



O silêncio das musas: a música em *Humano, demasiado humano*

*The silence of the muses: the music
in Human, all too human*

Henry Burnett

Professor adjunto da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP), São Paulo, SP - Brasil, e-mail: henry.burnett@unifesp.br

Resumo

O artigo pretende indicar algumas possibilidades de leitura do primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, considerado o livro que inaugura a segunda fase da obra de Nietzsche. Para tanto, optamos principalmente pelo viés do suposto abandono da perspectiva estético-musical, que predominara na primeira fase da obra, e que teria sido abandonada a partir desta publicação, em 1878. A intenção é tentar mostrar a direção que seu pensamento estético tomava a partir de então. Para tanto, precisamos entender o significado do aparecimento de novos temas e, principalmente, a nova concepção de gênio elaborada por Nietzsche, distinta daquela identificada com a figura de Richard Wagner.

Palavras-chave: Friedrich Nietzsche. Richard Wagner. Música alemã. Gênio.

Abstract

The aim of this article is to indicate some reading possibilities of the first volume of Human, all too human, considered the book that inaugurates the second phase of Nietzsche's work. In order to do this, we have chosen to work with Nietzsche's supposed abandonment of the musical aesthetic perspective, which was dominant in the first phase of his work but was later dropped at the moment of this publication, in 1878. Our intention is to try to show the direction that his aesthetic thinking took from then. To do so, we must understand the significance of the emergence of new themes, and especially Nietzsche's new concept of the genius, now distinct from the one identified with the image of Richard Wagner.

Keywords: Friedrich Nietzsche. Richard Wagner. German music. Genius.

Introdução

Nietzsche contra Wagner

Após a publicação da *IV consideração extemporânea*, “Richard Wagner em Bayreuth”, último texto do chamado primeiro período de Nietzsche, de 1876, o livro subsequente foi *Humano, demasiado humano*, de 1878. Embora demarque o início de uma nova fase da obra de Nietzsche, começou a ser escrito quase em segredo, tempos antes, ainda em Bayreuth, como contou anos depois seu autor. “Os começos deste livro situam-se nas semanas do primeiro festival de Bayreuth; uma profunda estranheza em relação a tudo o que me cercava é um de seus pressupostos” (EH, *Humano, demasiado humano*, §2; KSA 6, p. 323). Se na última *extemporânea* Wagner foi objeto da máxima atenção, no novo livro o compositor não recebe nenhuma referência, a não ser indireta, numa demonstração clara de repúdio. De fato, um momento singular estava se encerrando. Mas não apenas isso.

Historicamente, o livro é um marco. É nele que Nietzsche, pela primeira vez, utiliza a forma do aforismo. Podemos pensar nessa mudança de estilo como uma opção radical de afastamento do texto clássico de filosofia, com o qual seu autor sempre afirmou ter estragado seu livro

de estreia. Tal mudança na forma vinha acompanhada de uma guinada teórica muito expressiva em seu tratamento da música. Numa carta a Wagner datada do início de 1878, na Basileia, tempos antes da publicação de *Humano*, o rompimento teórico iminente tenta ser suavemente introduzido. “Este livro [*Humano, demasiado humano*] é obra minha. Nele eu trouxe à luz minha mais íntima percepção dos homens e das coisas e pela primeira vez delimito os contornos de meu próprio pensamento” (KSB 5, p. 298).

Quando fala em “meu próprio pensamento” (*meines eigenen Denkens*), Nietzsche insinua seu afastamento das amarras teóricas e estéticas de Wagner. Para entender isso melhor, é preciso lembrar o peso da leitura dos escritos de Wagner sobre seus projetos juvenis – como o *Beethoven*, para citar o mais decisivo –, mas também o afastamento do projeto de afirmação da Alemanha como berço redivivo da cultura grega. Nietzsche queria avisar, de alguma forma preparar seu amigo para o que viria: uma nova concepção da música e uma crítica profunda da Alemanha. Num póstumo do mesmo ano, em nítida referência ao “escritos da Basileia”, ou seja, aos textos de juventude, encontramos a seguinte afirmação:

naquela altura acreditei que o mundo, de um ponto de vista estético, fosse uma representação dramática e, sendo assim, imaginado por seu autor, mas que ele fosse, como fenômeno moral, um *engano*; por isto cheguei à conclusão de que só se pode justificar o mundo como fenômeno estético (KSA 8, 30[51], p. 530).

