



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

PAULO DA CONCEIÇÃO MONTEIRO

**MÚSICA COMO LINGUAGEM UNIVERSAL NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE
FRIEDRICH NIETZSCHE**

BELÉM - PARÁ

2026

PAULO DA CONCEIÇÃO MONTEIRO

**MÚSICA COMO LINGUAGEM UNIVERSAL NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA DE
FRIEDRICH NIETZSCHE***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes.

BELÉM - PARÁ

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M772m Monteiro, Paulo da Conceição.
Música como linguagem universal no *Nascimento da
Tragédia* de Friedrich Nietzsche / Paulo da Conceição Monteiro.
– 2025.
67 f.
Orientador(a): Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, Belém, 2025.
1. Arte. 2. Música . 3. Nietzsche. 4. Schopenhauer. 5.
Wagner. I. Título.

CDD 780.1

PAULO DA CONCEIÇÃO MONTEIRO

**MÚSICA COMO LINGUAGEM UNIVERSAL NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA DE*
FRIEDRICH NIETZSCHE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes.

Data de aprovação: 25 / 02 / 2026

Conceito:

Banca Examinadora:

Dr. Ivan Risafi de Pontes
(PPGFIL/UFPA)

Dr. Ernani Pinheiro Chaves
(PPGFIL/UFPA)

Dr. Damião Bezerra Oliveira
(PPGFIL/UFPA)

RESUMO

Este trabalho apresenta como tema central a possibilidade de a música ser vista como linguagem universal na obra *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, pensada a partir das influências da concepção metafísica da música de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner. Com efeito, o desenvolvimento dessa pesquisa tem como base os elementos do pensamento de Nietzsche ligados aos conceitos de linguagem e música, bem como a forma como são abordados na referida obra. A abordagem metodológica utilizada é a pesquisa bibliográfica, com procedimento analítico-interpretativo, que permite a interpretação crítica dos textos filosóficos e a compreensão do seu sentido original e das implicações conceituais. Assim, este trabalho tem como objetivo analisar a obra, tendo como base especialistas nesta temática, com propósito de demonstrar que a música pode expressar sentimentos e reacender instintos, conforme proposto por Nietzsche. O resultado esperado é revelar a importância da música para a transformação da vida como uma linguagem universal, através da pulsão antitética da arte trágica: o Apolíneo e o Dionisíaco em Nietzsche.

Palavras-chaves: arte; música; linguagem; Nietzsche; Schopenhauer; Wagner.

ABSTRACT

This work focuses on the possibility of music being seen as a universal language in Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy*, based on the influences of Arthur Schopenhauer and Richard Wagner's metaphysical conception of music. In fact, this research is based on elements of Nietzsche's thinking related to the concepts of language and music, as well as the way they are addressed in the aforementioned work. The methodological approach used is bibliographic research, with an analytical-interpretative procedure, which allows for the critical interpretation of philosophical texts and an understanding of their original meaning and conceptual implications. Thus, this work aims to analyze the work, based on experts in this field, with the purpose of demonstrating that music can express feelings and rekindle instincts, as proposed by Nietzsche. The expected result is to reveal the importance of music for the transformation of life as a universal language, through the antithetical drive of tragic art: the Apollonian and the Dionysian in Nietzsche.

Keywords: art; music; language; Nietzsche; Schopenhauer; Wagner.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha profunda gratidão ao Professor Dr. Ivan Risafi de Pontes, orientador da linha de pesquisa de ética, estética e política do PPGFIL, que me acompanhou desde o ingresso em 2020. Sua disponibilidade e estímulo permanente foram o suporte necessário para que, após a interrupção imposta pelo luto e pelo caos dionisíaco da pandemia de COVID-19, eu pudesse retornar em 2024 e concluir este projeto.

Agradeço ao Professor Dr. Ernani Pinheiro Chaves, ícone da pesquisa nietzschiana, cuja influência foi decisiva no retorno a pesquisa; suas observações na banca examinadora aprimoraram o rigor analítico desta investigação. Estendo este reconhecimento aos servidores da UFPA, pela eficiência em tornar a burocracia acessível.

Aos meus familiares e colegas de trabalho, agradeço o incentivo generoso nos momentos de fragilidade.

Dedico este trabalho à memória dos meus sogros, cujas partidas me revelaram, de forma visceral, a finitude do ser.

Minha pesquisa sobre a música como linguagem universal em *O Nascimento da Tragédia* de Friedrich Nietzsche não foi apenas um exercício acadêmico, mas uma vivência da densidade desta obra, que se transmutou na dor real que enfrentei. Se, em 2020 a visão dionisíaca do abismo me fez enxergar a finitude da vida e interrompeu meu caminhar, este retorno simboliza uma compreensão do caos através de uma forma apolínea. Compreendi, através do jovem Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, que a música é o código que nos permite afirmar a existência apesar da sua dissonância.

Sou grato a todos pelo impulso para enfrentar a realidade e entender que sou apenas uma nota nesta sinfonia da vida, que não busca representar o mundo, mas falar sobre a sua essência mais profunda.

PREFÁCIO

Essa dissertação de mestrado traz um pouco de minhas inquietações advindas desde a adolescência. Sempre me perguntava o que seria a vida sem a música, muitas vezes a resposta vinha através de meras observações: ausência de prazer ou entretenimento, mas as respostas não satisfaziam minhas aflições. Curiosamente, essa insatisfação me instigou a escrever sobre a música em trabalhos científicos anteriores, inclusive em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no qual explorei a música como linguagem a partir da perspectiva de Schumann e Susanne Langer¹. Nessa lide existencial, encontrei na obra *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, a oportunidade de aprofundar essa investigação e entender a música não apenas como um símbolo de sentimentos, mas como uma linguagem universal e um mecanismo para superar a decadência da vida, sustentada pela dialética apolíneo-dionisíaca.

A transição de Schumann e Susanne Langer para Nietzsche se mostra necessária, pois, em resumo, ambos concordam que a música expressa o inexprimível pelas palavras, mas Schumann foca na relação simbiótica com a literatura e a narrativa, enquanto Langer foca na autonomia da música como um sistema simbólico abstrato que revela a estrutura da emoção. A perspectiva de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, oferece um terceiro ponto de vista fascinante que se relaciona com as ideias anteriores, especialmente na sua visão da música como uma força primordial e metafísica que transcende a linguagem discursiva. Para Nietzsche, a música é a expressão máxima do elemento dionisíaco: a força bruta, caótica, instintiva e vital do universo, que ele considerava a verdadeira essência da realidade. Por isso, através deste trabalho, pretendo contribuir com a academia na compreensão teórica sobre essa temática, bem como mostrar para outros apaixonados pela música que é possível compreendê-la como uma linguagem universal. Ela transcende fronteiras culturais e limitações da linguagem conceitual humana, pois fala diretamente ao coração e aos nossos instintos humanos porque se comunica com a natureza universal da vontade.

¹ O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do autor, defendido em 2014, intitulado “Música como Linguagem”, abordou a música como linguagem na perspectiva da filósofa de Susanne Langer e Schumann. O presente trabalho de mestrado aprofunda a temática sob o referencial teórico de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A ARTE E O TRÁGICO	12
1.1. A Arte e o Trágico para Arthur Schopenhauer e suas influências para o Jovem Nietzsche	12
1.2. Música e Linguagem para Arthur Schopenhauer e suas influências para o jovem Nietzsche	15
1.3. As influências de Richard Wagner para o Jovem Nietzsche no <i>Nascimento da Tragédia</i>	24
2. PULSÃO ANTITÉTICA DA ARTE TRÁGICA: O APOLÍNEO E O DIONISIACO EM <i>NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i>	32
2.1. Música apolínea e música dionisiaca	35
2.2. Música como impulso à vida	42
3. A SUPERAÇÃO DA DECADÊNCIA DA VIDA ATRAVÉS DA ESTÉTICA MUSICAL NO <i>NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i>	46
3.1. A afirmação da vida como um fenômeno estético no <i>Nascimento da Tragédia</i> e a importância da arte musical no pensamento nietzscheano	52
3.2. A linguagem musical como mecanismo transformador da vida	56
CONCLUSÃO	61

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema central a possibilidade de a música ser vista como linguagem universal na obra *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche. A análise, contudo, parte de uma pesquisa acerca da influência exercida por Arthur Schopenhauer e Richard Wagner sobre o jovem Nietzsche, posto que este os considerava os únicos a compreender a verdadeira essência e o poder metafísico da arte sonora, em contraposição à estética dominante da época.

Para fundamentar essa análise, é crucial contextualizar a época na qual as obras foram escritas. Oliveira explica que “toda filosofia nasce de um contexto social, político religioso, enfim cultural, toda manifestação artística traz no seu bojo as ideias vigentes, seja no âmbito literário e/ou filosófico” (Oliveira, 2003, p. 86). Nesse sentido, a Europa após a Revolução Francesa não fugia à regra, encontrando-se, no final do século XVIII, em plena efervescência política. Esse período marcou o final do classicismo e o surgimento do Romantismo, um movimento político, artístico, literário e filosófico que tinha como traços marcantes da cultura daquela época o pessimismo, a insatisfação com a realidade e o tédio pela vida, supervalorizando a morte e a tristeza. Arthur Schopenhauer fez parte desse grupo de filósofos considerados pessimistas e foi fortemente influenciado por esse movimento.

A pesquisa se debruça sobre as obras de Schopenhauer, especificamente *O Mundo como Vontade e Representação* (OMV&R) e, como apoio, *As Dores do Mundo*. Na primeira obra, o filósofo ganha notoriedade ao apresentar a música como a arte detentora da mais rica e significativa linguagem, capaz de expressar a essência do mundo (vontade) diretamente e não como mera representação. O foco recai sobre o Livro Três de OMV&R, *À Metafísica do Belo*, especificamente o aforismo §52. É nesse ponto que Schopenhauer argumenta que a música possui o poder de expressar a essência do mundo em uma linguagem musical.

A análise e a influência do músico Richard Wagner também são consideradas como um eixo central da pesquisa. Wagner, com sua proposta de “*Gesamtkunstwerk*” (obra de arte total) – que unia música, poesia e drama –, também sofreu influência dos pensamentos schopenhauerianos, assim como Nietzsche, perfazendo a ponte filosófica entre os dois amigos naquele momento, sendo Wagner o artista capaz de materializar essa filosofia da música. A

análise da influência de Wagner é fundamental para entender a apropriação (e posterior rejeição) que Nietzsche faz da metafísica schopenhaueriana em *O Nascimento da Tragédia*.

A metodologia adotada neste trabalho é a pesquisa bibliográfica, com procedimento analítico-interpretativo de cunho hermenêutico. Isso implica a análise e interpretação aprofundada das obras primárias de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, bem como do aporte da literatura secundária especializada, buscando compreender o sentido original dos textos e as conexões conceituais entre os autores.

O objetivo geral deste trabalho consiste em analisar a obra nietzschiana, utilizando-se desse referencial analítico como fundamento, com a finalidade de demonstrar que a música pode apresentar-se por meio da mais singela expressão dos sentimentos e reacender instintos, conforme proposto por Nietzsche. Como resultado, busca-se apontar a importância da música como linguagem universal para a transformação da vida por meio da pulsão antitética da arte trágica: o apolíneo e o dionisíaco no *Nascimento da Tragédia*.

Esta dissertação busca, portanto, preencher a lacuna ao investigar a arte, em especial a música, como um meio de linguagem pelo qual o ouvinte estético pode alcançar a compreensão da existência e, assim, superar o pessimismo através do aceite da dualidade da vida. A relevância acadêmica deste estudo reside na reavaliação da função da estética nietzschiana em sua primeira fase, demonstrando que a superação do pessimismo trágico, através da música, é um tema que permeia toda a sua filosofia posterior. A problemática central que busco solucionar é: seria possível afirmar que a música pode ser vista como linguagem universal através da arte apolínea-dionisíaca em *O Nascimento da Tragédia*?

No primeiro capítulo, buscou-se explorar as visões de Schopenhauer sobre a metafísica da música, a conceituação de arte para o autor e, depois, estudar as influências que a obra *O Mundo como Vontade e Representação* proporcionou à teoria do jovem Nietzsche, principalmente no que diz respeito à linguagem e à música. A contribuição do pensamento de Richard Wagner sobre a arte trágica, a partir da perspectiva da Revolução da Arte, também será abordada. Esses três pensadores mudaram o pensamento sobre a arte daquela época e, embora tenham tido caminhos distintos, suas contribuições para a arte foram de extrema importância.

No segundo capítulo, a análise foca nos conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco, vistos como impulsos opostos na arte trágica, e discute a música sob essas duas perspectivas, que foram importantes para o aprofundamento da teoria de Nietzsche. Essa dualidade será a base da análise tanto para a tragédia grega quanto para a obra wagneriana.

O terceiro capítulo da pesquisa aprofundará a análise da superação da decadência da vida por meio da estética musical com base na transfiguração estética da existência. O capítulo defenderá a afirmação da vida como um fenômeno puramente estético e investigará o papel transformador da linguagem musical em relação à existência, contrapondo-se ao homem teórico, cujo pensamento é de que tudo deve ser racional para que seja belo.

1. A ARTE E O TRÁGICO

1.1. A Arte e o Trágico para Arthur Schopenhauer e suas influências para o Jovem Nietzsche

A metafísica de Arthur Schopenhauer, em *As Dores do Mundo*, especificamente na parte em que a Arte é versada, concebe a existência humana como um ciclo incessante de sofrimento, no qual o mundo é a expressão de uma “vontade” irracional e insaciável. Nesse contexto, a arte funciona como um refúgio, uma via de conhecimento desinteressado capaz de suspender temporariamente o domínio da vontade sobre o indivíduo. Ela se apresenta como uma atividade humana ligada à manifestação de ordem estética, reproduzida por artistas a partir de emoções e ideias, estimulando a consciência cultural da época vivida.

Dentro dessa manifestação, o trágico – essa essência filosófica – ao espelhar a essência dolorosa da vontade, perfaz a forma da arte (a tragédia), permitindo a contemplação do sofrimento universal e conduzindo o indivíduo à resignação, a única forma de alcançar a serenidade no meio do caos existencial. Esses são assuntos desenvolvidos por Schopenhauer no intuito de mostrar aos seus leitores a complexidade deles e de seus resultados voltados para a vida e para o mundo:

A arte é uma redenção – Ela livra da Vontade e, portanto, da dor – torna as imagens da vida cheias de encanto – sua missão é reproduzir-lhe e todas as cambiantes, todos os aspectos - poesia lírica, tragédia, comédia – pintura – música; a ação do gênio é aí mais sensível do que noutra arte (Schopenhauer, 1985, p. 38).

A arte redentora, à qual o autor se refere, é a proteção que livra de uma situação difícil, a salvação. A tragédia tem um papel fundamental na reprodução das transformações existenciais pelas quais o homem passa. Ao contemplar a obra de arte, o indivíduo transcende sua individualidade e intui as “Ideias” platônicas – os arquétipos eternos das coisas – em vez de suas manifestações particulares. Essa contemplação suspende a vontade, permitindo uma fruição pura do objeto e libertando o sujeito da dor do querer individual. A tragédia, por sua

vez, ocupa um lugar especial nessa estética, pois, ao expor de forma sublime a miséria da condição humana e o conflito inerente à existência, revela a própria essência trágica.

O autor também faz preleções a respeito da pintura, da linguagem poética e da música, embora, para o autor, de todas as artes, a música ressalta uma peculiaridade. Por mais que tenha destacado a música, ele afirma que, por meio delas, pode-se repassar os sentidos da redenção pela qual o artista retrata suas obras, ressaltando que o estímulo de acesso é o desejo, a vontade.

Schopenhauer aponta o desejo como uma necessidade de difícil satisfação. Por mais que se tente acalmá-lo, satisfazendo-o, logo aparece outro com intensidade igual ou maior do que o desejo anterior. Entende-se que a vontade nasce dessa forma. Contudo, essa vontade não deve ser confundida com os desejos pessoais e conscientes do indivíduo, o que Fernando de Moraes Barros (2007) clarifica:

À diferença, porém, de uma vontade pessoal ou de um caso especial do querer, a vontade concebida como essência do existir irá, de acordo com a interpretação Schopenhaueriana, multiplicar-se e objetivar-se de diversas maneiras, em graus maiores ou menores de visibilidade, adquirindo uma caracterização mais acentuada tão somente no homem (Barros, 2007, p. 30).

Como observado, Barros pauta-se em Schopenhauer (1985) para identificar que a existência é tomada pela exigência da vontade, levando o homem a um círculo vicioso, do qual não consegue se desprender, tornando-se um escravo de suas vontades. Nessa representação, a exigência é a vontade cega, e o desejo é uma manifestação individual que, por natureza, gera sofrimento constante, porque sua satisfação é um delírio temporário e insaciável; é a essência metafísica de tudo. Contudo, o autor aponta a harmonia interior como uma resposta direta e radical contra os desejos, isto é, a conciliação entre os desejos que pode ajudar na libertação dessa realidade ao equilibrar esses sentimentos:

Nada há no mundo capaz de apaziguar a vontade, nem fixá-la de um modo duradouro [...]. Assim, enquanto estamos sob o domínio dos desejos e sob o império da vontade, enquanto nos abandonamos às esperanças que nos acometem, aos temores que nos perseguem, ele não é para nós nem repouso e nem felicidade amável. [...] livra o espírito da opressão da vontade, desvia a atenção de tudo a que a solicita e as coisas aparecem desligadas de todos os prestígios da esperança, de todo o interesse próprio, como objeto de contemplação e não de cobiça (Schopenhauer, 1985, p. 38).

