, “em matéria de desesperada suavidade maviosa, todas as orgias de ‘Tristão’ - e o faz numa intimidade pianística [...] sem aquela atmosfera de tourada, peculiar de um misticismo teatral” (MANN, 2000, p. 192).

Ocorre que a fluidez da música de Chopin não visa ao convencimento, no sentido única e exclusivamente expressivo. E tanto menos ao exibicionismo ínsito às apresentações maquinais. Assim é que o próprio compositor polonês escreve – não sem um tom de escárnio:

[...] os ingleses são muito diferentes dos franceses, a quem estou ligado como aos meus próprios. Eles avaliam tudo em libras esterlinas e não têm o respeito pela arte senão como um luxo. [...] Se eu fosse mais jovem [...] daria concertos em toda parte [...] o que me renderia muito, mas presentemente me é muito difícil transformar-me em máquina⁹.

E, dois meses depois, desabafa ainda: “Aqui ninguém dirá que um músico é um artista [...] Todas as suas apreciações terminam com ‘like water’, isto é, ‘sua música corre como água’. Eu ainda não toquei para um inglês que não dissesse ‘like water’”¹⁰.

A Nietzsche, a música do compositor polonês interessa, sobretudo, como cabedal instintual, e não pelos seus efeitos expressivos. E, se também é possível analisar a obra de arte lá, onde ela surge enquanto corpo organizado, então deve ser igualmente possível analisar o corpo do artista, como obra de arte, sem recorrer maciçamente à ideia de “pai genial” da obra. Também, aqui, no concerto conjunto dos afetos e impulsos, deveria ser possível detectar dissimulações com vistas ao todo do corpo. Emoldura-se o edifício de impulsos mediante um afeto de comando organizador e dissimulam-se os afetos corrosivos, granjeando-se uma unidade provisória minimamente madura, ainda que sem estar conscientemente visando a tal concreção. E aqui roçamos, de leve, em uma possível conjunção entre o “grande estilo” e a “grande saúde” – cuja análise suplantaria os limites, afinal de contas,

⁹ Carta de Frédéric Chopin à sua família, em Varsóvia, agosto de 1848 (Cf. CHOPIN, Fr. *Correspondência de Frédéric Chopin*. Trad. Zuleika Rosa Guedes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. p. 648-649).

¹⁰ Carta de Frédéric Chopin a Albert Grzymala, [Hamilton Palace], 21 de outubro [1848] (Cf. CHOPIN, Fr. *Correspondência de Frédéric Chopin*. Trad. Zuleika Rosa Guedes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. p. 660).

mais estreitos e experimentais do presente esboço de análise, mas que talvez pudesse constituir plano para uma pesquisa futura. Se a ocultação interpretativa de planos melódicos faz brilhar o todo da obra musical, a simulação infraconsciente dos impulsos restaura e reconstrói o metabolismo, conduzido por uma “vontade de saúde”, que, como dirá Nietzsche, no Prólogo de *Humano, Demasiado Humano*, “frequentemente ousa vestir-se e travestir-se de saúde” (HH I, “Prólogo”, § 4, p. 11).

A música de Chopin não é salvífica. E tampouco medicinal, no sentido de um fármaco a ser utilizado para obter cura. Incrementando, na prática, a segurança instintiva, ela atuaria no combate ao ressentimento. Esse sim, como dirá o autor de *Ecce Homo*, “proibido *em si* para o doente” (EH, § 6, p. 30). Com o compositor polonês, Nietzsche tenciona indicar que, a despeito da visceral e inextirpável negatividade que dormita sob a modernidade artística – a seu ver, uma versão secularizada da força moral a partir da qual nasceram nossos supremos juízos de valor –, também é possível entrever, como que das ruínas civilizatórias, um momento de afortunada positividade. “Esse instante feliz”, diz-nos, “Chopin colocou de tal forma em sons, na *Barcarola*, que até os deuses, ao ouvi-la, teriam desejo de passar longas tardes estendidos numa canoa” (HH II, § 160, p. 235). Numa chave vivencial, o filósofo alemão irá associar esse feliz momento musical à felicidade infantil, ou, mais propriamente, à busca de uma infância perdida – cuja “sentimentalidade” se mostra preciosa, justamente por ser irrecuperável. Assim é que escreve:

Quando ainda éramos crianças, saboreamos pela primeira vez o mel de muitas coisas, mas ele nunca voltou a ser tão bom [...] talvez por volta dos nove anos de idade – ouvimos a primeira música [...]. É a esses primeiros arrebatamentos musicais – os mais fortes de nossa vida – que se conecta a nossa sensibilidade [...] a felicidade infantil e a perda da infância (HH II, § 168, p. 238).