A famosa frase final torna-se aqui mais clara. Quando retoma o ambiente em torno de *O nascimento da tragédia* como sendo fruto de uma “imaginação de autor”, Nietzsche iniciava uma prestação de contas que iria percorrer todos os seus livros dali por diante, em recorrências sempre muito críticas. A intenção aqui não é defender uma continuidade entre a primeira fase e aquela que se inicia com *Humano, demasiado humano* – eventualmente sustentada pela música –, mas apontar para o que parece mais decisivo: a mudança de estilo alterava também o tipo de tratamento que Nietzsche passa a fazer em relação à música dali por diante. Com isso, podemos desanuviar a tese de um afastamento radical da arte em nome de uma leitura mais atenta de alguns aforismos. O livro tem um capítulo emblemático intitulado “Da alma dos artistas e escritores”; nele não se reconhece mais

a defesa desenfreada dos instintos, comum na fase anterior. O aforismo 215 reflete isso.

Música. – A música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem *mediata* do sentimento; mas sua ligação ancestral com a poesia pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade ou fraqueza do som, que hoje *imaginamos* que ela fale diretamente *ao* nosso íntimo e dele parta. A música dramática é possível apenas quando a arte sonora conquistou um imenso domínio de meios simbólicos, com o *lied*, a ópera e centenas de tentativas de pintura sonora. A “música absoluta” é, ou forma em si, no estado cru da música, em que o ressoar medido e variamente acentuado já causa prazer, ou o simbolismo das formas, que sem poesia já fala à compreensão, depois que as duas artes estiverem unidas numa longa evolução, e por fim a forma musical se entreteceu totalmente com fios de conceitos e sentimentos. Os homens que permaneceram atrasados no desenvolvimento da música podem sentir de maneira puramente formal a peça que os avançados entendem de modo inteiramente simbólico (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §215; KSA, p. 175).

Parece uma inversão de quase todos os pontos antes considerados canônicos em sua compreensão da música e da arte: a poesia, por exemplo, passa a responder pela fraqueza da música dramática, justo ela, que tantas vezes foi legitimada como tendo nascido da música, numa tentativa, sabemos hoje, de justificar seu papel no drama wagneriano; a palavra é agora um recurso redutor. O drama cantado só existe porque se ligou aos domínios da *pintura sonora*, da expressividade ligada às palavras, ao *Lied* e à ópera. A música absoluta precisa ser reencontrada, mas agora livre das amarras linguísticas.

Essa guinada estilística e retórica remete quase sempre a *Ecce Homo*, que permanece um dos testemunhos mais elucidativos daquela transição; tudo está claramente descrito na autobiografia. Mas o fato de ter sido esboçado em Bayreuth torna *Humano* um livro emblemático. “O que em mim então se decidiu não era uma ruptura com Wagner – eu percebi um total desvio de meu instinto, do qual um desacerto particular, fosse ele Wagner ou a cátedra da Basileia, era apenas um sinal” (EH, *Humano, demasiado humano*, §3; KSA 6, p. 324).

Nietzsche nesse caso está certo, Wagner não era a razão única da mudança. Em *Humano* não encontramos mais o repúdio ao Iluminismo; ao contrário, ele incorpora os benefícios do esclarecimento. Em outra frente, mesmo Palestrina, compositor admirado e elogiado por Nietzsche, entra na cadeia de evolução da música que teria sucumbido sob Wagner.¹ A radicalidade da mudança se expressa no máximo quando Nietzsche retoma os gregos. “Se nossa música moderna pudesse mover as pedras, chegaria a juntá-las numa arquitetura antiga? Duvido bastante” (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §219; KSA 2, p. 179).

Um salto estratégico para dez anos depois pode ajudar a esclarecer algumas coisas. Um dos últimos livros que Nietzsche publicou foi uma seleção de textos seus sob o título *Nietzsche contra Wagner*, em 1888. Ele não soma nada ao conjunto da obra, já que a seleção foi feita com textos conhecidos, capítulos inteiros retirados de obras publicadas, reunidos e editados com poucas alterações de conteúdo. O que chama a atenção é que o recorte cobre exatamente o período que é objeto de nossa atenção aqui, e que vai da publicação de *Humano, demasiado humano* (1878) até a *Genealogia da moral* (1887), momento que pode ser considerado, com algum exagero, quase antimusical, em comparação com os dois extremos da obra, em que a música é, também com algum exagero, quase um tema único. A razão para essa jogada editorial atabalhoada nos interessa. Nietzsche organiza um livro sobre Wagner a partir de um período de ruptura e descrença; nele, reúne o sumo de uma época antiwagneriana. É, no mínimo, enviesado. Aqui o prólogo de *Nietzsche contra Wagner*.