A harmonia interior, proposta pelo autor, é um estado de paz alcançado por meio da negação da vontade. Quando se consegue chegar a esse estado de espírito, o artista acessa a plenitude ao repassar, através de suas obras, a calma de pequenos detalhes como, por

exemplo, na pintura, na qual os pintores holandeses conseguiam, nessa relação simbiótica, acessar o espectador, e este, conseqüentemente, acessava também seus desejos mais íntimos.

No decorrer da obra, o autor trabalha nesse entendimento com a poesia lírica. Para o filósofo, ela tem uma relação complexa e específica com o desejo e a vontade, diferenciando-se das outras artes. Enquanto a maioria das artes se dedica à contemplação de ideias platônicas objetivas, a lírica expressa diretamente a subjetividade da vontade, mas de uma maneira especial. Logo, a poesia lírica tem a força de “apoderar-se da inspiração no seu voo e dar-lhe um corpo nos versos” (Schopenhauer, 1985, p. 38), posto que, ao expressar os sentimentos e as emoções do poeta, parece mostrar-se a parte mais individual e subjetiva da vontade. Desse modo, por meio do poeta, a inspiração consegue transformar pensamento em linguagem, o que o torna tradutor dos sentimentos ancestrais, interrelacionais ao longo da história da humanidade, tornando-o um poeta universal.

No momento da criação artística, o gênio do poeta transcende a individualidade, as experiências são descritas, explicadas e refletidas. Ele expressa não apenas sua dor particular, mas sim a dor e a vontade da humanidade em sua totalidade. Encontra-se na poesia a expressão da realidade. Para o autor, o jovem não conhece o que é viver. A vida vem com a maturidade e, assim, o poeta se propõe a essa finalidade: passa para o papel as experiências universais. Escrever tragédias e comédias, transformar-se em um ator, representa vários tipos de sentimentos. Todos esses aspectos trarão à tona sensações mais nobres ou vis dos homens. Essa é a finalidade da alta poesia, interpretada pelo espelho da humanidade, o poeta.

O poeta trabalha tanto a tragédia como a comédia. A primeira é retratada na forma como o autor retoma a explicação a respeito da alta poesia, uma vez que ela representa os aspectos sombrios da natureza humana e suas atribulações, a dor inominável, o padecimento do justo, sofrimentos diversos traduzidos na existência do homem. O que se vê na tragédia é a necessidade de viver essa dor intensamente para, dessa forma, expiar suas próprias imperfeições e as de sua descendência. Depois disso, a resignação é o último ato. A vida perde seu sentido porque o maior erro do homem é ter nascido. No que se refere à comédia, ela ameniza a dor e as desventuras humanas através do humor. Por mais difíceis que os males possam parecer, tornam-se passageiros, porque por meio da luta vem a vitória triunfal. Diferentemente, por conseguinte, da tragédia, que se conclui de tal modo que nada há de se esperar do personagem.

Por fim, a música, em relação às outras artes, tem uma peculiaridade que a diferencia das demais, pois “a música nunca exprime o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de

todo o fenômeno, numa palavra a própria vontade” (Schopenhauer, 1985, p. 40). Ela abarca o todo e não a metade, quando não tangencia o sentimento, a exemplo de certa alegria, um pouco de tristeza, quase prazer, etc. Isto posto, ela é a alegria, a tristeza, o prazer, é a expressão abstrata e geral. Não precisa de motivos e muito menos circunstâncias. Ela é a essência do fenômeno, a vontade, posto que o fenômeno é a representação da própria vontade, portanto, o fenômeno também é a expressão da música.

Schopenhauer chama de gênio o compositor, o qual inventou a melodia e descobriu os segredos mais íntimos da vontade e da sensibilidade humana. A ação do gênio na composição da música é “mais irrefletida, mais livre de toda a intenção consciente, é uma verdadeira inspiração” (Schopenhauer, 1985, p. 40). Diferentemente das demais artistas, o compositor consegue produzir obras com uma profundidade que a própria razão desconhece. A música parece-nos íntima, mas ao mesmo tempo inexplicável. Por mais que tentemos explicá-la, ela se torna inacessível, “ela dá uma voz às profundas e surdas agitações do nosso ser, fora de toda a realidade e, por conseguinte sem sofrimento” (Schopenhauer, 1985, p. 40).

1.2. Música e Linguagem para Arthur Schopenhauer e suas influências para o jovem Nietzsche

Para Schopenhauer, a impossibilidade de a linguagem conceitual abarcar a essência da música é o ponto central da sua superioridade estética. A música fala diretamente ao coração da vontade, enquanto a linguagem (e as artes que a utilizam) lida apenas com as representações e os fenômenos. Essa distinção radical entre a arte dos sons e a palavra será fundamental para o jovem Nietzsche, que verá na música o fundamento da nova tragédia e a superação dos limites da razão socrática. A análise prosseguirá focando na obra *O Mundo como Vontade e Representação*, na qual Arthur Schopenhauer aprofundou suas preleções sobre a música. Nessa obra, a música é descrita como uma forma de arte detentora da mais rica e significativa linguagem, já que possui o poder de expressar a essência do mundo – uma linguagem musical, universal.

Partindo da teoria schopenhaueriana sobre a linguagem e seu uso lógico como mecanismo que diferencia o homem do animal, o autor refere que: “Enquanto o animal comunica sua sensação e disposição por meio de gestos e sons, o homem comunica aos outros o seu pensamento mediante a linguagem, ou os oculta por ela” (Schopenhauer, 2005, p. 85).

Essa passagem carrega uma distinção profunda entre o modo de comunicação animal e o dos seres humanos. O que se observa é que a linguagem humana se diferencia pela capacidade de transformarmos o pensamento em linguagem e de podermos repassar ou não ao outro essa comunicação. O autor destaca a linguagem como um instrumento singular da racionalidade humana. Logo, a razão é o pilar dessa comunicação; sem ela, não poderia haver essa linguagem, que é o primeiro produto e instrumento necessário da razão.

Por isso, em grego, e italiano, linguagem e razão são indicadas com a mesma palavra: *ó λογος*, *il discorso*. *Vernunft*, razão, vem de *Vernehmen*, entender, que não é sinônimo de *Hören*, ouvir, mas significa a conscientização de pensamentos comunicados por palavras [...] (Schopenhauer, 2005, p. 83).

A necessidade da linguagem é o pensamento imbuído de palavras. No aforismo §52, o autor aprofunda essa análise, ao apontar que a música assume uma forma de arte detentora da mais rica e significativa linguagem, já que possui o poder de expressar a essência do mundo em uma linguagem musical. Segundo o autor: “clareia a objetivação da vontade no grau mais baixo de sua viabilidade em que ela se mostra como esforço regular, abafado e sem o conhecimento da massa, já manifestando auto discórdia e luta entre a gravidade e rigidez” (Schopenhauer, 2005, p. 302). Isto é, uma das finalidades dessa linguagem é comunicar sentimentos. A música é exaltada e possui um poder especial, posto que se apresenta com um aspecto universal, o qual ultrapassa qualquer tipo de individualidade.

Para o filósofo, os símbolos linguísticos (palavras) estão relacionados ao pensamento em sua forma lógica ao permitir concatenar ideias e, conseqüentemente, a formalização de uma linguagem. Porém, Schopenhauer, ao descrever o caminho para a superação do sofrimento e da dor, vislumbra a arte, mais especificamente a música, como algo (mecanismo) que possibilita momentaneamente a superação de ambas.

Para entendermos essa superação, precisamos compreender primeiramente a figura do gênio. Ele é capaz de acionar, por meio da arte, a representação de suas ideias, visto que é o único meio pelo qual o artista se aproxima da arte, já que ela não se liga principalmente à razão, mas sim ao processo de criação da arte pelo gênio. Nesse pensamento, Oliveira (2016, p. 137) afirma que: “Essa proximidade do gênio artista e sua arte se dá de maneira puramente intuitiva, um momento que o sujeito se desliga do seu querer e afins, ou seja, da vontade”. Nesse sentido, Oliveira entende, nas preleções de Schopenhauer, que para a arte ser criada é necessária a ausência do tempo e do espaço, porque somente dessa forma não há lógica e nem raciocínio; nas palavras do autor: “haveria a intermediação do intelecto, a tentativa de abarcar, de entender

o processo de criação, com isso, é possível facilitar a exposição das ideias através de uma satisfação artística [...] somente o gênio artista está apto a realizar” (Oliveira, 2016, p. 137).

A ideia é retratada por Oliveira como o mecanismo utilizado pelo gênio artista para acessar esse processo de criação, ficando livre de todas as imagens e conhecimentos adquiridos *a priori*. Segundo o autor, “este procedimento de constituição da arte, não está ligado ao belo ou ao sublime, pois é um átimo de inspiração em que não há um conflito de conhecimento de ideias” (Oliveira, 2016, p. 137). A explicação dada por Oliveira (2016, p. 137) sobre o belo e o sublime é que ambos só podem ser vivenciados se houver uma arte finalizada, pois necessitam do indivíduo ao contemplar a obra de arte, acontecendo “o desprendimento do puro conhecimento para o sublime ou a preponderância do puro conhecimento para o belo”. Portanto, a música, diferentemente das demais artes, neste momento, torna-se plena; ela não necessita de nada, além dela mesma.

No que se refere à tragédia grega, Schopenhauer entende que ela se expressa através da poesia, pois se encontra, do ponto de vista metafísico, no grau mais alto do belo. A poesia se divide em três categorias: a lírica, a épica e a tragédia – esta última como a maior expressão desse gênero. Nas palavras de Schopenhauer: “a tragédia tem como único objetivo a expressão do lado terrível da vida, a saber, o inominável sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda do inevitável e do inocente” (Schopenhauer, 2005, p. 333). A tragédia direciona o espectador ao conflito de sua própria vontade. Traz à baila o objetivo da existência humana; o enredo trágico aqui se apresenta à ética, à moral e à justiça. A tragédia e a música são artes distintas, cada uma com sua própria importância; Schopenhauer não defende a separação da tragédia da música, mas sim a distinção dos seus papéis na sua metafísica.

Para Schopenhauer, a tragédia se divide em três gêneros, tais como: a maldade extraordinária; a cegueira ou o acaso; e a maldade perversa ou um destino monstruoso. Na maldade extraordinária, o autor afirma que “os limites da verossimilhança, do caráter é responsável pela infelicidade” (Schopenhauer, 2005, p. 334-335). A cegueira ou o acaso é exemplificada pela cegueira de Édipo. O autor apresenta a tragédia perversa como sendo de um tipo superior às outras duas, pois:

a infelicidade produzida pela mera disposição mútua das pessoas e combinações de suas relações recíprocas, de tal modo que não é preciso se fazer um erro monstruoso, nem um acaso inaudito [...] a sua situação as compele conscientemente a tramar uma maior desgraça uma com as outras, sem que com isso a injustiça seja atribuída exclusivamente de um lado. Esse tipo de tragédia me parece superar em muito as

anteriores, pois nos mostram a grande infelicidade não como exceção, não como algo produzido por circunstâncias raras ou caracteres monstruosos, mas com algo que provém fácil e espontaneamente das ações e dos caracteres humanos, como uma coisa quase essencial, traduzida terrivelmente para perto de nós (Schopenhauer, 2005, p. 335 *apud* Oliveira, 2016).

Para Schopenhauer, esse tipo de tragédia se reflete no real, de modo que o enredo trágico propicia a reflexão e induz o espectador à compreensão de sua vida, tanto do conflito em si quanto da sua possibilidade de sofrimento. Portanto, não há motivo para denunciar a própria injustiça, já que nós somos capazes de realizar a mesma ação trágica.

Na obra de Schopenhauer, a música é vista como expressão direta da vontade e, com isso, o mundo seria a encarnação da representação da vontade. Já a música, como arte maior, seria a representação dos diferentes graus de objetividade da vontade por meio de seus mais diversos tons. Mas, para entendermos o conceito de vontade sob a ótica de Schopenhauer, temos que compreender a frase “viver é sofrer”. Para todo sofrimento existe uma via de suspensão da dor, sendo uma delas é a contemplação desinteressada das ideias, de modo que ao contemplar-se a si mesma, a vontade suspenderia a dor gerada por ela mesma. Posto que a arte pode se distanciar da vontade, porém não a suprime. Logo, as atividades artísticas tomam nossa atenção como, por exemplo, a pintura, a escultura, a música; esta última, tem seu papel privilegiado na Filosofia.

Nesse sentido, Schopenhauer afirma que a música “é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal” (Schopenhauer, 2005, p. 336). Isto posto, a música é capaz de atingir a essência humana. E o autor continua:

A música, visto que ultrapassa as ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo-algo que não pode ser dito acerca das demais artes. De fato, a música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares (Schopenhauer, 2005, p. 338).

Sendo assim, para Schopenhauer, a música é reprodução da própria vontade, referindo-se à sua essência enquanto impulso da existência humana. Para ele, a música, dentre todas as artes, é considerada a maior, pois é singular, isto é: “essa, se encontra por inteiro separada de todas as demais artes” (Schopenhauer, 2005, p. 336), manifestando-se através de uma linguagem universal. O autor a compreende tal como Gottfried W. Leibniz, que a compara à matemática, reconhecendo o efeito estético da música como uma significação “séria e profunda,

referida à essência íntima do mundo e de nós mesmo” (Schopenhauer, 2005, p. 337). A analogia retratada por Leibniz faz sentido, quando Schopenhauer a desenvolve: “podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto, a cópia para o modelo” (Schopenhauer, 2005, p. 337). Elas se confundem na sua mais expressa singularidade, retratando a nós mesmos.

Contrastando as visões de Schopenhauer e Nietzsche, observamos a complexa relação entre a música, a linguagem e a metafísica da vontade tem como ponto central que, enquanto Schopenhauer vê a música como uma linguagem superior e a tragédia como uma representação do sofrimento da vontade, Nietzsche subverte essa hierarquia para fazer da música e da tragédia instrumentos de afirmação da vida. Assim, a música possui um *status* que lhe permite substituir o mundo por ter uma realidade mais profunda, sendo uma expressão direta da vontade (coisa-em-si), diferente do mundo. Se a música é a expressão direta da vontade, podemos concluir que tanto o mundo quanto a música são linguagens dessa mesma vontade. O mundo também seria, assim, uma forma de expressão dessa vontade, uma espécie de linguagem através da qual tentamos decifrar o enigma da ideia (os diferentes graus de objetivação da vontade, segundo Schopenhauer) do mundo enquanto representação dessa vontade.

Segundo Souza (2013), a linguagem que conhecemos hoje não seria simplesmente o veículo através do qual o mundo se torna significante (por meio do discurso), cujo significado é o mundo em si, mas também a própria linguagem desse enigma. Na interpretação desse autor sobre a linguagem em Schopenhauer, o filósofo compreende que com a música podemos expressar os mais agudos sentimentos, uma vez que os tons expressam os graus de objetividade da vontade. Conseqüentemente, o mundo representa a vontade, e nós somos movidos por ela ao fazermos parte desse mundo. Sendo a música a representante imediata da vontade em si, diferentemente das demais artes, que apresentam as ideias do fenômeno. “o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência” (Schopenhauer, 2005, p. 337-338).

O nosso mundo nada é senão o fenômeno das ideias na pluralidade, por meio de sua entrada no *principium individuationis* – a forma de conhecimento possível ao indivíduo enquanto tal.

A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideais, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são as Ideias. [...] Ora, já que é a mesma vontade que se objetiva tanto nas Ideias quanto na música, embora de maneira bem diferente, deve haver entre música e Ideais não uma

semelhança imediata, mas um paralelismo, uma analogia, cujo fenômeno na pluralidade e imperfeição é o mundo visível (Schopenhauer, 2005, p. 388-399).

O autor afirma que, em todos os diferentes graus dos tons, temos uma representação do mundo, exemplificando tal correspondência com a natureza inorgânica e a natureza orgânica. No entanto, a voz condutora da melodia apresenta a ideia de humanidade, assim como o fazem as demais artes. É neste momento que Schopenhauer vislumbra na melodia a representação da forma mais simples da vida até a forma mais complexa, do inorgânico ao homem.

Segundo Schopenhauer, a melodia é a representação mais elevada da objetivação da vontade, equiparando-se à vida humana, com sua consciência e sua capacidade de compreender a trajetória da existência como um todo. O autor descreve a melodia como a voz principal que conduz a música, expressando um pensamento completo do início ao fim, assim como a vida humana se desenrola. Ele argumenta que apenas o ser humano, dotado de razão, consegue olhar para o passado e o futuro, traçando um curso de vida coeso:

Por fim, na MELODIA, na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de um pensamento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetivação da vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência (Schopenhauer, 2005, p. 340-341).

A melodia é a linha condutora da maior expressão da vontade. Nela, a voz humana e a instrumental, em movimento, transformam-se em linguagem musical. Assim, o filósofo afirma que a música é uma linguagem que se expressa através das melodias, as quais descrevem os sentidos da vontade e por isso ela pode ser considerada uma linguagem dos sentimentos:

Ela narra, por consequência, a história da vontade iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos. Porém a melodia diz mais: narra a história mais secreta da vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações. Por isso se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão (Schopenhauer, 2005, p. 341).