Revistar a infância perdida requer bravura. Implicando acertar as contas, sem vingança, com o passar do tempo, o ato envolve revirar antigos “brinquedos”. Em 1875, Nietzsche passa a limpo suas composições de juventude e declara: “Para mim será sempre extraordinário como se manifesta na música a imutabilidade do caráter: o que o menino nela expressa

é tão claramente a linguagem da essência de sua natureza, que também o homem nada deseja ver mudado”¹¹.

Não seria fora de propósito lembrar, à guisa de conclusão, que em 1862 – aos dezoito anos, portanto – o filósofo alemão compôs, para o piano, duas danças polonesas: *Mazurka* e *Aus der Czarda*. Concebidas como uma espécie de “mimo” de Natal (JANZ, 1976, p. 331). As composições partilham um curioso título: *Em memória de nossos antepassados*. Assim, muito antes de afirmar, no período de maturidade, que seus “antepassados eram nobres poloneses” (EH, § 3, p. 26) – ascendência factualmente inverídica, mas útil para frisar o seu não consentimento à impendente germanização da cultura europeia –, Nietzsche intuía, já, a afinidade de berço que viria a ter com Chopin. Que se escute, pois, em nome de todas as infâncias perdidas, e, sobretudo, em homenagem aos nossos dois “Fredericos”, a *Mazurka* acima mencionada. Eis o endereço eletrônico: http://classical-music-online.net/downloads/?file_id=15557.

Referências

- ABEL, G. Logik und Ästhetik. **Nietzsche-Studien**, v. 16, p. 112-148, 1987.
- BARROS, G. A. S. de; GERLING, C. M. P. C. Análise schenkeriana e performance. **Opus**, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.
- CHOPIN, F. **Correspondência de Frédéric Chopin**. Trad. Zuleika Rosa Guedes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- JANZ, P. C. **Der Musikalische Nachlass**. Basiléia: Bärenreiter, 1976.
- JANZ, P. C. **Friedrich Nietzsche**: Biographie. Frankfurt: Büchergilde Gutenberg, 1994.
- KARNES, K. C. **Music, criticism, and the challenge of history**: shaping

¹¹ Carta de Nietzsche a Malwida v. Meysenbug a 2 de janeiro de 1875 (In: *Sämtliche Briefe*. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003, p. 7. v. 5).

modern musical thought in late nineteenth-century Vienna. Oxford: Oxford University Press, 2008.

LEBRUN, G. Quem era Dioniso? Trad. Matia Heloísa Noronha Barros. In: LEBRUN, G. et al. (Org.). **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MANN, T. **Doutor Fausto**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. v. XVI

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

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Im Vereine mit Meheren Künstlern und Kunstfreunden Herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann, v. 4, p. 138, 1836 Apr. 22.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Im Vereine mit Meheren Künstlern und Kunstfreunden Herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann, v. 5, 1836 Dez. 27.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. **Kritische Studienausgabe** (KSA). Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Briefe**. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003.

NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano II**. Trad. Paulo César de

Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

OVERBECK, F. **Briefwechsel**: Franz Overbeck/Heinrich Köselitz [Peter Gast]. Org. David Marc Hoffman. Berlin: de Gruyter, 1998.

PRZYBYSZEWSKI, S. **Zur Psychologie des Individuums**: Chopin u. Nietzsche. Berlin: Fontane & Co., 1906.

SCHENKER, H. **Harmony**. Trad. Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

SCHENKER, H. **The art of performance**. Nova York: Oxford University Press, 2000.

TORRIANI, T. G. Chopin, Dahlhaus, Scruton e o Neo-Tonalismo: tolerando a finitude e redundância no discurso musical. **Ciências & Letras**, n. 47, p. 35-52, jan./jun. 2010.

ZIELIŃSKI, T. A. **Chopin**: Sein Leben, sein Werk, sein Zeit. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag, 1999.

Recebido: 13/10/2012

Received: 10/13/2012

Aprovado: 25/10/2012

Approved: 10/25/2012