Os capítulos que seguem foram todos selecionados, não sem cautela, entre os meus escritos anteriores – alguns remontam a 1877 –, e retocados aqui e ali, sobretudo encurtados. Lidos a após o outro, não deixarão dúvida acerca de Richard Wagner e de mim: nós somos antípodas. Outras coisas ficarão claras: por exemplo, que este é um ensaio para psicólogos, mas *não* para alemães... Tenho leitores em toda parte, em Viena, em São Petersburgo, em Copenhague, Estocolmo, Paris, Nova Iorque – só *não* os tenho nessa terra plana da Europa, a Alemanha... E eu teria igualmente umas palavras a dizer no ouvido dos italianos, a quem eu *amo*, tanto quanto... Quousque tandem, Crispi... Triple

¹ Sobre Nietzsche e Palestrina remeto para o artigo de Fernando de Moraes Barros, “Nietzsche e Palestrina”, *Revista Discurso*, São Paulo, n. 37, Discurso Editorial, 2007.

alliance: com o “Reich” um povo inteligente fará sempre uma Mésalliance... (Turim, natal de 1888) (WA, *Prólogo*; KSA 6, p. 415).

De modo algum a leitura desses textos, um após o outro, dá cabo de marcar a ruptura com Wagner de forma tão clara como supõe Nietzsche. O projeto do livro deve ser visto de outra forma. Ele reuniu textos que cobrem justamente os momentos onde ele foi mais crítico, os momentos de desesperança. Como ele mesmo diz em carta a Carls Fuchs referindo-se ao livro. “O problema do nosso antagonismo é aí considerado tão profundamente, que também a questão Wagner é lançada *ad acta* [aos arquivos, isto é, encerrada (N.T.)]” (KSB 8, p. 553-554). Mesmo que Nietzsche não tenha escrito apenas sobre música ou sobre Wagner durante o período que separa *Humano, demasiado humano* da *Genealogia da moral* – como de fato não o fez –, ele parece querer mostrar a importância da tensão crítica ali esboçada; de outra forma, qual sua intenção em selecionar todos os textos a partir desse período?

Essa parece ser a razão principal da publicação: sedimentar a unidade de sua obra pela via de seu pensamento estético, interligando o momento mais sutil dessa evolução aos extremos de seu pensamento, gerando um sentido de continuidade próximo daquele manifesto em 1886, quando redigiu novos prefácios para esclarecer as linhas mestras de sua obra aos leitores ditos ideais. Apesar de *Nietzsche contra Wagner* dizer muito dos propósitos de seu autor, não é possível tomar apenas este livro para dar conta de um momento tão enigmático como a segunda fase.

Arte, mãe da ciência

Crepúsculo da arte. – Assim como na velhice recordamos a juventude e celebramos festas comemorativas, também a humanidade logo se relacionará com a arte como uma lembrança comovente das alegrias da juventude. Talvez nunca se tenha visto a arte com tanta alma e profundidade como agora, quando o sortilégio da morte parece brincar à sua volta. [...] Logo veremos o artista como um vestígio magnífico e lhe prestaremos honras, como a um estrangeiro maravilhoso, de cuja força e beleza dependia a felicidade dos tempos passados, honras que não costumamos conceder aos nossos iguais (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §223; KSA 2, p. 186).