Sendo assim, a música é uma forma de linguagem igual ao mundo, pois este ora é significado (em relação à linguagem), ora é significante (em relação à música ou à vontade). A música se expressa como a linguagem da vontade, isto é, ela se torna a linguagem do mundo. Como a música é a manifestação imediata da vontade, podemos afirmar o mundo de forma mais profunda. Ela tem privilégio sobre o mundo por ser demonstração direta daquilo que é demonstrado. Ou seja, ora ela é significado, por ter a vontade como essência, ora ela é

significante quando nos comunica os estados imediatos da vontade. Dessa forma, Schopenhauer nos leva a compreender que a música é a linguagem da vontade e do mundo.

Portanto, é importante considerar que o pensamento schopenhaueriano admite que a música não é apenas uma linguagem, mas também o conteúdo expresso dela, por se tratar da manifestação da própria vontade. Ela promove a própria comunicação, plena de sentidos, logo, a essência do mundo. Ela é ao mesmo tempo significante e significado. Porque, quando esta é considerada o elemento em si, a vontade propriamente dita, ela tem um *status* que permite representar o mundo. Com isso, a música torna-se significado por ter mais realidade que o mundo, uma vez que esta é a cópia direta da vontade (coisa-em-si).

Por conseguinte, para Schopenhauer, a música pode ser considerada significante, por ser um elemento perceptível e pode ser analogamente reconhecida por meio da objetividade da vontade na música. Como foi dito acima:

Reconheço nos tons mais graves da harmonia, no baixo contínuo, os graus mais baixos de objetivação da vontade [...] O baixo contínuo é, portanto, na harmonia, o que no mundo é a natureza inorgânica, a massa mais bruta, sobre a qual tudo se assenta e a partir da qual tudo se eleva e desenvolve. Ademais, no conjunto das vozes intermediárias que produzem a harmonia e se situam entre o baixo contínuo e a voz condutora que canta a melodia, reconheço a seqüência integral das Idéias nas quais a vontade se objetiva. As vozes mais próximas do baixo correspondem aos graus mais baixos, ou seja, os corpos ainda, porém já se exteriorizando de diversas formas. Já as vozes mais elevadas representam os reinos vegetal e animal (Schopenhauer, 2005, p. 339-340).

Schopenhauer afirma que, em todos os graus dos tons, existe uma representação do mundo como objetivação da vontade, pois eles nos remetem, conforme suas tonalidades, ao estado da natureza inorgânica ou ao estado da natureza orgânica. Ou seja, ora a música é significado (conceito, o ente abstrato do signo) por ter a vontade como essência, ora é significante (perceptível, material do signo) quando nos comunica os estados imediatos da vontade.

Diante do que foi exposto, conclui-se que a música supera as demais artes. É uma arte suprema. A música é tão inteligível que não se pode compreendê-la de outro modo que não seja por meio da consciência do pensamento, isto é, o ouvir. Essa compreensão afeta a essência humana ligada à vontade.

Segundo Oliveira (2016), quando observamos como o sujeito é conduzido à contemplação e submetido ao princípio da razão e à vontade, a música passa a ser compreendida como uma arte suprema edificando não somente a si própria, mas também o compositor, que é capaz de gerar uma bela melodia. Segundo o autor: “a música pode intensificar e dar sentido

do início ao fim, sendo uma linguagem universal tão viva quanto a própria intuição, isto é, o mais alto grau de objetivação” (Oliveira, 2016, p. 135). A música causa no compositor “uma espécie de transe” quando este está no seu processo de inspiração e criação da melodia, por esse motivo o gênio não consegue explicar como se processa tal criação, assim como a música não depende da explicação formal de seus movimentos. O autor reforça: “É o procedimento mais íntimo da essência do mundo, uma linguagem profunda que a sua razão não compreende” (Oliveira, 2016, p. 137).

Leibniz afirma que a música é “*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”, isto é, “a música é um exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que está contando” (Schopenhauer, 2005, p. 337). Schopenhauer aperfeiçoou a máxima: “*exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*”, entendida como: “a música é um exercício oculto da metafísica no qual o espírito não sabe que está filosofando” (Schopenhauer, 2005, p. 347). Aqui podemos observar uma crítica de Schopenhauer a Leibniz, pois este reduziu a música à sua dimensão somente matemática (físico-acústica), enquanto aquele, ao contrário, eleva a música a um estatuto metafísico, uma vez que música e ideias são cópias distintas entre si da vontade: “já que é a mesma vontade que se objetiva tanto nas ideias quanto na música, embora de maneiras bem diferentes em cada uma delas, deve haver [...] um paralelismo, uma analogia” (Schopenhauer, 2005, p. 349). Depreende-se, portanto, que assim como as ideias são metafísicas por serem meios ontológicos, a música também é um meio ontológico que discorre de forma distinta da ideia, embora utilize o mundo para se manifestar, tal como as ideias o fazem como simulacro. Pois, a música não expressa sentimentos específicos (dor, alegria), mas o sentimento em sua forma geral.

Diante do exposto, Oliveira (2016) observa que a música schopenhaueriana se expressa de forma absoluta e instrumental. É uma arte soberana em relação às demais artes, posto que a música não precisa de nada além dela mesma, qualquer outra arte colocada junto a ela estará apenas se beneficiando do elevado grau da música para atingir seus objetivos. Ela não depende de outra arte para se destacar, ao passo que, na poesia, a palavra chega a seu fim sem a presença da música.

A importância da música na filosofia de Schopenhauer é notável, uma vez que ele a considerava uma arte sublime, um “bálsamo” que remediava o sofrimento do indivíduo mediante a contemplação. Nesse ponto, Oliveira (2016) delinea a apropriação de Nietzsche do pensamento estético de Schopenhauer. Embora o jovem filósofo absorva a ideia da música

como a arte suprema e imediata expressão da vontade, ele rejeita veementemente a função de “remédio para o sofrimento” que Schopenhauer a atribui. Para Nietzsche, a música não deve servir como um escape ascético do mundo, mas sim como a linguagem dionisíaca que permite ao homem trágico encarar o horror da existência e, ainda assim, afirmá-la plenamente.

Aponta-se, assim, uma subversão do propósito, visto que a influência de Schopenhauer sobre Nietzsche, longe de ser apenas intelectual, marca um ponto de partida para suas ideias distintas sobre a condição humana. Se Schopenhauer via na arte um caminho para a resignação, Nietzsche, por sua vez, buscará a justificação estética da existência. Nietzsche cita a visão de seu mestre para logo em seguida transformá-la. Para Nietzsche, o que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? “O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação [...] é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não pode proporcionar verdadeira satisfação e portanto não são dignos de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico” (Nietzsche, 2007, p. 18).

Schopenhauer concebia a vontade como um impulso cego e irracional. Para ele, a arte era uma das poucas formas de escape momentâneo desse tormento. Nietzsche absorveu essa visão pessimista da existência, mas em *O Nascimento da Tragédia* ele a supera, sugerindo que a arte trágica grega não apenas reflete a natureza trágica da vida, mas oferece uma resposta criativa e afirmativa a essa condição.

Nietzsche argumenta que a arte trágica, ao combinar os princípios apolíneos (ordem, forma, clareza) e dionisíacos (caos, intuição, emoção), proporcionava um meio de redenção e renovação espiritual. Schopenhauer influenciou Nietzsche na valorização da arte como uma forma essencial de conhecimento e expressão da vontade.

Além disso, a distinção entre as forças apolíneas e dionisíacas em *O Nascimento da Tragédia* pode ser vista como uma reinterpretação das categorias schopenhauerianas de representação e vontade. Enquanto Schopenhauer considerava a arte como um escape da vontade por meio da contemplação estética, Nietzsche enxergava na arte uma reconciliação ativa e vital com a realidade trágica da vida. Como observável na apropriação da imagem do barqueiro (o indivíduo preso ao “*principium individuationis*”):

E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia [...] ‘Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem

individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no ‘*principium individuationis* [princípio de individuação]’ (Nietzsche, 2007, p. 26-27).

A ilusão estética apresentada por Apolo proporciona calma e reforça a confiança que o ser humano sente em sua própria existência, servindo como defesa contra o confronto que a realidade apresenta. Contudo, as forças dionisíacas rompem essa calma apolínea, e constatamos que:

Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal [...] Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do ‘*principium individuationis*’, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez (Nietzsche, 2007, p. 27).

Assim, *O Nascimento da Tragédia* não só marca o início da distinta trajetória filosófica de Nietzsche, mas também demonstra sua habilidade única de sintetizar e transformar as ideias de seus predecessores. Schopenhauer proporcionou a base pessimista e metafísica que Nietzsche subverteu e expandiu em direções que desafiaram as convenções intelectuais de sua época.

A influência de Schopenhauer sobre Nietzsche moldou sua compreensão da música como a arte suprema, ao ser entendida como a expressão direta da vontade. No entanto, Nietzsche rejeita a ideia de que essa arte sirva à resignação. Em vez disso, ele utiliza a supremacia da música como a base para sua própria “metafísica estética” – uma justificação da vida e do caos por meio da arte. Essa reavaliação da música e da tragédia na Alemanha do século XIX encontrou um campo fértil na figura de Richard Wagner, que buscava reviver a tragédia grega através da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), na qual a música desempenha um papel central. É essa apropriação prática da teoria schopenhaueriana que analisaremos a seguir, focando na influência de Wagner sobre Nietzsche.

1.3. As influências de Richard Wagner para o Jovem Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*

Para compreendermos os pontos convergentes da influência teórica wagneriana sobre Nietzsche, utilizamos os apontamentos de Antunes (2008), que se debruça sobre a concepção

do trágico para Nietzsche e Richard Wagner². Em sua pesquisa, o autor pontua a aproximação teórica dos dois amigos: o filólogo e o compositor. Segundo o autor, Nietzsche e Wagner tiveram uma intensa amizade que se manteve por aproximadamente uma década, a qual contribuiu para que ambos dialogassem sobre a arte e a filosofia, temas inseridos no contexto de intensa mudança cultural pela qual a Europa passava, sobretudo na arte. Wagner, ao constatar essa crise cultural, propôs uma nova forma de pensar a arte, a qual denominou “arte livre”.

Os dois amigos buscaram conceber uma representação da arte que pudesse ser vista sob o prisma das formações culturais, pois, para ambos, a arte moderna estaria submetida a uma ciência instrumentalizada de interesses individualistas e distante do seu papel de princípio norteador da vida humana. A arte helênica do período pré-socrático seria o caminho para se pensar novos paradigmas para a cultura ocidental moderna. Nesse sentido, Nietzsche e Wagner atribuem grande potencial ao gênero artístico trágico. Os jovens amigos entendiam a arte grega trágica como a dramatização da realidade bela/feia do cotidiano do povo heleno. É essa concepção que desperta em Nietzsche o interesse de convergir a sua teoria ao projeto estético de Wagner, compreendendo a arte wagneriana como o caminho moderno para este renascimento do trágico na cultura alemã.

Essa convergência de pensamentos desperta grande esperança no jovem filólogo de um retorno da tragédia por meio da arte revolucionária de Wagner. Wagner, por sua vez, também viu nessa ideia a possibilidade de expansão da arte. Percebendo a crise de sentido na sociedade europeia de então e, por conseguinte, a instrumentalização da arte pelas relações sociais, vislumbrou uma saída para a cultura artística nas relações operárias de então, onde a transformação político-social abriria também, de uma forma imanente, a possibilidade do renascimento da arte trágica.

Nietzsche acreditava que a música wagneriana representava o grande renascimento da concepção trágica da arte, dedicando o prefácio de *O Nascimento da Tragédia* diretamente a Wagner:

² Cabe esclarecer que Nietzsche foi influenciado por Schopenhauer ao elaborar suas análises na composição de sua tese sobre estética. Esta tese é analisada por diversos pesquisadores ao redor do mundo, que apresentam suas próprias interpretações sobre o papel redentor da arte. Segundo Burnett (2012), no livro *Para ler o Nascimento da Tragédia*, fica claro que, para facilitar a compreensão desta obra, é útil dividir a estrutura do pensamento nietzschiano em três partes, dado que há influências de outros textos implicitamente presentes nas palestras de Nietzsche. Por esta razão, Burnett é convocado para auxiliar na interpretação da obra, a qual Nietzsche reconhecia como uma fisiologia da arte.

Haveis de lembrar–vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplendido *Festschrift* [escrito comemorativo] sobre Beethoven, isto é, em meio aos terrores e sublimidades da guerra que acabava de irromper. No entanto, errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, no contraste entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente lerem este ensaio, talvez fique claro, para seu espanto com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtices e ponto de viragem. É possível, porém que justamente para eles resulte de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a ‘seriedade da existência’ como se ninguém soubesse o que implicava, em fase dessa contraposição, tal ‘seriedade da existência’. A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem, como o meu sublime precursor de luta nesta via, quero que fique dedicado este livro (Nietzsche, 2007, p. 22).

Observa-se neste prefácio que o jovem filólogo enxergava o músico alemão como o artista que iria revolucionar a sociedade moderna por meio da arte, sobretudo com a música trágica. Nietzsche via no músico o principal crítico da decadência dos valores modernos e da submissão da arte moderna aos interesses da indústria. Contudo, na década seguinte, esse viria a ser o principal motivo do rompimento da amizade de ambos.

Todavia, é importante demarcar como, inicialmente, a arte trágica grega em sua acepção puramente estética – a arte como afirmação do caráter trágico da vida – é vista por Wagner, balizando em seguida como ele vai romper com essa concepção estético-artística-afirmativa e assumir uma acepção idealista-pessimista schopenhaueriana da arte como forma de acesso ao absoluto. Nietzsche, por sua vez, estabelece a centralidade da estética em seu pensamento, contrapondo-se a visões utilitaristas da arte. O trabalho, sobretudo, objetivará investigar a influência primária do compositor sobre o filósofo, traçando evolução da visão de Wagner sobre a arte, e como essa análise se relaciona com a apropriação inicial do jovem Nietzsche.

Richard Wagner já era conhecido como músico de sucesso entre meados dos anos 1840 e início de 1850, angariando fama em meio à onda revolucionária que eclodiu em boa parte da Europa. O jovem músico, embalado pelas ideias revolucionárias do anarquista russo Mikhail Bakunin e da filosofia materialista de Ludwig Feuerbach, fez parte do levante operário em Dresden, foi perseguido e obrigado a fugir para o exílio. Nesse período de arroubo revolucionário, Wagner escreveu um artigo intitulado *A Arte e a Revolução*. Neste trabalho, o músico manifesta sua síntese do que seria a história da arte ocidental, que vai desde os gregos clássicos, passando pelas culturas romana, medieval, renascentista até a modernidade; expressa, ainda, seu desapontamento com o estado atual da arte apresentada nos palcos europeus da

época. Vale ressaltar que o jovem Nietzsche se encantou por esses escritos, sobretudo na forma de pensar a Arte.

Antunes (2008) observa que Wagner teceu um estudo comparativo entre a arte na Grécia clássica e seu estado na modernidade. Em sua abordagem da Grécia clássica, o compositor defende que os gregos teriam desenvolvido uma cultura em que a arte estaria no centro da vida social. Assim, a cultura artística grega desenvolveu-se em toda a sua plenitude porque teria sido, simultaneamente, a construção da própria comunidade grega como expressão de um povo livre.

A vontade livre dos gregos era a expressão estética do próprio espírito grego, no qual Apolo aparecia, na leitura estético – artística de Wagner sobre os gregos, como o deus nacional das tribos helênicas, como executor da vontade de Zeus sobre a terra da Grécia (Antunes, 2008, p. 57).

Antunes (2008) refere-se a uma *arte verdadeira* que os gregos teriam concebido. Para os helenos, somente a *arte verdadeira* poderia apresentar-se como a mais elevada liberdade. A arte, para os gregos, era: “alegria de viver, era júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que [se] pertence” (Antunes, 2008, p. 57). Por isso, o gênero artístico trágico teria sido o modo de se perceber mais claramente a elevada espiritualidade estético-artística da comunidade helênica. A arte dramática grega expressava a própria vivência estético-artística do povo heleno, transformando em arte trágica todas as alegrias e sofrimentos que a vida em comunidade proporcionava. Os gregos teriam sido o único povo realmente livre porque teriam sido a única nação histórica a realizar a afirmação trágica da vida como a mais alta expressão estética da liberdade alcançável pelo espírito humano.

A tragédia era o gênero artístico que transpunha para arte dramática os feitos dos deuses e dos homens. Wagner enxergava nessa arte a essência superior de Apolo, na forma do ritmo eterno, quando a existência trágica do espectador identificava nas ações representadas o movimento e a vida – idênticos aos seus próprio –, encontrando ali a sua mais perfeita expressão. Por meio da arte trágica, os ouvidos e os olhos, a inteligência e o coração, tudo era captado e percebido como vida e realidade, o físico e o espiritual, e não apenas o produto do trabalho imaginativo (Antunes, 2008, p. 58). A arte dramática consegue transformar a realidade vivida em uma grande representação da fugacidade da vida.