Este aforismo não apenas confirma a guinada teórica. O que ele expressa é antes uma compreensão da música que é, de muitas formas, uma primeira e quase premonitória formulação acerca do destino inescapável da arte dali por diante. Ao fundir a lembrança pessoal com o rememorar de toda a humanidade, Nietzsche expõe a cesura iminente, sintetizada em uma relação com a música e as artes que perderia em definitivo qualquer traço divinizante. O artista e a obra entrariam a partir daquele momento ímpar num ambiente permeado pela perda de qualquer ascese, o que não apenas alteraria o estatuto da música, como abriria espaço para as novas possibilidades experimentais que viriam a seguir. A música para o jovem Nietzsche sempre foi afirmação e transgressão. A arte, em nova chave, tem uma função distinta. Nem bela nem inútil. Na seleção escolhida para *Nietzsche contra Wagner*, um dos trechos da *Gaia ciência* escolhidos diz quase tudo:

que me importa o teatro? As convulsões de seus êxtases ‘morais’, em que o povo – e quem não é ‘povo’? – tem sua satisfação? E toda gesticulação e hocus pocus dos atores? [...] pelo teatro, essa arte da massa por excelência, sinto na alma o profundo escárnio que todo artista agora possui (NW, *No que faço objeções*; KSA 6, p. 419).

Não era Wagner o núcleo daquela inversão de papéis, era toda a nova forma de exibição que se impunha nas representações teatrais. “Sucesso no teatro – com isso alguém decai na minha estima, até não-mais-ver; *insucesso* – então aguço o ouvido e começo a respeitar” (NW, *No que faço objeções*; KSA 6, p. 419). Se Wagner representava essa nova forma de exibição é um problema que talvez só possa ser respondido se compreendemos o papel do público em primeiro lugar; se o sucesso era prerrogativa dos projetos wagnerianos, mais grave seria a impossibilidade de o público identificar essa busca de efeitos.

O que resta da arte. [...] Esse ensinamento da arte, que consiste em encontrar prazer na existência e considerar a vida humana como quem considera um pedaço de natureza, sem se empolgar demais, vendo-a como objeto de um desenvolvimento conforme a leis – esse ensinamento se arraigou em nós, ele agora retorna à luz como necessidade onipotente de conhecimento. Poder-se-ia abrir mão da arte, mas com isso não se perderia a aptidão aprendida dela:

assim como se pode abrir mão da religião, mas não das intensidades e elevações de ânimo adquiridas através dela. Assim como a arte plástica e a música dão a medida do sentimento de riqueza efetivamente adquirido e acrescido pela religião, assim, depois de um desaparecimento da arte, a intensidade e multiformidade da alegria de viver, implantadas por ela, ainda exigirão satisfação (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §222; KSA 2, p. 185-186).

Em *Humano*, Nietzsche distingue formas de audição, ou de percepção, quase a elencar capacidades e aptidões, mas mantendo aquilo que da arte lhe parecia o mais importante: a capacidade de nutrir-se de algo que parecia perdido, e a forma de identificar esse elemento é dada pela analogia com a religião. Não se trata simplesmente de uma comparação entre formas musicais, mas do modo de recepção da música, das sensações que ela deixava de gerar. Sentir “religiosamente”, mas não acatar suas funções passivamente; por isso em Bayreuth, diz Nietzsche, se é honesto apenas como massa, como indivíduo se mente. É onde podemos notar a nova mediação, que permite a nova crítica: a ciência.

O futuro da ciência. – A ciência dá muita satisfação a quem nela trabalha e pesquisa, e muito pouca a quem *aprende* seus resultados. Mas, como aos poucos todas as verdades importantes da ciência têm de se tornar cotidianas e comuns, mesmo essa pouca satisfação desaparece: assim como há tempos deixamos de nos divertir ao aprender a formidável tabuada. Ora, se a ciência proporciona cada vez menos alegria e, lançando suspeita sobre a metafísica, a religião e a arte consoladoras, subtrai cada vez mais alegria, então se empobrece a maior fonte de prazer, a que o homem deve quase toda a sua humanidade. Por isso uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência; uma ao lado da outra, sem se confundirem, separáveis, estanques; isto é uma exigência da saúde. Num domínio da fonte de energia, no outro o regulador: as ilusões, parcialidades, paixões devem ser usadas para aquecer, e mediante o conhecimento científico deve-se evitar as consequências malignas e perigosas de um superaquecimento. – Se esta exigência de uma cultura superior não for atendida, o curso posterior do desenvolvimento humano pode ser previsto quase com certeza: o interesse pela verdade vai acabar, à medida que garanta menos prazer; a ilusão, o erro, a fantasia conquistarão passo a passo, estando associados ao prazer, o território que antes ocupavam: a ruína das ciências,

a recaída na barbárie, é a consequência seguinte; novamente a humanidade voltará a tecer sua tela, após havê-la desfeito durante a noite, como Penélope. Mas quem garante que ela sempre terá forças para isso? (MA I, *Sinais de cultura superior e inferior*, §251; KSA 2, p. 208-209).