O drama grego conseguia, por meio da história, sintetizar tudo o que a essência grega tinha de representável. Nele, a própria nação grega se confrontava na apresentação da obra de arte. É por isso que Wagner diz que o dia da representação trágica era, na verdade, o dia da

celebração do próprio deus Apolo, pois na representação trágica “era o próprio deus que se exprimia e se dava à apreensão clara dos homens” (Antunes, 2008, p. 58). Se nessa representação trágica do espírito grego o poeta aparecia como o sumo sacerdote do deus, era, no entanto, o próprio deus que estava real e corporalmente presente na obra de arte. E Wagner diz que era assim a obra de arte grega: “Apolo transformado em arte real e viva. Era assim o povo grego no aspecto mais elevado da sua verdade e da sua beleza” (Antunes, 2008, p. 58). Apolo se apresentava por meio do ator, do povo e da própria representação.

Com a decadência do Estado ateniense, toda essa liberdade da expressão trágico-estética da vida dos belos gregos deixa de existir, de modo que as formações sócio-históricas que o sucederam encarregaram-se de fragmentá-la no decorrer da história. À medida que o Estado deixou de ser uma unidade civilizacional, o drama trágico teria perdido sua unidade artística e se dividido em suas partes componentes. Nesse contexto, emerge a Filosofia que busca pelas “causas” da existência, manifestando-se como a mais clara expressão da negação da arte grega como afirmação da vida, confirmando a mera transitoriedade da beleza e do vigor humano. A arte pós-grega era, pois, expressão não da afirmação, mas sim da negação da vida, a começar pelo tipo de arte praticada nas arenas de Roma, em especial com a ascensão do cristianismo como padrão cultural dominante (Antunes, 2008, p. 59). A decadência da arte manifesta-se no padrão cultural contraproducente do cristianismo nos períodos históricos posteriores.

Com o advento da sociedade moderna no século XIX, a organização social passou por transformações mediante duas formas de articulação: por um lado, os valores religiosos baseados na negação da vida terrena e, por outro, os interesses capitalistas. Essas posições não são necessariamente antagônicas – visto que se expressavam em oposição à arte verdadeira dos gregos, a arte trágica, por meio da arte operística artificial praticada nos palcos da Europa moderna. As encenações nos teatros eram criticadas pelo jovem Wagner, o qual afirmava serem as manifestações modernas “não são representações da arte trágica no sentido grego do termo, mas apenas a *ópera*, ou seja, uma forma de encenação artística que objetiva meramente emocionar e divertir um público cansado e estafado tanto do trabalho quanto da vida” (Antunes, 2008, p. 59). Para Wagner, a arte operística é uma forma de arte que tem como objetivo meramente o entretenimento ou a lucratividade dos proprietários nas casas de shows, na medida em que os grandes teatros modernos foram transformados em empresas comerciais.

A proposta wagneriana para pensar uma arte libertadora consistiria em opor-se a Mercúrio – Deus do comércio, quem domina a arte moderna – e, com isso, fazer uma

revolução social que poderia acabar com este estado amorfo da arte, abrindo o caminho para o nascimento de “uma arte que objetivasse não a negação, mas a afirmação da vida, e que aparecesse novamente como a expressão da alegria de viver como na época trágica dos gregos” (Antunes, 2008, p. 59). Tal revolução formataria uma nova obra de arte, que ao nascer triunfante, tornar-se-ia a festa de celebração da vida da humanidade, a arte trágica triunfaria e traria consigo todos os sentimentos humanos que seriam reconhecidos e manifestados nas tragédias.

As tragédias pautam-se na forma dramática e encontram um ponto de unificação pleno de sentido, isto é, as tragédias seriam as festas da humanidade. Assim, Wagner, com otimismo artístico e político, vislumbra uma nova forma de arte, a qual é intitulada *a obra de arte do futuro*. Essa manifestação artística afirma o fundamento estético da vida, uma arte que tivesse na beleza estética da existência a sua finalidade última.

Wagner era um compositor visionário, um músico célebre de sua época. Estudioso, encontrou na obra de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, a filosofia idealista de cunho pessimista cuja premissa não a arte enquanto atividade libertadora da modernidade, mas como atividade redentora. Tal leitura despertou em Wagner uma nova forma perspectiva sobre a arte, não mais como uma visão estética da arte grega, mas uma visão metafísica da arte em geral e, em especial, da arte helênica. A influência da filosofia schopenhaueriana modifica o seu modo de pensar, compreendendo a arte sob um viés metafísico e, conseqüentemente, uma visão metafísica da Grécia.

O ano de 1868 marca a aproximação entre Nietzsche e Wagner. Nietzsche encontra, na obra do compositor Richard Wagner, a manifestação máxima da música dionisíaca. Wagner, especialmente em suas óperas, como *Tristão e Isolda*, utiliza a dissonância para explorar emoções intensas e complexas. A música wagneriana é carregada de tensões harmônicas que quebram as convenções da harmonia clássica, criando uma sensação de suspensão e de desejo não realizado. Para Nietzsche, Wagner é um compositor que compreende e expressa magistralmente o potencial criativo da dissonância, pois suas obras não buscam apenas uma resolução técnica, mas uma experiência estética que reflete as profundezas do espírito humano. Isso é perceptível sobretudo no acorde de *Tristão e Isolda* (acorde dilatado)³:

³ Sob uma ótica especificamente musical, o acorde de Tristão é aquilo que se costuma chamar de acorde dilatado, alargando-se, ao longo de uma cadência em lá menor, numa sexta aumentada. Mas, justamente porque se distende de modo contínuo e ambivalente na irresolução interna de sua ordem intervalar, ele acaba por desestabilizar a tonalidade na qual, em princípio, estaria centrado, revelando-se, por assim dizer, uma espécie de amálgama sonoro acintosamente autocorrosivo. A propósito dessa dinâmica disruptiva, Daniel Barenboim afirma: “São só três notas,

Figura 1. Imagem que apetrecha o verbete “*Tristan-Akkord*” no léxico técnico- musical de Riemann

Fonte: (Cf. Gurlitt; Eggebrecht, 1996, p. 987 *apud* Barros, 2023, p. 148).

A música de Wagner é, em muitos aspectos, a tradução sonora da ideia nietzschiana de dissonância como um caminho para a transcendência. As harmonias instáveis e os acordes dissonantes criam uma atmosfera de incerteza e de amplificação emocional, desafiando as expectativas do ouvinte e levando-o a uma vivência mais profunda da própria condição humana, marcada por sofrimentos e prazeres, conflitos e revelações. Para Nietzsche, a dissonância em Wagner é um reflexo do próprio drama da vida, no qual a busca pelo sentido e pela harmonia nunca é definitiva, mas sempre marcada pela tensão e pelo processo contínuo de criação e destruição.

Em sua filosofia, Nietzsche vai além da relação entre música e dissonância, conectando esse conceito à sua crítica da moralidade tradicional, especialmente a moralidade cristã e sua ênfase na busca pela harmonia, pela ordem e pela paz interior. A moralidade ocidental, para Nietzsche, busca constantemente anular a dissonância da vida, suprimindo os impulsos irracionais e tentando colocar a razão e a moral acima das forças instintivas e criativas do ser humano. Nesse contexto, a dissonância da música dionisíaca representa uma forma de resistência a essa moralidade repressiva. Ela não tenta resolver as contradições da vida, mas antes as aceita, criando uma arte que é mais autêntica e mais próxima da realidade da existência humana.

lá, fá e mi. E este mi não sobe para a nota superior, que continua, digamos a melodia [...] este mi desce para o ré sustenido que está dentro do acorde e depois é sustentado pelo corne inglês [...] tem-se o máximo de tensão do acorde e depois uma resolução pela metade, que deixa tudo em suspensão.” (Barros, 2023, p. 148)

Ao subverter a busca pela harmonia moral e filosófica, a música dionisíaca de Wagner, com sua dissonância, simboliza a rejeição de um mundo estático e ordenado, em favor do devir dinâmico, no qual a vida é entendida como um processo contínuo de luta, transformação e renovação. A dissonância, portanto, não é uma falha ou um erro, mas uma expressão da vitalidade criativa e da complexidade do ser humano.

No entanto, após aproximação de Nietzsche, Wagner já não se apresentava tão otimista com o seu projeto de uma *obra de arte total*, como havia exposto em seus textos anteriores. O músico agora pensava a arte grega pelo viés pessimista, mediante uma perspectiva idealista da cultura trágica helênica. Segundo Antunes (2008), a metafísica de Schopenhauer levou Wagner a conceber a arte não mais como forma de afirmação da liberdade grega frente aos sofrimentos da vida, mas como uma forma de relação metafísica com o mundo, como *redenção (Erlösung)* dos sofrimentos e dores que a existência da vida moderna nos impõe.

Wagner, nesse momento, já havia rompido com sua concepção afirmativa da arte e promovido uma reconciliação de sua música com o ideal cristão, reafirmando o caráter supostamente redentor da música. Sua adesão à filosofia pessimista de Schopenhauer marca o abandono definitivo do seu projeto de uma *obra de arte total*, tal como exposto em seus textos dos tempos de exílio, por uma música idealista e redentora da miserável condição humana.

Durante o período de juventude, Nietzsche identificava no pensamento de Wagner os traços do movimento artístico otimista que tem na música a possibilidade de renovação cultural. No entanto, ainda em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche já inicia, de forma tímida, a elaboração de sua crítica à forma assumida pela estética wagneriana. O filólogo enxergava na música e nas obras teóricas de Wagner a preponderância da palavra, não se restringindo a despertar sentimentos no ouvinte ou transmitir ideias por meio de um discurso sonoro, mas também deixando explícitos quais conteúdos deveriam provocar a comoção do público por meio do discurso textual. Se a música não chegava a ser colocada como serva da palavra, ela tampouco poderia prescindir de sua companhia, havendo sempre este casamento entre som e texto. Logo, a música era pensada em meio às reflexões sobre a tragédia grega. Nesse contexto, a música é soberana, não se submetendo às palavras e nem mesmo aceitando-as em igualdade hierárquica; antes o som apenas “tolerava” ao seu lado o conceito, o qual é um delimitador, contrariando o poder libertador que a música deve exercer sobre o indivíduo. As diferentes concepções de Wagner e Nietzsche se refletem ainda no modo como cada um deles enfoca a

arte trágica: o compositor se concentra no aspecto apolíneo da tragédia, enquanto o filósofo mais se atenta a seu lado dionisíaco.

As análises contidas neste capítulo delinearam as fundações do pensamento estético do jovem Nietzsche, partindo da metafísica de Schopenhauer, que via na música a expressão suprema da vontade sofredora e na arte um caminho para a resignação, e passando pela influência prática de Richard Wagner, que personificou a esperança de um renascimento da tragédia grega na modernidade. No entanto, a transição para o próximo capítulo marca a ruptura de Nietzsche com o pessimismo de seus mestres: ele rejeita a resignação e a negação da vida. A continuação lógica da obra introduz, então, os conceitos de “apolíneo” e “dionisíaco” como impulsos artísticos antitéticos que, ao se unirem na tragédia grega, justificam o caos e o sofrimento da existência, fazendo da música o fundamento de uma nova afirmação da vida por meio da estética.

2. PULSÃO ANTITÉTICA DA ARTE TRÁGICA: O APOLÍNEO E O DIONISÍACO EM NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

A exposição da filosofia da linguagem que Nietzsche apresenta na obra *O Nascimento da Tragédia* está voltada diretamente ao interesse pela linguagem poética e musical. O jovem filósofo possuía formação em filologia clássica, cujo conhecimento utilizou de forma primorosa nas investigações filosóficas sobre este tema. Nesse período, Nietzsche sofreu influência da concepção metafísica de Schopenhauer, trazendo suas preleções para uma visão linguística que compreende a linguagem como uma relação de signos e símbolos. Neste capítulo, analisaremos a dualidade dos impulsos artísticos (apolíneo e dionisíaco) como a força motriz da arte trágica grega nessa obra e como eles redefinem a relação entre música e linguagem.

No primeiro momento, nos ampararemos nos estudos de Llinares (2015), que contextualizam o interesse precoce e profundo pela música e pela linguagem como objeto de análise e criação, bem como orientam o estabelecimento da seriedade do jovem filólogo como artista criador, ao fazer uma digressão histórica e etária de Nietzsche desde a infância até os seus últimos momentos de lucidez. Llinares relata que o jovem era um grafômano empedernido, um tipo de homem que vive para os princípios da forma e da expressão. Nietzsche, aos 14 anos, redigiu uma biografia que continha todas as suas criações poéticas e musicais até aquela data, tentando suas primeiras reflexões “estético-filosóficas” (Llinares, 2015, p.03) sobre a música e

a poesia, as artes que o jovem praticava com assiduidade, para fundamentar seu juízo crítico e suas futuras obras.

Llinares (2015) aponta o papel central que a linguagem ocupa na reflexão de Nietzsche desde cedo, sendo material de experimento e de análise. Com efeito, a própria música, tão estimada, também é entendida como uma linguagem que fala, inclusive com efeitos de alcance superior àqueles das palavras. Em seu estudo sobre a linguagem em Nietzsche, Llinares (2015) procura trabalhar a contextualização do interesse precoce e profundo sobre essa temática, relatando que o interesse pela linguagem o instigou como objeto de análise e criação, formando-o como artista criador, poeta e músico. Como músico, essa ocupação lhe garantia uma atividade complementar como leitor e ouvinte estético, que o obrigava a analisar textos e partituras não só próprios, como também os de outros autores – seus mestres –, perfazendo desde esse período o caminho de um trabalho crítico, literário e musical.

Llinares (2015) pontua que Nietzsche realizou uma análise teórica em processo de amadurecimento, reconhecendo-o como um modelo tipicamente romântico, fortemente influenciado pela filosofia de Schopenhauer e pela música de Wagner. Em meio às teorias que, por vezes, parecem desviar-se dos conteúdos mais autônomos e originais que o singularizavam, Nietzsche descreve *O Nascimento da Tragédia* como centrado na melodia, apesar de seus temas ultrapassarem a música em si, mantendo uma íntima relação com a linguagem. Essa relação se manifesta nos constantes contrastes entre a arte dos sons, associada a Dionísio, e as formas, palavras e conceitos, relacionados à soberana arte apolínea.

A arte trágica revelou, por meio desses dois princípios estéticos, seus componentes principais: a palavra (cena) e a música. Ambas são imprescindíveis para que a tragédia se realize. A palavra (cena), ou seja, aquilo que é apolíneo, dá a forma objetiva e a direção. Juntos, esses elementos formam o coro trágico: “a muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si seu chão ideal e sua liberdade poética” (Nietzsche, 2007, p. 51). Já a música pode ser considerada a própria tragédia, na medida em que torna esta possível. “o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado” (Nietzsche, 2007, p. 51), pois o sátiro, ser mitológico, é uma imagem filosófica que representa de forma personificada o espírito dionisíaco, a imagem de um homem natural (pré-civilização). Ou seja, o coro de sátiros, grupo de homens mascarados de sátiros, é uma celebração de Dionísio. Logo, o coro de sátiros é a origem da tragédia grega, pois antecede o enredo, os personagens e os diálogos da tragédia.

Segundo Nietzsche, a ciência estética por meio da inteligência lógica contribui para que possamos entender que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (Nietzsche, 2007, p. 24). Aqui, Nietzsche segue os passos de Schopenhauer, concebendo a música como linguagem imediata da vontade, a seu ver, “a arte dionisíaca expressa à vontade em sua onipotência, a vida eterna para além de toda aparência e apesar de toda aniquilação” (Llinares, 2015, p. 52).

Apolo é reconhecido como deus da beleza, aquele que dá medidas, é o deus do princípio de individuação [*principium individuationis*] (Nietzsche, 2007, p. 27), segundo o qual cada ser é reconhecido como único e individual, fazendo dessa bela aparência uma ilusão que oculta os sofrimentos da existência. As artes de Apolo, isto é, as artes plásticas e figurativas, a mímica, a linguagem, a poesia, o relato mítico, os diálogos, as palavras e os conceitos. Nas palavras de Llinares (2015, p. 54), tais elementos: “por sublimes que sejam, jamais superam o âmbito individualizante e aparente, e por isso ocupam um lugar secundário e derivado, imitativo e filial”.

É importante ressaltar que o simbolismo expresso em o *Nascimento da Tragédia* é evidenciado através da linguagem verbal, a qual se utiliza de conceitos intermediários que colocam uma fronteira na comunicação do sentimento, pois são obrigados a passar pelo desvio do pensamento.

a linguagem não está só condenada a transmitir parcelas da superfície do anímico mediante meras sugestões, como também é incapaz de expor o que na realidade se dá de modo simultâneo. Dessa forma, a sentença é inequívoca: as palavras são com efeito, os signos mais deficientes, os mais defeituosos e imperfeitos (Nietzsche, 2007, p. 54).

A linguagem, por si só, não reflete o fenômeno; ela é conceituada por Nietzsche como “a fusão entre uma espécie de simbolismo dos gestos e do som [...] na palavra, a essência da coisa é simbolizada pelo som e por sua cadência, pela força e o ritmo da essência que são simbolizados pelo gesto da boca” (Nietzsche, DW/VD 4, KSA 1572, *apud* Llinares, p.56). Esse ponto é nodal na teoria nietzschiana, porque ele é obrigado a reconhecer que a palavra falada também é sonora e gestual. Tal reconhecimento é importante para compreender os diversos mecanismos de comunicação efetiva que nela se apresentam por meio das duas divindades Apolo e Dionísio, que fazem parte da sua teoria da juventude sobre a estética. Aqui se apresenta

a matriz musical dos símbolos contidos em o *Nascimento da Tragédia*. A linguagem conta com um elemento dionisíaco, que é o sonoro, tonal ou musical, por natureza universal, e com elemento apolíneo, figurativo e gestual.