Neste belo texto encontramos um dos pontos mais altos dessa união entre a ciência e a arte forjada nos escritos intermediários. Numa esteira de aparentes incertezas, ele acaba quase por considerar a ilusão estética como um sinônimo de prazer, numa antecipação surpreendente do que viria a ser a arte do século XX. Parece claro que Nietzsche não quer abandonar as conquistas estéticas; antes quer fundi-las num todo essencial, em que a ciência também tem seu lugar. Ele não quer abandonar a música, ele a quer renovar.

Quando um infortúnio nos encontra, podemos superá-lo de dois modos: eliminando a sua causa ou modificando o efeito que produz em nossa sensibilidade; ou seja, reinterpretando o infortúnio como um bem, cuja utilidade talvez se torne visível depois (MA I, *A vida religiosa*, §108; KSA 2, p. 107).

Era preciso reorientar-se diante de um projeto estético cujo protagonista se deixou contaminar, descobrir como, dos erros desse projeto musical abortado, seria possível erguer outra ponte para o trágico. Não se trata de um livramento amplo, mas de uma revisão, que pergunta pelo novo efeito que essa mesma arte pode gerar, e aí Nietzsche parece propor um uso do crime para desvendar o criminoso.

A religião e a arte (e também a filosofia metafísica) se esforçam em produzir a mudança da sensibilidade, em parte alterando nosso juízo sobre os acontecimentos (por exemplo, com a ajuda da frase ‘deus castiga a quem ama’), em parte despertando prazer na dor, na emoção mesma (ponto de partida da arte trágica) (MA I, *A vida religiosa*, §108; KSA 2, p. 107).

Agora podemos entender melhor a ideia de um *duplo cérebro*; trata-se de uma tentativa de forjar um corpo mimético duo, ao mesmo tempo racional e instintivo.

A arte torna pesado o coração do pensador. – Podemos ver como é forte a necessidade metafísica, e como é difícil para a natureza

livrar-se dela enfim, pelo fato de mesmo no livre-pensador, após ele ter-se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica, por muito tempo emudecida ou mesmo partida; quando, em certa passagem da Nona sinfonia de Beethoven, por exemplo, ele se sente pairando acima da terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da *imortalidade* no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a terra se afastar cada vez mais. – Tornando-se consciente desse estado, ele talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova o seu caráter intelectual (MA I, *Das almas dos artistas e escritores*, §153; KSA 2, p. 145).

Não se pode desconsiderar o detalhe: é Beethoven quem o comove e transporta naquele momento. O elo que fazia de Wagner uma linha de continuidade com o autor da *Nona sinfonia* está rompido. Tratam-se de duas formas musicais desconexas. Por que a *Nona*? A audição desta obra mostra como Wagner significou uma quebra muito rígida da tradição musical alemã. Em primeiro lugar não é uma ópera (lembramos que Wagner não compôs sinfonias, carência que vai ser utilizada de forma muito pejorativa por Nietzsche em textos tardios), quer dizer, a música que lhe serve nesse momento precisa ser, como reiteradas vezes insistiu, absoluta, livre dos discursos e do texto de má qualidade, como ele condenava os libretos de Wagner.

Quando Beethoven dispõe da palavra na *Nona*, são dos versos de um poeta assinalado por Nietzsche: Schiller e sua *Ode à amizade*, poeta tão elogiado em *O nascimento da tragédia*. Num póstumo da época ele afirma. “Beethoven, esse sonho doce e nobre que desde o coração se funde no espírito e o manda espreitar a amplidão nos crepúsculos tingidos de vermelho: fome de uma alma solitária” (KSA 8, 22[86], p. 393). Esse fragmento tão enigmático – que ora pode ser lido como um texto autorreferente, ora como um elogio que aponta para o isolamento de Beethoven tanto do passado quanto do futuro – contém esse desejo de união entre o sentimento e o pensamento, essa vontade de estar acima do homem comum.