Estes elementos serão aprofundados no tópico seguinte, quando será trabalhada a pulsão antitética da arte grega. A música, aqui apenas citada, será conceituada sob essas duas pulsões artísticas.

2.1. Música apolínea e música dionisíaca

Antes de tratarmos da música apolínea e da dionisíaca, é importante apresentar os dois impulsos artísticos na natureza. Segundo Dias (2008), Nietzsche os apresenta, referindo-se a eles como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que gera as artes da aparência (as palavras poéticas e as artes plásticas) e a da potência emocional, que dá voz e vez à música. O apolíneo e o dionisíaco são duas pulsões artísticas essenciais que permitem explicar o processo de criação artística na arte grega.

Segundo Dias, tais impulsos artísticos e culturais que permeiam a civilização clássica grega “são considerados como antagônicos, como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa que produz as artes da imagem, a escultura, a pintura e parte da poesia e a potência emocional que encontra sua voz na linguagem musical” (Dias, 2008, p. 206). Para a autora, cada um desses impulsos se manifesta na vida humana por meio de estados fisiológicos: o sonho e a embriaguez, os quais se opõem como o apolíneo e o dionisíaco. Desse modo, ambos são considerados antitéticos, porque o primeiro simboliza o deus solar e o segundo simboliza o deus obscuro. Essas duas divindades gregas são modeladas em dois processos fisiológicos, o sonho de Apolo e a embriaguez de Dionísio. Segundo Dias, tanto o sonho quanto a embriaguez são condições necessárias para que a arte se produza. Por isso, sem entrar em um desses estados, o artista não pode criar.

Nietzsche caracteriza o sonho apolíneo: “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia” (Nietzsche, 2007, p. 25). Tudo que se apresenta é aparência: nós observamos a figuração, tudo nos fala, é impossível ficarmos indiferentes à aparência. Dias reafirma: “o Sonho é a força artística que se projeta em

imagem e produz o cenário das formas e figuras” (Dias, 2008, p. 207). Logo, o sonho simboliza o mundo da beleza das artes plásticas.

No que concerne à caracterização da embriaguez, Nietzsche a descreve como “a essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós o mais perto possível, pela analogia da embriaguez”, isto é, esquece-se da subjetividade. Nas palavras de Dias, “rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza” (Dias, 2008, p. 207). Desse modo, a embriaguez dionisíaca simboliza o mundo do êxtase do informe da música. E a união desses dois deuses permite compreender o mundo da genialidade da arte grega, na qual o artista inspirado em Dionísio realiza as suas criações. A existência e o mundo são fundamentados a partir da união desses deuses e, por conseguinte, é pela arte que nós conseguimos contemplar profundamente a vida e a totalidade.

Nietzsche avança sua teoria observando que esses impulsos artísticos ainda não são estudados sob a “mediação do artista”, isso significa dizer que eles irrompem da própria natureza, que podem se realizar por meio dos sonhos ou do intelecto, bem como pela educação artística do indivíduo. Vale ressaltar que a conexão independe do grau de intelectualidade do indivíduo. Ela apenas acontece. Logo, o autor explica que a forma que o indivíduo encontra para dar vazão a esses impulsos é pela imitação. O artista é um imitador, desse modo consegue jogar⁴ com esses dois poderes artísticos, quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco – como ocorre, por exemplo, na tragédia grega. Dias (2008, p. 207) concorda com Nietzsche ao observar que o artista, através da ludicidade, joga com o sonho ou com a embriaguez: “no caso do artista trágico, com ambos ao mesmo tempo. Porém essa imitação não deve ser entendida como reprodução ou cópia da natureza, mas como imitação de um processo da natureza” (Dias, 2006, p. 208). Dias quer dizer que a imitação é o movimento para criar ou reproduzir as aparências.

Para explicar o jogo da arte e dos sonhos, Dias (2006) observa que Nietzsche estabeleceu a seguinte diferença: no jogo apolíneo, o homem joga com a realidade, enquanto no estado dionisíaco, o homem joga com a vontade ou com a própria natureza que nele se revela. O apolíneo joga com a realidade, com a vigília; o artista joga com o sonho. “A bela aparência do mundo dos sonhos, em cuja produção todo homem é um artista perfeito, é a condição prévia de toda arte da imagem, seja ela pintura, escultura ou poesia épica” (Dias, 2006, p. 208). É a produção artística por meio das imagens.

⁴ Termo utilizado por Dias (2006).

No que tange ao jogo dos sonhos do artista dionisíaco, ele não se encontra no mesmo estado de identidade que o homem embriagado: “o artista não é aquele que cria quando está ébrio, mas aquele que joga com a embriaguez. Nesse jogo, nesse sutil distanciamento, estado em que se combinam a sobriedade e a embriaguez, encontra-se a arte dionisíaca” (Dias, 2006, p. 208). A arte dionisíaca revela-se nos meandros da lucidez e da embriaguez. Nesse estado, o artista passa a dominar o caos da vontade, nessa metamorfose na qual se cria um mundo de símbolos que constituirá a linguagem e a substância da arte dionisíaca. Os símbolos aqui referidos não estão ao nível da palavra propriamente dita ou da imagem em si, isto é, não são convencionais, mas têm uma afinidade com o que simbolizam, a saber: a mímica, a dança e a música⁵.

Para Nietzsche: “Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza [...] O cântico, a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição [...] eram para o mundo grego-homérico algo novo e inaudito: a música dionisíaca e a música apolínea” (Nietzsche, 2007, p. 31). A música dionisíaca transmitia espantos e pavores, já a música apolínea “era uma batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação dos estados apolíneos” (Nietzsche, 2007, p. 31). Essa dualidade é central para a obra de Nietzsche, aplicando-se sobretudo à música. A música dionisíaca é a forma artística que mais profundamente expressa a dissolução das fronteiras entre o indivíduo e o todo.

A música, para Nietzsche, é a expressão mais pura do princípio dionisíaco. Ela não apenas evoca as emoções mais profundas e primárias, mas também possui a capacidade de romper com as formas fixas e racionais, permitindo ao ouvinte entrar em contato com uma dimensão da existência que escapa à representação discursiva e à lógica. A música dionisíaca é, por excelência, a arte da dissonância, pois ela não busca a harmonia convencional ou o equilíbrio entre as notas, mas, antes, a tensão, o conflito e a subversão das expectativas formais.

Dentro desse quadro, a dissonância na música não é vista como uma deficiência estética ou como um erro harmônico, mas sim como uma força criadora e reveladora. A dissonância é um elemento essencial da música dionisíaca, visto que reflete o caos e a irracionalidade presentes na experiência humana. Para Nietzsche, a dissonância musical captura o tormento da existência, a luta constante entre o indivíduo e o destino; a dor e o prazer; a vida e a morte. O

⁵ Esse conceito já foi amplamente explicado na conceituação da linguagem, só foi retomado, porque seu entendimento merece atenção pela importância que possui para a obra e para se entender a música dionisíaca.

conflito gerado pela dissonância ressoa diretamente com a vivência do sofrimento e do êxtase, características que, segundo ele, definem a condição humana.

Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico (Nietzsche, 2007, p. 139).

A música, ao criar tensões harmônicas que parecem não se resolver de forma imediata, leva o ouvinte a uma experiência de ansiedade e de antecipação. Essas tensões não têm necessariamente a intenção de solucionar-se em uma consonância previsível, mas sim de intensificar o drama emocional, criando uma sensação de fluxo contínuo entre o conflito e a resolução, entre a ordem e o caos. Nesse sentido, a dissonância na música não é simplesmente um recurso técnico, mas um reflexo do caráter irreconciliável da experiência existencial, na qual a ordem apolínea e o caos dionisíaco coexistem em constante tensão.

Segundo Dias (2008), para demarcar bem essas diferenças, faz-se necessário atentarmos para a introdução da música dionisíaca na Grécia, mais ou menos no séc. VII a.C e, logo, foi assimilada pela cultura grega, sendo executada principalmente acompanhada de flauta. A música apolínea, por sua vez, a qual chamavam de arquitetura dórica dos sons, manifestava-se sob a forma de “uma ‘ondulação rítmica’ que se desdobrava para apresentar os estados apolíneos e dionisíacos, um movimento cadenciado, uma espécie de som que a cítara produzia” (Dias, 2008, p. 210).

É importante a contextualização histórica dessas duas pulsões artísticas e de seu surgimento. Posto que, ao diferenciá-las, “o músico de Apolo, que recitava os poemas de Homero acompanhado da cítara, só manejava as forças plásticas ou arquiteturais do som, estava mais próxima das artes plásticas” (Dias, 2008, p. 210), segundo a autora, ela foi definida como música por imprecisão da linguagem, a ela: “[faltavam] os elementos básicos que constituem a música: o dinamismo tonal (ou o poder emocional dos sons), o fluxo unitário da melodia e o mundo da harmonia” (Dias, 2008, p. 210). Tais elementos faziam parte da música e não do artista.

Por sua vez, Dionísio é caracterizado como desmesurado, o deus que une homem e natureza, no qual as festas orgiásticas transpõem as barreiras das convenções sociais, fazendo com que tudo se torne uno, o Uno-primordial (*Ur-Eine*), originário de todas as coisas. O filósofo especifica: “agora graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial” (Nietzsche, 2007, p. 28). Burnett afirma que o Uno-primordial é o vínculo simbólico da arte com a vida. Em *O Nascimento da Tragédia*, há o entendimento de que a música é a origem, e não fruto dos processos humanos pré-estabelecidos, “algo próximo da identidade humana. Se dionisíaco era o retorno à natureza e se esse retorno era um reencontro com seus instintos perdidos, a música dionisíaca é a origem mais excitante do mundo verdadeiro, do mundo que merece ser vivido” (Burnett, 2012, p. 16). Logo, o Uno-primordial se manifesta como música dionisíaca.

Desse modo, a música dionisíaca conta com uma simbologia completa. Temos o compasso, o som, o ritmo, o dinamismo, a cadência, os intervalos, as dissonâncias, a melodia e a harmonia. Por meio desses elementos, a música dionisíaca produz a dança e o canto coral, transformando os humanos em obra de arte. Surge, então, o poeta lírico, a canção popular e, sobretudo, a tragédia grega. Aqui, a meta investigativa de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* se faz presente, sendo necessário compreendermos o caminho que o filósofo percorreu, ainda que intuitivamente, para chegar ao significado do gênio apolíneo-dionisíaco nas obras de artes, sobretudo em seu vínculo com a canção popular.

Para a compreensão metodológica dessa construção, é preciso refazer esse percurso. Burnett (2012, p. 31) o caracteriza como a “genealogia da música popular”. Primeiro, é necessário conhecermos o poeta Arquíloco, que introduziu a canção popular na literatura e ocupou junto a Homero a estima dos gregos, que o obrigaria a buscar também nessa “poesia musical” elementos dionisíacos. Vendo que Arquíloco não conseguiria explicar diretamente esse assunto, Burnett buscou outra fonte para complementar: Schiller.

Segundo Burnett, Schiller foi um poeta lírico, formado primeiro enquanto artista dionisíaco, bebendo na fonte da música dionisíaca. Essa característica conferiu à teoria nietzschiana a comprovação intuitiva de que precisava: a música originária só existia na época arcaica, convertendo-se posteriormente em uma imagem onírica, plena de influência apolínea (Burnett, 2012, p. 31). Nietzsche afirma que “o artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está imerso na pura contemplação das imagens. O mundo dionisíaco, sem nenhuma

imagem, é total e unicamente dor primordial e eco primordial desta” (Nietzsche, 2007, p. 42). Aqui, fica clara a distinção fundamental que a esta altura ainda separa os dois instintos estéticos, tanto o apolíneo quanto o dionisíaco. A canção popular funciona como um espelho musical do mundo, “que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é, portanto, o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos” (Nietzsche, 2007, p. 45).

Burnett afirma que Schopenhauer teria caracterizado a canção como um produto do sujeito da vontade. Temos, deste modo, a subjetivação do sentimento musical. Essa caracterização da canção lírica schopenhaueriana foi compreendida, embora, de fato, o jovem Nietzsche tenha se apropriado da hipótese de que a música possuiria uma imagem distinta de todas as outras representações, visto que não deriva das ideias platônicas, não podendo ser considerado o reflexo de nenhuma delas.

Temos, nessa análise, a construção metafísica do artista na primeira estética do jovem Nietzsche. Para Schopenhauer, o artista primordial (criador) é aquele composto pelo “sujeito”, no qual o artista celebra sua “redenção.” Nietzsche concorda, em parte, com Schopenhauer sobre a ideia de gênio, mas celebra seu encontro com o “artista primordial do mundo” (Burnett, 2012, p. 33).

Burnett aponta que Schopenhauer foi importante para a estética de Nietzsche, fato reconhecido por este, mas esclarece que “Nietzsche afirma estar concebendo ideias sobre a música segundo seu espírito e em sua honra, mas não segundo seu pensamento” (Burnett, 2012, p. 33). Nietzsche não concorda com a antítese do subjetivo e do objetivo – a criação da esfera das artes é um produto da geração artística. Foi criada para o deleite do homem, não por Deus, mas por um elemento etéreo.

Qual a crítica nietzscheana ao pensamento schopenhaueriano? Segundo Burnett (2012, p. 33), Nietzsche critica “a negação do indivíduo como símbolo da arte apolínea e, portanto, em última instância, de uma arte limitada pela ideia e pela forma [...]”. Nietzsche se opõe à caracterização da arte lírica propriamente dita, e sua incapacidade de alcance, algo não realizado.

Nietzsche estabelece uma tríade para conceber o gênio: poeta, ator e espectador. O gênio seria o único a reconhecer “a eterna essência da arte”, posição somente ocupada na representação cênica, aludindo à dimensão metafísica da existência. Surgida no meio popular, tal manifestação evidencia que “essa falta de consciência é muito utilizada no fazer artístico

nos textos da juventude. Essa música popular, representação originária da junção dos instintos estéticos, é antes de tudo uma fonte geradora” (Burnett, 2012, p. 35). Para Burnett, Nietzsche mostra que não só a tragédia, a poesia e as imagens são produtos da fonte musical. De fato, segundo a teoria do filósofo, “a música popular nasceu a partir de um mesmo impulso. Na exata medida em que também é verdadeiro afirmar que a poesia popular foi gerada no interior da cultura e as correntes dionisiacas a acompanharam” (Burnett, 2012, p. 34).

A poesia, como aparato da música e expressão da *verdade*, foi o objeto de investigação de Nietzsche nos clássicos da literatura germânica sobre a tradição lírica. A origem popular da poesia demonstraria o laço com a Grécia, na qual o povo estava mais próximo da vivência da esfera sonora (Burnett, 2012, p. 37). Dessa forma, segundo Burnett, Nietzsche conclui que a música é independente da imagem e do conceito, apenas os tolerando, pois ambos não conseguem atingir o sentido musical mais profundo.

Por fim, Burnett explica a importância do Olimpo, o inventor da música instrumental, por meio de quem os deuses embriagados geraram o mundo. Esse retorno mítico é justificado por Nietzsche no intuito de indicar que a música de Olimpo incitou à “imitação”, categoria analítica aristotélica:

a geração da poesia pela música se faz através do desdobramento imaginário que a música proporciona ao poeta músico como em Beethoven, para quem, segundo Nietzsche o ambiente “pastoral” só tinha a ver com a influência determinante da música no pensamento, o que levava denominar “cena junto ao arroio” título do fragmento da sexta sinfonia” [...] trata-se apenas de representações simbólicas, nascidas da música - , representações que não podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo dionisiaco da música, sim, que não tem qualquer valor exclusivo em face de outras configurações (Nietzsche, 2007, p. 50).

Essas representações simbólicas não estão relacionadas ao caráter dionisiaco da música. Nas suas preleções finais, Burnett afirma que os processos de criação musical para a massa popular servem de catarse imagética, a qual gera a canção estrófica e atua como um novo princípio de imitação da música. Com isso, o modo apolíneo repousa em imagens, em símbolos, justamente com o intuito de apontar o que há de fenomenal no exercício lírico.

A discussão sobre os impulsos apolíneo e dionisiaco demonstra que a música, em sua essência dionisiaca, transcende a “bela aparência” apolínea, oferecendo acesso direto à vontade primordial e ao caos da existência. No entanto, para Nietzsche, essa revelação não leva à resignação pessimista de Schopenhauer, mas sim a uma nova perspectiva. O próximo passo será analisar como essa experiência musical dionisiaca, longe de ser uma fuga da realidade,

funciona como um impulso vital e afirmativo, um mecanismo estético que permite ao ser humano não apenas suportar o horror do mundo, mas celebrá-lo como um fenômeno artístico.