Beethoven está muito presente nesse momento. “Existem passagens no tema secundário do allegretto da sinfonia em Lá Maior [a *Sétima* de Beethoven] nos quais a vida transcorre de uma forma tão agradável como os minutos em um roseiral numa tarde de verão” (KSA 8, 23[118], p. 445); já Wagner “não pode *contar, demonstrar*, apenas assaltar, derrubar, torturar,

tencionar, horrorizar; o que lhe falta em seu desenvolvimento é o que no princípio foi tirado. A *disposição de ânimo* substitui a composição: ele vai diretamente ao ponto” (KSA 8, 27[29], p. 492). A reboque dessa primeira negação da estética wagneriana, podemos encontrar uma interessante revisão do conceito de gênio, antes personificado no compositor do *Parsifal*.

Todo grande aparecimento é seguido pela degeneração, sobretudo no campo da arte [...]. O caso mais feliz no desenvolvimento de uma arte é aquele em que vários gênios se mantêm reciprocamente em certos limites; uma luta assim permite que as naturezas mais fracas e delicadas também recebam ar e luz (MA I, *Das almas dos artistas e escritores*, §158; KSA 2, p. 148).

Vejamos o que significa esse deslocamento da ideia de gênio.

O gênio mortal

A crítica de Nietzsche aos fundamentos estéticos da *Gesamtkunstwerk*, de muitas formas, antecipa nosso hiato crítico atual, porque anuncia, muito antes de qualquer ideia de vanguarda, a crise que resultaria no caos conceitual do século XX no campo das artes. Essa modificação do otimismo juvenil significou, entre outras coisas, uma guinada do conceito de gênio. Hoje sabemos, muito em função do suposto fracasso de Bayreuth (“Entre as maiores realizações daqueles que chamamos de gênios e santos se inclui a de conquistar intérpretes que o *compreendem mal* para o bem da humanidade” MA I, *A vida religiosa*, §126; KSA 2, p. 122),² quer dizer, a realidade de um festival que deveria restaurar o sentido trágico antigo e o show de entretenimento em que se tornou; mas essas mudanças extrapolaram o ressentimento em relação àquele momento, embora ele ainda provoque Wagner ao afirmar que seu pífanos soa, mas ninguém quer dançar; como poderia isso ser trágico. O gênio não é mais um artista solitário e incompreendido, extemporâneo e divino.

² Em outro ponto, parece reiterar o laço com Bayreuth: “O gênio artístico quer proporcionar alegria, mas, se estiver num nível muito alto, provavelmente lhe faltarão os que a desfrutem; ele oferece manjares, mas não há quem os queira” (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §157; KSA 2, p. 147).

Toda atividade humana é surpreendentemente complexa, não só a do gênio: mas nenhuma é um ‘milagre’. – De onde vem então a crença de que só no artista, no orador e no filósofo existe gênio? de que só eles têm ‘intuição’? (com o que lhes atribuímos uma espécie de lente maravilhosa, com a qual veem diretamente a ‘essência!’) (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §162; KSA 2, p. 152).

Essa “naturalização” do ideal de gênio vai permanecer em sua obra até o fim, e está ligada a uma total inversão da posição do sujeito criador da obra de arte, na medida em que ele passa a ver nessa capacidade um exercício comum. “Só não falem de dons e talentos inatos!”; a genialidade se adquire com a “seriedade do artesão”, que trabalha pacientemente pela obra numa ação laboriosa e diária. Essa mudança põe abaixo todo o aspecto transcendente que o próprio Nietzsche criou anteriormente, imagem que foi gerada a partir de uma completa e irrefletida ascendência, quase divinizante, da figura do artista. Agora, é preciso marcar com precisão que esses – em uma nova acepção – *fazedores de arte* são nossos iguais.

A crença em espíritos grandes, superiores, fecundos, ainda está – não necessariamente, mas com muita frequência – ligada à superstição, total ou parcialmente religiosa, de que esses espíritos são de origem sobre-humana e têm certas faculdades maravilhosas, mediante as quais chegariam a seus conhecimentos, de maneira completamente distinta da dos outros homens (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §164; KSA 2, p. 154).

A questão envolve, como sempre, uma dupla motivação: ora crítica, ora pessoal. Quando Nietzsche menciona a ascendência divina do gênio, também deixa entrever sua desavença direta.

Claramente, as pessoas falam de gênio apenas quando os efeitos do grande intelecto lhes agradam muito e também não desejam sentir inveja. Chamar alguém de ‘divino’ significa dizer: ‘aqui não precisamos competir’. E além disso: tudo o que está completo e consumado é admirado, tudo o que está vindo a ser é subestimado (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §162; KSA 2, p. 152).