2.2. Música como impulso à vida

A música é apresentada como um impulso vital que transcende as limitações da existência humana. Nietzsche (2007) argumenta que a música desempenha um papel fundamental na reconciliação dos opostos aparentes na vida: o apolíneo, que representa a razão, a ordem, a individualidade, a forma e a beleza, e o dionisíaco, associado ao caos, ao êxtase, à emoção irracional, à coletividade, à experiência intensa e ao impulso vital. Eles operam de forma separada e, por isso, encontram suas limitações: o primeiro conduz a um estado de tranquilidade, enquanto o segundo leva a um estado de dor e sofrimento ao revelar o mundo em sua totalidade, ou seja, ao mostrar a verdadeira realidade e não mais a aparência que o primeiro transmitia aos humanos.

Nietzsche vê a tragédia como um produto do entrelaçamento desses dois princípios. A dissonância se revela não apenas como a contradição entre esses elementos, mas também como a base do dinamismo e da criatividade que surge da tensão entre eles. A tragédia não seria possível sem essa oposição: o apolíneo e o dionisíaco precisam coexistir, provocando uma forma de arte que reflete a complexidade da existência humana, marcada pela dor, pelo sofrimento e pela busca por sentido. Desse modo, a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômenos estéticos.

A abordagem sobre a dissonância musical reproduz o que Nietzsche (2007, p. 139) aponta sobre o mito trágico, que “nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria”. Ela pode ser entendida como a fricção entre a ordem e o caos, a razão e a irracionalidade. Para Nietzsche, a tragédia não é uma simples representação da realidade, mas uma forma de arte que transcende o mundo cotidiano e oferece uma nova maneira de compreendê-lo. O confronto entre o apolíneo e o dionisíaco gera, em sua síntese, uma estética que é ao mesmo tempo perturbadora e sublime, um reflexo da própria natureza da vida humana, onde o sofrimento e a beleza coexistem de forma ambígua.

A arte trágica, portanto, deve ser vista como um campo de dissonância criativa, onde ela se manifesta diretamente o caos dionisíaco não é meramente destruição, mas também uma

força que reinventa e reconfigura a ordem apolínea. Nietzsche (2007) descreve essa tensão como algo positivo e necessário, pois é nela que a verdadeira arte se alimenta. Nas palavras do filósofo, “o prazer que o mito trágico gera tem em uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música” (Nietzsche, 2007, p. 139). A tragédia grega, para ele, é uma das formas mais puras de manifestação dessa dissonância, pois não busca resolver a contradição entre os dois princípios, mas sim apresentá-la como um reflexo das profundas questões existenciais do ser humano.

A dissonância na música, conforme Nietzsche a compreende, é uma das formas mais poderosas de expressão da luta humana. A tensão gerada pela dissonância não é algo a ser temido ou evitado, mas sim algo que deve ser compreendido e experimentado. Nietzsche elucida o entendimento sobre a dissonância: “Pois agora entendemos o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar [...] queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir” (Nietzsche, 2007, p. 139-140). Assim como na tragédia grega, em que a tensão entre o apolíneo e o dionisíaco cria uma obra de arte capaz de transcender as limitações do mundo material, a música dissonante revela a profundidade da experiência humana e nos convida a confrontar a complexidade de nossa existência. Em vez de buscar a resolução de todas as contradições da vida, Nietzsche nos desafia a celebrar a dissonância, a aceitação do caos e da impermanência, e a compreender que é na tensão entre os opostos que a verdadeira criatividade e a vida autêntica se manifestam.

Portanto a música, para Nietzsche, é uma expressão direta do dionisíaco, pois ela atua diretamente nos sentimentos e emoções, sem a mediação da linguagem conceitual. Ela quebra as fronteiras da individualidade, permitindo que os seres humanos experimentem uma comunhão mais profunda e primal. Através da música, os seres humanos podem experimentar uma sensação de unidade com o cosmos e uma libertação das limitações da individualidade.

Em última análise, nas palavras de Nietzsche: “Bem-aventurado povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dionísio, se o deus de *Delos* considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!” (Nietzsche, 2007, p. 142). Ele argumenta que a tragédia grega alcançou suas maiores alturas artísticas ao integrar harmoniosamente elementos dionisíacos (como o coro, a música e a dança) com elementos apolíneos (como o enredo, a forma dramática e a linguagem). É um meio pelo qual a tensão fundamental da existência é reconhecida e abraçada, pois, nesse contexto, a música desempenha um papel crucial na evocação de significados profundos e transcendentais.

Sendo assim, no período da tragédia ática, esses impulsos se aliaram de tal forma que um não anulava o outro, mas sim tinham uma espécie de complacência mútua, pois cada qual compreendia os seus limites e, conseqüentemente, contribuíram para o crescimento da cultura do povo grego da época. Logo, teremos não mais uma negação da vida pelo impulso dionisíaco, pois com a junção desses dois impulsos, teremos uma manifestação da verdade dionisíaca através da aparência, de um devaneio. E com isso, uma metafísica que combate o conhecimento socrático e a uma redenção enquanto confirmação da existência. Demonstrando como a tragédia Ática superou o pessimismo.

Dessa maneira, esses impulsos artísticos movem o homem e conduzem o mundo nesse processo de criação e desconstrução de formas e imagens. O artista se liberta através da aparência ao desatar-se da dor e do sofrimento, mas ao mesmo tempo encontra-se imerso na desilusão e negação da vida. Com isso, temos um mundo denominado por Nietzsche de Uno-primordial, que se utiliza do devir para que esse processo de construção e desconstrução de formas seja contínuo. Segundo Benvenho:

a negação e destruição das formas, das individualidades, é necessária para que o todo não se perca nas partes, pois são formas provisórias que, no momento seguinte, devem ser destruídas para que o devir não seja interrompido, não permitindo assim o retorno ao um (Benvenho, 2008, p. 26).

Esse processo de contradição entre construção e desconstrução de formas e imagens é necessário para que o devir não desapareça.

Nesse processo de construção e desconstrução de formas, ocorre uma espécie de aceitação da realidade mediante a expressão das dores e sofrimentos nas manifestações individuais das belas formas. O artista torna-se uma figura imprescindível para a plena realização desse processo. Isso é perceptível na seguinte passagem:

[...] Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. [...] nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente (Nietzsche, 2007, p. 44).

Portanto, para Nietzsche, essa junção dos impulsos proporcionaria o conhecimento (a realidade) do mundo através da imagem do Uno-primordial quando este se manifesta na aparência. Mas é por meio da música que podemos compreender esse processo de construção e desconstrução como impulso à vida (*Lebenswille*).

somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens (Nietzsche, 2007, p. 99).

É na música dionisíaca, como o “dítirambo dionisíaco”, que o homem é incentivado a exhibir todas as suas habilidades simbólicas, ou seja, a expressar o seu desejo de descortinar o véu de Maia, transmitir sentimentos e emoções. Segundo Nietzsche, neste contexto, surge a necessidade de um novo mundo de símbolos, abrangendo não apenas o simbolismo dos lábios, semblantes e palavras, mas também o simbolismo corporal completo, incluindo todos os gestos dançantes dos membros em movimentos ritmados (Nietzsche, 2007, p. 32).

A música dionisíaca torna-se purificadora dos sentimentos mais profundos do indivíduo, liberando o que é supérfluo. No estado dionisíaco, é possível alcançar o conhecimento do mundo através da expressão do Uno-primordial, que representa uma manifestação primordial e fundamental da realidade ou da essência última das coisas.

Assim, ao celebrar o poder transformador da música e da arte trágica, Nietzsche enfatiza seu potencial para despertar e fortalecer o impulso à vida nos seres humanos. Esse impulso não se limita à mera sobrevivência, mas inclui uma busca por significado, vitalidade e autoexpressão autêntica. Uma vez que a música, ao encarnar o impulso dionisíaco, não apenas enriquece a experiência humana, mas também serve como uma força que transcende as limitações da razão e da ordem. Ela é uma expressão visceral da vitalidade que permeia a vida, oferecendo uma conexão direta com as emoções primordiais e uma fuga temporária das restrições do mundo apolíneo.

Em resumo, na obra de Nietzsche, a música é apresentada como um impulso vital que desempenha um papel crucial na reconciliação dos opostos existenciais, proporcionando uma expressão direta do dionisíaco e contribuindo para a compreensão mais profunda da condição humana. Ou seja, Nietzsche vê a música não apenas como uma forma de expressão artística, mas como um meio fundamental para acessar dimensões mais profundas da existência humana e para despertar um impulso criativo em direção à plenitude da vida.

O homem, através da tragédia, pode afirmar a vida, ao perceber o movimento contínuo, permanente da vida, que é o processo de construção e desconstrução de imagens. Um processo necessário para afirmação da vida, pois o sofrimento não deve ser negado, deve ser assegurado

em toda sua exatidão. Essa é a base do ser humano; sua negação direciona ao definhamento da vida, sintoma da decadência.

Sintoma que será explanado no próximo capítulo, com enfoque na trajetória do homem teórico. Uma vez que o mesmo tentará racionalizar tudo, inclusive a arte, através de um processo de justificar pelo raciocínio as ações do homem, atribuindo atributos determinados pelo conhecimento lógico. E, com isso, a tragédia grega passa a ter um sentido lógico em sua essência, ela perde o contato com a veracidade do mundo, com a natureza. O artista já não consegue mais criar sem seguir uma linha de raciocínio do conhecimento lógico, ou seja, o artista fica preso na busca de uma exatidão, que transmita segurança no sentido de impulsionar o que se quer provar ou alcançar.

Contudo, nossa análise demonstrou que, para Nietzsche, a música encarna o caos e a essência dionisíaca da vontade, enquanto a linguagem conceitual representa a ordem e a aparência apolínea. A tragédia grega, ao sintetizar essas duas forças, oferece uma justificação estética para o sofrimento do mundo. Contudo, essa síntese aponta para além do pessimismo de Schopenhauer, que via na arte um caminho para a resignação.

A transição para o próximo capítulo abordará exatamente essa superação. A questão central, deixada em aberto, é saber como essa experiência musical dionisíaca, que revela o horror da existência, pode levar à *afirmação* da vida em vez da negação. O próximo capítulo investigará, portanto, de que maneira a música se torna o principal mecanismo transformador capaz de combater a decadência da cultura moderna e afirmar a vida como um fenômeno puramente estético.

3. A SUPERAÇÃO DA DECADÊNCIA DA VIDA ATRAVÉS DA ESTÉTICA MUSICAL NO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Não podemos deixar de falar dos grandes poetas trágicos que estão ligados à decadência da tragédia grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Nietzsche elucida que cada um deles, ao seu modo, foi gradativamente reduzindo a proeminência do coro trágico em suas obras. A diminuição da importância do coro na tragédia grega, ao longo da evolução do gênero, está ligada a uma mudança no foco dramático. A atenção se deslocou de uma narrativa coletiva e ritualística para o desenvolvimento do conflito individual e da complexidade psicológica dos personagens. Ésquilo enfatizava o coro no diálogo com o herói trágico. Sófocles, por sua vez,

marca a subordinação do diálogo com o coro, concentrando-o sobretudo na narração do cenário, deixando de lado seu papel condutor na ação trágica. O coro torna-se apenas um espectador da tragédia, perdendo o seu papel de ator em vista da preponderância do homem e sua existência.

Por fim, há Eurípides, que rompe os laços tradicionais com o passado de forma mais visceral. Ele aprofunda a ruptura iniciada por Sófocles ao utilizar o coro ora como personagem ora como espectador. O homem, nas peças euripidianas, começa a refletir sobre a tragédia em que está inserido, tornando-se um homem teórico.

Tendo, pois, reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acerrar mais da essência do socratismo estético, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’. Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral. O que nós, em comparação à tragédia sofocliana, costumávamos levar tantas vezes à conta de Eurípides como defeito, é principalmente produto desse penetrante processo crítico, dessa atrevida intelecção. O *prólogo* euripidiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. Nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípides. (Nietzsche, 2007, p. 78).

A crítica de Nietzsche a Eurípides baseia-se na leitura de que o dramaturgo destruiu o equilíbrio apolíneo-dionísio, concedendo maior relevância à racionalidade que ao naturalismo em suas peças. O foco na racionalidade mobiliza o apagamento do elemento dionisíaco, processo que não cria uma arte apolínea, mas vulgariza a tragédia, transformando-a em uma mera representação ritualística dos afetos e das ações humanas.

Segundo a perspectiva nietzschiana, com Eurípides, a tragédia é arruinada, pois o poeta não compreende a tragédia antiga, criando um paradigma da obra de arte com seu público, o qual busca levar ao público um certo esclarecimento para compreender a arte. Ou seja, Eurípides acredita em uma arte mais consciente.

Para apoiar a análise sobre Schiller, Benvenho (2008) reforça que, embora Nietzsche critique a visão de Schiller em certos aspectos, é possível traçar um paralelo entre as ideias dos dois: a conexão de Nietzsche com o artista ingênuo e sentimental de Schiller traz consigo sua relação imediata com a natureza, vivenciada inicialmente pela cultura grega, que expressava tanto o apolíneo quanto o dionisíaco de forma espontânea, sem necessitar da supervalorização da razão. No que se refere a Schiller, o artista sentimental, a perda da ingenuidade e a busca por uma reconexão com a natureza, por meio da reflexão, delinea uma trajetória similar à da cultura grega após a ascensão do racionalismo socrático, que separou o homem de sua unidade

instintiva com a vida. O artista pós-socrático – “adoecido” pela razão, segundo Nietzsche – necessita buscar a verdade da existência de forma intelectual, não mais intuitiva. Logo, nesse período, o homem perde a sua ingenuidade, ao não se interligar mais com a natureza. Schiller defendia que o homem deixava de ser um “artista ingênuo, é aquele que possui uma relação imediata com a natureza, que não segue regras da arte, mas se deixa guiar de um modo natural” (Benvenuto, 2008, p. 26).

O racionalismo socrático, defendido por Eurípides, destruiu a harmonia, base da tragédia antiga, resultando na morte do elemento do dionisíaco e no triunfo da razão sobre o instinto da arte. Segundo Nietzsche (2007, p. 80), “Eurípides se encarregou, como também Platão o fizera, de mostrar a contraparte do poeta ‘irracional’; o seu princípio estético, ‘tudo deve ser consciente para ser belo’”. Nesse trecho, o autor aponta a aliança entre o dramaturgo Eurípides e o filósofo Platão para representar o “poeta racional”. Deixando evidente, com seu princípio estético, o símbolo do triunfo do racionalismo e a derrota do elemento dionisíaco na arte. Nietzsche argumenta que Eurípides foi o responsável por introduzir na arte trágica os ideais do filósofo Sócrates, culminando na ruína da tragédia antiga:

Em consequência disso, Eurípides deve valer para nós como o poeta do socratismo estético. Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística (Nietzsche, 2007, p. 81).

Com isso, a antiga tragédia, que era a expressão de uma cultura que afirmava a vida em sua totalidade – incluindo seu sofrimento e irracionalidade –, foi “assassinada” pelo racionalismo socrático: “Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio” (Nietzsche, 2007, p. 81). O socratismo, com sua crença de que tudo pode ser explicado e corrigido pela razão, eliminou a necessidade do mito e da sabedoria trágica, que via na arte uma superação para o sofrimento. A morte da tragédia, portanto, marcou o início de uma cultura que negava o instinto e privilegiava o intelecto.

Segundo Nietzsche, a divergência entre os pensamentos dionisíacos e socráticos resultou no declínio da tragédia, pois o êxtase dionisíaco é deixado de lado para dar mais espaço ao racional, cientificismo – o que tem como consequência o desaparecimento do instinto e o enaltecimento do homem teórico na referida decadência da tragédia grega, pois como foi dito acima, Eurípides deixou explícito em suas obras de arte que elas devem ser conscientes, ou seja,

elas têm que ser racionais. A arte deveria ter uma finalidade definida, o que levaria a um afastamento da natureza, e o artista deixaria de ser uma espécie de *médium*.

Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o *objetivo propriamente visado por esse mecanismo* (Nietzsche, 2007, p. 91).

Para Sócrates, a música teve um papel importante na educação, pois, segundo ele, ela poderia moldar a alma de um cidadão para o bem ou para o mal – como podemos observar:

Sócrates – Um homem desse tipo poderá, durante a mocidade, desprezar as riquezas, mas como o correr dos anos mais as amará, porque sua natureza incita-o à avareza, e a sua virtude, privada do seu melhor guardião, não é pura.

Adimanto – Qual é esse guardião?

Sócrates – A razão aliada à música. Só ela, quando entranhada na alma, se mantém toda a vida como defensora da virtude (Platão, 2000, VIII, p. 263).

No entanto, a música de que fala Sócrates pode atingir de modo mais profundo a alma do cidadão seria a música apolínea e seus instrumentos:

Sócrates – Nem tampouco precisaremos de fabricantes de triângulos, pectis, e outros instrumentos de muitas cordas e harmonias.

Glauco – Não, aparentemente.

Sócrates – Admitirás em nossa cidade os fabricantes e os tocadores de flautas? Não é este instrumento que pode emitir mais sons, e os instrumentos que reproduzem todas as harmonias não são imitação da flauta?

Glauco – É evidente.

Sócrates – Assim, restam a lira e a cítara, úteis à cidade; nos campos, os pastores terão o píforo (Platão, 2000, III, p. 92-93).