O trecho indica que o próprio Nietzsche possui uma nova proposição para a arte, que ela não se consumava em Wagner, que ele é antes

seu algoz que seu discípulo; certamente isso está ligado àquela declaração inicial, na carta a Wagner, em que ele falava do livro como produto seu, de seu próprio pensamento. Embora sem citá-lo, Nietzsche está ainda conversando com Wagner, e o desconsiderando pelo que antes era ausente em sua obra, ou obscurecido, a questão do *efeito*. “É claro que, se têm por objetivo provocar o maior *efeito* possível, a falta de clareza sobre si mesmo e aquele acréscimo de semiloucura extra sempre ajudaram muito [...]” (MA I, *Da alma dos artistas e escritores*, §164; KSA 2, p. 155).

No mesmo aforismo, Nietzsche compara o projeto de Wagner ao projeto de Napoleão, cuja autoexaltação teria sido fatal e os conduzido à ruína; ambos desprezaram os homens munidos da certeza de suas grandezas e de seus papéis. Em *Para além de bem e mal*, de 1886, Nietzsche vai comparar Wagner a Bismarck (ver “Richard Wagner e a política”), mostrando que seu projeto estético estava ligado profundamente à política da Alemanha. Por hora, basta pensar que os gênios criadores, os mesmos capazes de gerar os grandes monumentos da cultura, são vistos como quem também pode criar – com seus “cérebros originais” (*originnele Köpfe*) – monumentos vazios; isso mostra outra mudança importante: a função do ouvinte é relativizada e seu papel elevado.

Nietzsche talvez estivesse cedendo a certa objetividade das obras de arte, ainda que contrariado com essa função menos ritual; um atestado do decadentismo irrefreável, sem dúvida, mas um caminho sem volta. Nietzsche dedicou ainda muitos aforismos ao tema do gênio, central no desenvolvimento de sua estética; nas três fases de sua obra ele dedicou especial atenção em compreender sua finalidade e origem. A mudança mais decisiva desse percurso está ligada à metamorfose do gênio em *espírito livre*, não por acaso feita no capítulo “Sinais de cultura superior e inferior”, indicando a evolução que marcava a passagem *da alma dos artistas e escritores* – introspectiva e limitada – para um plano acima.

A origem do gênio. – A engenhosidade com que o prisioneiro busca meios para sua libertação, utilizando fria e pacientemente cada ínfima vantagem, pode mostrar de que procedimento a natureza às vezes se serve para produzir o gênio – palavra que, espero, será entendida sem nenhum sabor mitológico ou religioso –: ela o prende num cárcere e estimula ao máximo seu desejo de se libertar. – Ou, para recorrer a outra imagem: alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, dos quais se louva

a originalidade. – Já foi mencionado que uma mutilação, um aleijamento, a falta relevante de um órgão, com frequência dá ocasião a que outro órgão se desenvolva anormalmente bem, porque tem de exercer sua própria função e ainda uma outra. Com base nisso pode-se imaginar a origem de muitos talentos brilhantes. – Dessas indicações gerais quanto ao surgimento do gênio faça-se a aplicação ao caso específico, o da gênese do perfeito espírito livre (MA I, *Sinais de cultura superior e inferior*, §231; KSA 2, p. 194).

A distinção é menos clara do que Nietzsche deseja. A origem do gênio e a do *espírito livre* é a mesma, a natureza, sendo ambos produtos de um mesmo impulso. O que os resguarda de uma mesma identidade é essa tênue função que adquirem aos olhos de Nietzsche. Se o gênio paira acima dos homens como um ser mitificado e marcado pela obrigação de cumprir um dado papel – como era o de Wagner e sua tarefa restauradora –, o *espírito livre* é aquele que está de par com o homem, embora não lhe seja um idêntico. O que está por trás disso tudo é o seu afastamento da metafísica, representada na juventude por um ideal de homem e de arte que já não existe mais. Há uma lucidez muito peculiar em sua interpretação do gênio nesse período: Nietzsche compreende seu papel como um produto de épocas remotas, produzido com determinadas intenções, da mesma forma que o instinto religioso, benéfico até certo momento da história, mas cujo papel já estaria superado. Nietzsche se compreende como parte dessa fase de transição, entre a necessidade de valorização do gênio, da religião e da metafísica e de sua superação. Mas a força da arte e da música parece suspender, por um momento, o vigor com que ele julga estar se libertando do passado, num misto de remédio e veneno.