Considerando que, para Nietzsche, Sócrates teria proporcionado o surgimento do homem teórico e provavelmente teria se utilizado da música apolínea como mecanismo de educação para os cidadãos das pólis – mais uma vez podemos afirmar que até na música Sócrates procurava ritmo com cadências regulares, mais fáceis para moldar a música às palavras, diferente das músicas dionisíacas que se utilizar de ritmos variados e que formam cadências de toda a espécie, as quais não estão subordinadas à palavra.

A decadência cultural causada pelo socratismo trouxe profundos impactos na tragédia. Segundo Nietzsche, com o advento do pensamento socrático e ascensão do racionalismo na Grécia clássica, a tensão entre os princípios apolíneo e dionisíaco se enfraqueceu. Nietzsche explica que “o *deus ex machina* tomou o lugar do reconforto metafísico” (Nietzsche, 2007, p.

105). A razão e o *logos* passaram a dominar, afastando das artes o caos e o impulso irracional. A tragédia, em sua forma original, foi substituída por formas de arte mais racionalistas e morais, pautadas em bases superficiais como o teatro socrático e a filosofia clássica, que visavam resolver a dissonância e oferecer explicações coerentes e ordenadas para o mundo.

Mas sobre a região mais extensa da superfície do ser helênico raivava o sopro devastador daquele espírito que se dá a conhecer nessa forma da serenojovialidade grega, da qual já se falou antes, como a de um senil, improdutivo prazer na existência; essa serenojovialidade é o oposto da esplêndida ingenuidade dos helenos antigos (Nietzsche, 2007, p. 105).

Nietzsche, de forma poética e metafísica, retrata a mudança que culminou no empobrecimento da cultura, uma vez que a tensão criativa entre os opostos fora substituída por um equilíbrio artificial que buscava a harmonia a qualquer custo. A busca pela razão pura e pela moralidade racional causou, em última instância, o que Nietzsche vê como a “morte da tragédia” e, por consequência, a perda da vitalidade criativa que ela proporcionava. Nesse processo, a dissonância, que antes era um motor da arte e da cultura, foi vista como algo a ser superado ou ignorado, resultando em uma forma de arte mais convencional e menos expressiva. Nietzsche confirma:

Mas é no *desfecho* dos novos dramas que se revela mais nitidamente o novo espírito não-dionisíaco. Na tragédia antiga fazia-se sentir no fim o consolo metafísico, sem o qual não há como explicar de modo algum o prazer pela tragédia: talvez seja em *Édipo em Colono* onde ressoa de maneira mais pura o somido reconciliador de um outro mundo. Agora, que o gênio da música fugiu da tragédia, a tragédia está, no sentido mais estrito, morta: pois de onde se poderá agora tirar aquele consolo metafísico? Procurou-se por isso uma solução terrena para a dissonância trágica; o herói, depois de bastante martirizado pelo destino, colhia uma bem merecida recompensa em um magnífico casamento, em algumas homenagens divinas. O herói se tornara um gladiador, a quem, após ter sido bastante maltratado e estar coberto de ferimentos, era ocasionalmente doada a Liberdade (Nietzsche, 2007, p. 104-105).

Com o homem teórico, o mundo passa a ser compreendido pela perspectiva científica, abandonando a compreensão trágica da existência; pois, com socratismo, temos uma nova forma de existência: a do homem teórico. A arte deixa de ser uma atividade metafísica suprema – pois, a partir de Eurípides e do declínio da tragédia, a cultura tem como compromisso uma busca voraz pelo saber e, por conseguinte, um domínio agressivo do corpo e da vontade de viver. Assevera Pontes:

A sobrevalorização da razão, segundo Nietzsche, teria, assim, sua incorporação mais monstruosa, demoníaca e radical na figura de Sócrates, a qual representa para ele um desenvolvimento agressivo e nocivo do domínio da razão contra o corpo e a vontade

de viver, que tem como consequência direta o rechaço e a destruição da percepção humana como forma de conhecimento e apropriação do mundo (Pontes, 2014, p. 78).

Com isso, o mito perde seu lugar de destaque na tragédia em proveito do conhecimento abstrato-conceitual. É a emergência do conhecimento lógico nas artes, o qual busca abarcar todas as coisas em conceitos abstratos. O mito, por preceder o conceito, proporcionava uma compreensão mais plena do mundo, “[...] pois é capaz de captar, em suas formas poéticas, a onipresença da natureza” (Machado, 2005, p. 49).

Destarte, a tragédia dá lugar ao florescer da ciência, devido à procura exaustiva e ilusória pela laicização do mundo. O resultado é a instauração de uma espécie de exigência de clareza e limpeza lógica na arte – em especial no drama musical –, o que geraria maior enfoque no drama do que na música: a procura para entender ou explicar o mundo de maneira lógica. Nietzsche usa a imagem do cão que corre atrás da própria cauda para explicar persistência do homem teórico em sua busca cega:

Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda (Nietzsche, 2007, p. 93).

Com essa busca incessante, o homem acaba perdendo-se nesta incógnita da verdade, pois, como foi dito na citação acima, a ciência possui infinitos pontos que a rodeiam. Consequentemente, o homem teórico acaba tropeçando em algum desses pontos, que fazem parte do círculo fronteiro da ciência. A busca pela verdade, segundo Nietzsche, também está presente nas artes, pois a arte passa a ter um papel de exposição do mundo por meio de uma logicidade artística e, com isso, o homem teórico se torna um homem decadente ao negar a ambivalência da vida. Característica observável na seguinte passagem de Pontes:

o homem que busca a verdade apenas na aparência do belo, é descrito por Nietzsche como protótipo do homem decadente moderno, [...] onde a ambivalência entre o horror e o prazer, entre o sofrimento e a alegria representam juntos a maior força vitalizadora do homem (Pontes, 2014, p. 85).

No entanto, Nietzsche acreditava que apenas por intermédio da arte a existência humana poderia justificar-se; desse modo, o filósofo revisita o auge da cultura grega para tentar esclarecer como se originou e se desenvolveu a arte trágica. A arte trágica proporcionava aos

gregos uma espécie de conforto metafísico, um deleite, pois afirmava a vida perante a crueldade e o repulsivo. Dessa forma, a arte para o grego não era “apenas uma imitação da realidade, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocado junto dela a fim de superá-la” (Nietzsche, 2007, p. 138), ou seja, o homem grego antigo, ao prestigiar a tragédia, tinha a oportunidade de usufruir do consolo metafísico que lhe permitia aceitar a ambivalência da vida.

Contudo, a razão socrática, conforme explicitado na análise de Pontes (2014), precipitou a morte da verdadeira arte trágica ao rejeitar o impulso dionisíaco, tal como referido e lamentado por Nietzsche (2007). Nesse sentido, o caminho para a afirmação da vida como fenômeno estético reside no resgate daquela capacidade da arte de captar a totalidade da existência – a qual é apontada por Machado como a apreensão da “onipresença da natureza” (Machado, 2005, p.49), principalmente por meio da experiência musical dionisíaca.

3.1. A afirmação da vida como um fenômeno estético no *Nascimento da Tragédia* e a importância da arte musical no pensamento nietzscheano

Nietzsche afirma que a vida é concebida como um fenômeno estético, no qual a arte desempenha um papel crucial na compreensão e afirmação da existência humana. Para ele, a arte é uma resposta à dualidade inerente à condição humana, representada pelas forças apolíneas e dionisíacas. Neste capítulo, argumentaremos que é tal conciliação de impulsos opostos que permite ao indivíduo suportar a crueldade e o caos da existência, transformando o pessimismo em uma afirmação trágica da vida (*amor fati*). A música, em particular, emerge como a manifestação mais pura do dionisíaco e o principal mecanismo dessa transfiguração ao operar como um “consolo metafísico” capaz de combater a decadência da cultura moderna.

No entanto, o artista moderno, segundo Nietzsche, não passa de um imitador da natureza ilusória, uma vez que ele estaria em função de uma cultura que busca teorizar o mundo. Tal artista se encontra preso à vontade individual, a qual impede do mesmo de tornar-se um *médium* e com isso impossibilita o verdadeiro artista de celebrar sua redenção na aparência.

Nietzsche afirma que a vida, no auge da cultura grega, afirma-se como fenômeno estético, visto que a arte trágica, naquele determinado período, gerava uma espécie de conforto metafísico produzido por meio de um processo de construção e desconstrução de formas – que

permitiu ao homem aceitar a realidade mediante a expressão das dores e dos sofrimentos nas manifestações apolíneas das belas formas na tragédia grega.

No contexto da música, Nietzsche atribui à arte musical uma importância única. O filósofo concebe a música como a expressão mais direta da vontade dionisíaca, transcendendo as limitações da linguagem e comunicando a essência primordial da existência. A música, para Nietzsche, é capaz de revelar o âmago da realidade, proporcionando uma conexão direta com as forças fundamentais da vida.

Isso só é possível, como discutimos anteriormente, devido a uma junção dos impulsos apolíneos e dionisíacos – ou seja, uma espécie de amálgama entre esses impulsos, na qual um não anulava o outro, mas permitia uma manifestação da verdade dionisíaca através da aparência – de uma quimera. Pontes descreve com clareza a dinâmica da arte trágica que permite a afirmação da vida, em sua análise:

[...] quando a verdade dionisíaca faz uso da aparência, quando ela se faz ver e representar em forma e imagens da vida e do mundo, ou seja, por meios apolíneos, o instintivo êxtase da natureza perde o seu caráter originário das trevas e o dionisíaco sobe ao mundo da aparência (Pontes, 2014, p. 87).

Por conseguinte, a beleza apolínea é fundamental para mediar o caos dionisíaco e, dessa forma, permite que a afirmação da vida possa acontecer. Segundo Nietzsche (2007):

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do "pior dos mundos". Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância - e que outra coisa é o homem? - tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte (Nietzsche, 2007, p. 141).

O espectador estético enxergava mais do que um mito: ele experimenta aprofundar-se em suas emoções inconscientes. Ele consegue enxergar mais do que o superficial, pois compreende o aniquilamento do herói trágico ao saber que aquela cena poderia levá-lo a um sentimento de prazer. Ao observar os percalços da vida de forma suave por meio do belo (arte apolínea), entendia o processo de construção e desconstrução de formas que o cercava.

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades (Nietzsche, 2007, p. 129).

A arte trágica é um conhecimento prático da realidade do mundo. A aparência nada mais é que do que a efetivação do Uno-primordial nesta realidade, que permite ao homem suportar a dor e o sofrimento do mundo por meio desse ininterrupto devir, em que a construção e desconstrução são artifícios de efetivação. Em outros termos, a dor e o sofrimento não podem ser negados, devem ser afirmados em todas suas plenitudes. Caso contrário, a negação conduz à fraqueza e à ilusão da vida, sintomas da decadência.

A finalidade da tragédia grega era oferecer a afirmação da vida em face da hostilidade e do horror por meio de um consolo metafísico, ao proporcionar alegria perante os sofrimentos mencionados. Nietzsche esclarece que “o consolo metafísico – com que [...] toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (Nietzsche, 2007, p. 52).

Tal consolo metafísico, segundo Nietzsche, é a razão de ser da tragédia, pois constitui a justificativa estética do contínuo processo de construção e desconstrução das formas, o qual permite ao homem “reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso acaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos, todavia, estarecer-nos” (Nietzsche, 2007, p. 100). Uma vez que o doloroso acaso que seria a morte, que faz parte do processo contínuo da vida que é a construção e desconstrução, nascimento e morte, revela-se como algo inerente ao indivíduo.

Com isso, a arte trágica tem como propósito fazer com que o espectador acolha a angústia com alegria – como parte integrante da vida –, visto que a sua própria desconstrução como indivíduo não afeta a essência da vida, da existência e da vontade. O resultado é uma metafísica da estética que permite ao homem grego compreender todo acontecer como criação: a vida entendida como arte.

De acordo com Nietzsche, a arte salva a vida, porque é um espelho metamorfoseador da essência da vida. O sonho e a embriaguez da arte possibilitam ao ser humano o contato com o sonho e embriaguez da vida, pois, sem o espelho estético, o ser humano não suportaria a revelação da vida a partir do olhar dionisíaco, o qual resultaria no pessimismo do Sileno, bem como na negação da vida. Frente a esse risco, a arte atua para afirmar a vida.

Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (Nietzsche, 2007, p. 33).

Isso não seria possível sem a música dionisíaca, visto que ela é responsável pelo surgimento de uma melodia original dos afetos. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche demonstra que ela é mais que uma simples arte musical: ela não possui forma porque corresponde ao impulso dionisíaco, uma espécie de manifestação da linguagem primordial superior às demais linguagens – como, por exemplo, a poesia. Dessa forma, o espectador pode experimentar a dor primordial do mundo por meio do Uno-primordial.

Mais uma vez, podemos ratificar a importância da arte musical no pensamento de Nietzsche por meio da melodia, como o elemento principal da música. A melodia, em sua essência, “é [...] o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo” (Nietzsche, 2007, p. 45). Desse modo, a melodia possui “um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais [...] porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para *tudo o que é físico no mundo, o metafísico*, e para todo o fenômeno, a coisa em si” (Nietzsche, 2007, p. 95). Por meio da arte trágica, em conjunto com a arte musical, os gregos logravam afirmar a vida, transformando o sentimento de aflição e a amargura diante da existência, oriundos do horror e do absurdo da vida, em uma força que permitia aos gregos viver com amor próprio e dignidade.

Na filosofia de Nietzsche, a afirmação da vida como fenômeno estético enfatiza a importância de integrar o apolíneo e o dionisíaco para obter uma compreensão mais profunda da existência. O apolíneo representa a razão, a forma, a clareza e a individualidade, ao passo que o dionisíaco simboliza o instinto, o caos criativo e a energia vital.

Nietzsche argumenta que a arte, especialmente a música, desempenha um papel crucial como mediadora nesse processo de integração. A música, por conseguinte, não se limita aos conceitos e à lógica racional, mas mergulha nas profundezas da experiência humana, possibilitando uma conexão direta com o aspecto mais primal e emocional da existência.

Ao vivenciar a arte de forma intensa e autêntica, o indivíduo pode alcançar uma visão transcendental, que extrapola as limitações do pensamento conceitual e racional. Essa visão transcendental não se baseia em teorias ou argumentos abstratos, mas é uma experiência direta e visceral da vida em toda a sua complexidade e profundidade.

Assim, para Nietzsche, a arte, especialmente a musical, não apenas enriquece nossa compreensão da existência, mas também nos conecta com um sentido mais amplo e profundo de significado, possibilitando a transcendência das categorias convencionais e experimentar a plenitude da vida de maneira mais autêntica e enriquecedora.

Portanto, a “afirmação da vida como fenômeno estético” (Nietzsche, 2007, p. 20) é a resposta de Nietzsche à “*decadência*” da cultura socrática – tal afirmação depende da união dos impulsos apolíneo e dionisíaco na tragédia grega, na qual o sofrimento do Uno-primordial é suportado e justificado mediante a “bela aparência” da forma. A música dionisíaca, a expressão direta da vontade, é o motor desse processo, funcionando como um “consolo metafísico” que permite ao homem suportar a verdade terrível do Sileno sem sucumbir ao pessimismo. Desse modo, reformula-se a sabedoria do Sileno:

A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia. Se o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heroica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal. Tão veementemente, no estádio apolíneo, anseia a ‘vontade’ por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida (Nietzsche, 2007, p. 34).

A aptidão da música para mediar o caos dionisíaco e a forma apolínea posiciona a linguagem musical como um mecanismo transformador da vida. No próximo tópico, aprofundaremos exatamente como essa linguagem, superior à verbal por sua universalidade e ausência de referencialidade, opera a libertação do indivíduo do “véu de Maia” e o reconduz ao sentimento de unidade primordial (*Ur-Einen*), catalisando a renovação da existência mediante o êxtase estético.

3.2. A linguagem musical como mecanismo transformador da vida

A linguagem musical é apresentada por Nietzsche como um mecanismo transformador da vida, desempenhando um papel fundamental na relação entre as forças apolíneas e

dionisíacas. Nietzsche argumenta que a música transcende as limitações da linguagem verbal, permitindo uma expressão mais direta das emoções e experiências humanas.

Ao explorar a dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco, Nietzsche sugere que a linguagem musical tem o poder de fundir essas duas forças opostas. Enquanto o apolíneo reproduz o fenômeno, a forma e a individualidade, o dionisíaco traduz o querer (a vontade) é associado ao caos, à energia coletiva e à experiência estática. A música, segundo Nietzsche, é capaz de unir essas polaridades, proporcionando uma experiência estética que transcende as limitações racionais da linguagem verbal.

Isso ocorre porque, na música dionisíaca, ecoa a voz do querer, da vontade. De uma vontade não compreendida como origem, mas como objeto da sonoridade; como apontado por Nietzsche, a vontade é objeto da música e não sua fonte. Pois, como foi dito, enquanto a arte apolínea deseja a afirmação da perpetuação da aparência e a vitória sobre o sofrimento, a arte dionisíaca deseja algo mais fundamental como a afirmação da dor e da perpetuação da vida.

No entanto, essa afirmação da dor e da perpetuação da vida era vista naquela época através da tragédia grega, a qual era responsável por fazer com que o espectador pudesse avistar o mundo dionisíaco por meio da aparência na referida arte. Isso permitiu que aquele homem, espectador, conseguisse olhar a dor e o sofrimento do mundo com outra interpretação, conferindo-lhe um olhar transformador em alusão a vida. O referido espectador, mediante a junção entre Apolo e Dionísio, pode afirmar a vida ao se libertar do véu de Maia que o aprisionava em um mundo de aparência.