Forças como as que determinam a arte, por exemplo, poderiam simplesmente se esgotar; o prazer na mentira, na imprecisão, no simbólico, na embriaguez, no êxtase poderia cair no desprezo. Sim, estando a vida organizada num Estado perfeito, o presente já não forneceria motivo algum para a poesia, e somente homens atrasados quereriam a irrealidade poética. Em todo caso, eles olhariam saudosamente para trás, para os tempos do Estado imperfeito, da sociedade semibárbara, para os *nostros* tempos (MA I, *Sinais da cultura superior e inferior*, §234; KSA 2, p. 196).

Não é limpando, como fizera Platão, o estado perfeito – agora com a ideia socialista – dos poetas e dos músicos que se garantiria um lugar adequado à modernidade na história; não é de uma eliminação da arte que

ele está falando. Se o “grande intelecto” (*grosser Intellect*) brota da carência e do conflito, o solo socialista seria seu túmulo, pois enfraqueceria sua “forte energia” (*starke Energie*), nivelando os indivíduos. “Não teríamos que desejar que a vida conserve seu caráter violento, e que as forças e energias selvagens sejam continuamente despertadas?” (MA I, *Sinais da cultura superior e inferior*, §235; KSA 2, p. 196). Assim como não se deve esquecer que Nietzsche compreende o gênio como um produto da metafísica, também é verdadeiro que o socialismo está no mesmo lugar, quer dizer, são ambos ideais a serem substituídos. Então, quem é o gênio da cultura, o espírito livre que deve ocupar o lugar daquele ser metafísico idealmente perfeito?

Ele utiliza tão seguramente, como seus instrumentos, a mentira, o poder, o mais implacável egoísmo, que só poderia ser chamado de mau e demoníaco; mas os seus objetivos, que transparecem aqui e ali, são grandiosos e bons. Ele é um centauro, meio bicho, meio homem, e além disso tem asas de anjo na cabeça” (MA I, *Sinais da Cultura superior e inferior*, §241; KSA 2, p. 202).

Uma nova força, gerada daquele esvaziamento profundo que ele deixara para trás; no *Ecce Homo* ele fala desse tom pessoal do livro. “O modo como eu pensava então (1876) sobre mim mesmo, com que tremenda segurança eu tinha em mãos minha tarefa e o que nela era histórico-universal [...]” (EH, *Humano, demasiado humano*, §6; KSA 6, p. 327). Essa tarefa ainda mais profunda e rigorosa não estava, por isso, destituída de uma força de embelezamento; dois elementos muito simbólicos estão em cena, o “centauro” (*Centaur*) e o “anjo” (*Engel*). A primeira imagem evoca a mitologia grega, o espírito livre como homem e deus, o que aponta ainda para uma natureza bárbara, trágica, arcaica, mas agora munido das asas de anjo na cabeça. A imagem do centauro já aparecia quando na primeira fase Nietzsche falava em “parir centauros” da união entre filologia e filosofia.³ Como vimos, essa figura retorna aqui com a mesma força. Mas a imagem do anjo é distinta e importante. Se o espírito livre se eleva por cima dos homens é porque não apenas compreende o mundo em que vive, mas porque, da mesma forma, ainda é capaz de se deixar seduzir por seus mistérios.

³ Cf. sobre isso Ernani Chaves, na apresentação a Friedrich Nietzsche, *Introdução à tragédia de Sófocles*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 e também na introdução de MACHADO, R. (Org.). *Nietzsche e a polémica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Não seria exagero ver nesse anjo tão pouco cristão um novo artista, para quem a arte e a ciência já se inscreviam em outra chave; plantado no solo da modernidade e já dela seu algoz.

Referências

NIETZSCHE, F. **Kritische Studienausgabe**. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: DTV; Walter de Gruyter, 1999.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Briefe**. Kritische Studienausgabe. München; Berlim; New York: DTV/Walter de Gruyter, 2. Auflage, 2003.

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

NIETZSCHE, F. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido: 09/12/2010

Received: 12/09/2010

Aprovado: 21/04/2011

Approved: 04/21/2011