Tal desvelamento ocorre de maneira suave, pois a revelação do mundo dionisíaco era atenuada pela arte apolínea, integrante da tragédia ática. Assim, o simples espectador se transformava em um espectador estético capaz de afirmar artisticamente a existência do mundo. Desta forma, surge uma metafísica do artista que exprime a afirmativa de que “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (Nietzsche, 2007, p. 44). Com a arte ática, temos o sim à vida mais verdadeira enquanto impulsos artísticos, ou seja, é na tragédia grega que temos uma reconciliação entre o sonho e a embriaguez, cujo resultado é a produção de uma arte capaz de apresentar um ensejo originário e a um êxtase de toda criação, amalgamando música e imagem.

Deste modo, os gregos puderam afirmar a vida por meio da música dionisíaca, sem se machucar pela verdadeira realidade do mundo, uma vez que a imagem reveladora projetada pela tragédia abrandava o vislumbre da dor e sofrimento do mundo. Sendo assim, fica evidente a

necessidade da existência do coro musical trágico dos gregos, pois ele demonstra o apogeu da conciliação entre os deuses citados. Visto que Nietzsche, ao definir o que é a tragédia grega demonstra que “devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (Nietzsche, 2007, p. 57).

Assim, fica evidente que, a partir da junção entre a arte apolínea e a arte dionisíaca, as imagens e os sonhos não mais ocultavam a realidade dionisíaca, mas proporcionavam a clarividência dionisíaca. A música, enquanto coro dionisíaco, já não era tão agressiva, pois com a imagem o espectador pode suportar a visão das mazelas do mundo, uma vez que a música do coro impulsionava não apenas a imagem apolínea, mas também a imagem do dionisíaco.

Por meio da expressão musical, a vida adquire uma dimensão mais profunda e significativa, permitindo que os indivíduos se conectem com as forças primordiais da existência. A tragédia, como forma artística, surge da interação dinâmica entre o apolíneo e o dionisíaco, com a linguagem musical desempenhando um papel crucial nesse processo, catalisando a transformação e a renovação.

O coro trágico, para Nietzsche, não era visto como uma multiplicidade de indivíduos, mas como um conjunto de vozes, um canto uníssono que traz a harmonia do Uno-primordial (*Ur-Einen*). Como podemos observar em *O Drama Musical Grego*, “ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural” (Nietzsche, 2005, p. 61), a saber, Dionísio. Isso só era possível devido à embriaguez ocasionada pela música, na qual os indivíduos, subsumidos em um sentimento de unidade, concentram-se no êxtase da embriaguez, sendo dissolvidos na corrente unitária em que se manifesta o Uno-primordial. Mesmo que não haja mais o coro, a voz dionisíaca persiste expressando o sofrimento e a dor, bem como, o êxtase das profundezas da existência.

Desta forma, podemos afirmar que, segundo Nietzsche, há uma semelhança entre a tragédia, a canção popular e a poesia lírica, pois a música é a causa que estimula a palavra imitativa. Já o coro, na forma do ditirambo, surge como música primordial que estimula o aparecimento, através da tragédia grega, de imagens e visões na essência da embriaguez artística. Tais imagens manifestam-se como símbolos desmensurados que transcendem o ordinário para demonstrar as entranhas da vida.

Com a união da música e da palavra, da arte dionisíaca com a arte apolínea, por intermédio do poeta lírico, a música dionisíaca logrou ser transfigurada em palavras. A

linguagem poética pôde admitir, de maneira superficial, uma aproximação da essência da música através de símbolos que procuram representar a vontade. Visto que a melodia é um elemento primordial e universal da música, o artista grego clássico atribuiu-lhe diversas objetivações e variados textos, os quais permitiram traduzir, em certa medida, a sua essência: a vontade.

Desse modo, segundo Nietzsche (2007, p. 96), “a música é [...], como expressão do mundo, uma linguagem universal no mais alto grau, que inclusive está para a universalidade dos conceitos mais ou menos como esses conceitos estão para as coisas individuais”. Em suma, a música contém a essência do mundo.

Poder-se-ia, em consequência, chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada: daí ser também explicável porque a música faz destacar-se imediatamente com majorada significatividade toda pintura, sim, toda cena da vida real e do mundo; tanto mais, na verdade, quanto mais análoga for a sua melodia ao espírito interior do fenômeno dado (Nietzsche, 2007, p. 97).

Portanto, a música é mais que uma simples linguagem utilizada como mecanismo que transmite conceitos, ideias e sentimentos, apesar de pensadores posteriores como Schurmann estabelecerem analogias estruturais entre a música e a linguagem verbal⁶. Ao relacionarmos a estrutural tonal da música com algum significado, arriscamos alcançar resultados infelizes.

⁶ Segundo Schurmann, há uma espécie de analogia entre a linguagem verbal e a linguagem musical. Conforme o quadro abaixo apresentado, podemos verificar os procedimentos nas estruturas tonais e reconhecer uma analogia com aqueles das estruturas próprias à linguagem verbal.

Linguagem verbal	Linguagem musical
1. Uma voz se move no universo dos fenômenos (timbres) de tal forma que da articulação destes resultem os monemas.	1. Uma ou várias vozes descrevem trajetórias no espaço mélico de tal forma que da articulação das diversas alturas sonoras atingidas resultem as tríades.
2. Os monemas tornam-se portadores de significado, uma vez que lhes atribui um potencial de referência aos elementos de um universo de denotações.	2. As tríades, concebidas como funções tonais, tornam-se portadores de sentido, vindo a constituir os elementos de um espaço tonal.
3. A articulação dos monemas conduz a uma articulação análoga dos significados, resultando deste processo os sintagmas.	3. A articulação das tríades não é outra coisa que uma articulação das funções tonais, resultando desta as cadências.
4. Os sintagmas, ou as articulações de vários sintagmas dão origem aos atos de fala, os quais, como unidades do discurso verbal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de frases e períodos.	4. As cadências, ou as articulações de várias cadências, dão origem aos atos de musicar, os quais, como unidades do decurso tonal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de frases e períodos musicais.

Fonte: Tabela adaptada da obra: SCHURMANN, Enerst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. s.l.: Editora brasiliense, 1989.

Como observa Langer em sua reflexão sobre música e filosofia: “ligar qualquer estrutura tonal a um significado específico e descritível limitaria a imaginação musical e, provavelmente, colocaria a preocupação com os sentimentos em lugar da atenção sincera à música” (Langer, 1989, p. 236).

Portanto, a música não quer dizer ou representar algo definido. Ela se aproxima do inefável, pois não se restringe a expressar-se como a linguagem verbal, por meio de palavras – o signo linguístico – para fazer referências a determinadas coisas. A música não expressa algo diretamente, não sendo presa a um referencial. A verdadeira natureza da música “é liberdade de pensamento não-convencionalizada e não-verbalizada” (Langer, 1989, p. 240). Por conseguinte, “o poder real da música reside no fato de que lhe é dado, de um modo impossível para a linguagem, ser ‘fiel’ à vida do sentir, pois suas formas significativas têm aquela *ambivalência* de conteúdo que as palavras não podem ter” (Langer, 1989, p. 240-241).

Assim, fica evidente que não se deve confundir o objeto e o símbolo. Para a música, o pensamento simbólico é da natureza humana. Em contrapartida, a linguagem consegue especificar seu objeto de maneira impossível para a arte em geral. A música, por sua vez, é um instrumento de acesso a lugares que a linguagem discursiva não consegue alcançar. Conforme elucidada Lange (1989, p. 241): “A música é reveladora, lá onde as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente de conteúdo. Ela pode articular sentimentos sem ficar casada com eles”.

Nesse sentido, a redução ao símbolo pode restringir a potência representativa da música ao aprisioná-la em uma emoção unívoca, pois a música não está presa a nenhum referencial, ela os perpassa e os ultrapassa, possibilitando ambivalências de conteúdos inacessíveis a determinações linguísticas. Portanto, comparar a música com a linguagem verbal implica na limitação e no esvaziamento de seu poder de apreensão – isto é, de sua faculdade apropriativa de se apoderar do real mobilizada pela vontade. Indica, portanto, o rebaixamento da música a um conceito sobre o qual nada mais se pode dizer, tal como ocorre com o símbolo ao pretender representar, sugerir ou substituir a realidade.

A música constitui a linguagem universal do mundo e da vontade, sendo capaz representá-los. Retomando a citação Nietzsche (2007, p. 97), segundo a qual poderíamos “chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada”, concluímos que as ideias associadas à arte sonora indicam não apenas o seu caráter artístico, mas sua forma especial de saber. Com isso, ela pode ser vista como uma linguagem musical

transformadora da vida, capaz de fazer com que o espectador possa olhar não apenas para si, como um simples reflexo no espelho, mas para o íntimo da vida e compreendê-la como uma ambivalência marcada pela (des)construção do indivíduo. Para Nietzsche, a linguagem musical não é apenas um meio de comunicação, mas um veículo transcendental que pode reconfigurar a compreensão da vida, proporcionando uma experiência estética que vai além das fronteiras do intelecto e da lógica.

Contudo, o que se depreende com a leitura de *O Nascimento da Tragédia*, particularmente à luz das análises precedentes, é que o jovem Nietzsche demonstra que a música é o principal mecanismo transformador que permite a superação da decadência e do pessimismo. Isso culmina na ideia de que a música, em sua essência dionisíaca atenuada pela forma apolínea, é a única linguagem capaz de justificar a existência e permitir a afirmação da vida em sua totalidade caótica e sofridora. Ela se revela, portanto, uma necessidade vital: restaura a totalidade humana perdida com o advento da racionalidade e nos incita a viver o momento presente como a própria encarnação da dissonância que encontra beleza na sua própria essência.

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo analisar a obra nietzschiana, mobilizando comentadores especialistas no tema, com a finalidade de evidenciar a música como uma linguagem de caráter universal, capaz de reacender instintos e transformar a vida, por meio da pulsão antitética da arte trágica: o apolíneo e o dionisíaco.

A investigação permitiu ratificar a importância da filosofia estética de Arthur Schopenhauer, que via a música como a manifestação da própria vontade. No entanto, o jovem Nietzsche procura refutar essa ideia ao afirmar que a música pode ser mais que uma libertação momentânea da vontade: ela pode transformar a vontade enquanto sua manifestação mais imediata, tornando-se um impulso à vida.

Sustentamos, por conseguinte, que a tragédia grega, ao sintetizar o apolíneo e o dionisíaco, oferece uma justificativa estética para o sofrimento do mundo. Diferentemente do pessimismo de Schopenhauer, que compreendia a arte como um caminho para a resignação, a síntese nietzschiana aponta para a afirmação da vida. O sofrimento, parte indissociável da

existência humana, deve ser afirmado; sua negação direciona ao definhamento da vida, sintoma da decadência.

Todavia, essa capacidade de afirmação é ameaçada pelo advento do “homem teórico”, que visa racionalizar tudo, inclusive a arte. A tragédia, ao adquirir sentido lógico, perde o contato com a veracidade do mundo. A superação dessa decadência, portanto, encontra na música o principal mecanismo transformador, capaz de combater a decadência da cultura moderna e afirmar a vida como um fenômeno puramente estético.

Essa transformação só é possível mediante um amálgama dos impulsos apolíneo e dionisíaco, segundo o qual um não anula o outro, mas permite a manifestação da verdade dionisíaca através da aparência, possibilitando uma espécie de “consolo metafísico” (Nietzsche, 2007, p. 55). A música dionisíaca atua como a linguagem universal que traduz o querer, ao “manifestar e comunicar diretamente a emoção, o sentimento – o prazer e a dor do querer –, [...] a música dionisíaca é a única via de acesso à vontade” (Dias, 1994, p. 33).

A fundamentação teórica desta dissertação foi enriquecida pelas contribuições de diversos comentadores que, como Dias (2008) balizaram a análise da obra nietzschiana e corroboraram a tese da música como linguagem universal; Oliveira (2003), por sua vez, forneceu o contexto histórico do Romantismo, enquanto Barros (2007) elucidou a interpretação schopenhaueriana da vontade; Souza (2013) orientou a análise sobre a música como linguagem da essência do mundo; Dias (1994) aprofundou a compreensão da música como via de acesso à vontade, assim como afirmou que a música possui um *status* especial e metafísico, que a diferencia radicalmente de todas as outras formas de comunicação e arte. Pontes (2014), Burnett (2012) e Llinares (2015) ofereceram as chaves interpretativas para a dinâmica dos impulsos apolíneo e dionisíaco, bem como corroboram que a arte é a única via para a afirmação da vida, tendo a música como linguagem universal que combate a decadência racionalista da arte.

A problemática central da pesquisa – a saber, se a música poderia ser compreendida como linguagem universal mediante a tensão entre os impulsos apolíneo e dionisíaco em *O Nascimento da Tragédia* – encontra sua resposta afirmativa na análise final. Conclui-se que a música é o principal mecanismo transformador, capaz de combater a decadência da cultura moderna e afirmar a vida como um fenômeno puramente estético.

O Uno-primordial – o *vir-a-ser* – proporciona, por meio da música dionisíaca (dissonância musical), uma espécie de vivência estética vital para o ouvinte, que o permitia dissolver-se na totalidade da vida, rompendo, portanto, a ilusão da individualidade e, com isso,

libertando-se dos limites e amarras edificados pela aparência (o véu de Maia). Assim sendo, o Uno-primordial é harmonia – mas também contradição e destruição. Ele não nega a existência diante do sofrimento, mas a utiliza para sustentar a afirmação da vida. Na cultura helênica, isso era possibilitado pela ilusão apolínea, que permitia ao ouvinte assimilar os movimentos da vida e da vontade mediante o mito, as imagens, os enredos e as formas da tragédia grega, os movimentos da vida e da vontade – participando da totalidade sem exaurir suas pulsões vitais e ser consumido pelo caos da existência.

Evidencia-se, destarte, a função estética da tragédia grega mediada pelas pulsões antitéticas apolínea e dionisíaca, que imprimiam, no coro dos sátiros, a encarnação da força vital. O sátiro é representado por Nietzsche como o porta-voz da tragédia, uma espécie de mensageiro da vida dionisíaca – por ser a representação do homem em seu estado natural, a imagem da essência dionisíaca. O sátiro é a ponte entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, pois, enquanto imagem, ele é a tradução apolínea do dionisíaco; a forma artística que permite ao ouvinte estético lograr a compreensão total da naturalidade da vida, sem perder o gosto pela existência.

A ascensão da poesia de Eurípides marca o enfraquecimento do mito e a subordinação da música, de modo que a tragédia perde a função estética que permitia ao ouvinte conectar-se ao seu eu pré-civilizado – o homem primitivo, natural, livre de engessamentos morais. A *obra de arte total* de Richard Wagner, contudo, permite a Nietzsche vislumbrar um possível renascimento da conexão do homem com a natureza, compreendendo o movimento de (des)construção da vida sem negar a existência.

Wagner apresenta o acorde de *Tristão e Isolda* – um acorde dissonante, capaz de causar no ouvinte uma tensão mal resolvida, característica de sua desarmonia, que marca o início e o encerramento da obra. Para Nietzsche, a linguagem musical de Wagner apresentava o renascimento do espírito dionisíaco na cultura moderna, revitalizando o impacto da realidade e, simultaneamente, intensificando a sensação de harmonia nas artes que compõem o drama musical com imagens, formas e individuação. Revivia a oportunidade para que o ouvinte estético se dissolvesse no êxtase dionisíaco – dor e arrebatamento – mediante a obra wagneriana, pulsante com a força irracional do amor e da paixão.

Com isso, a linguagem musical torna-se um mecanismo de transformação da vida, tolerada mediante os efeitos harmoniosos da arte apolínea, que abrandam a dor e o sofrimento

do mundo sem suprimi-las. A visão dessa dor permite ao espectador contemplar a sua essência e metamorfosear-se, modificando a sua individualidade.

Destarte, o indivíduo passa a compreender seu pertencimento a um todo cujo processo é o mecanismo contínuo de (des)construção das formas. A linguagem musical dionisíaca, alinhada à aparência apolínea, atua como um espelho estético que favorece a afirmação da vida a partir do olhar dionisíaco, captando o sentido da vida e impulsionando a sua modificação.

Em conclusão, no âmbito de *O Nascimento da Tragédia*, a música é concebida como uma linguagem que ultrapassa as fronteiras da razão. A abordagem nietzschiana contribui para a compreensão profunda da interação entre as forças apolíneas e dionisíacas na formação da cultura e da arte. Ela nos permite concluir que há, de fato, uma linguagem musical universal capaz de afirmar a vida como um fenômeno estético e superar o pessimismo trágico.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminho e descaminhos na concepção do trágico. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, v.1, n. 2, p.53-70, 2º semestre de 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/24134>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento Musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARROS, Fernando de Moraes. A dissonância musical n'O nascimento da tragédia. *Cad. Nietzsche*, Guarulhos: Porto Seguro, v.44, n.3, p. 143-160, set./dez., 2023.
- BARROS, Márcio Benchimol. A casca em si: Sobre a relação entre a filosofia da música de Schopenhauer e o pensamento musical romântico. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 30–53, 2015. DOI: 10.5902/2179378633790. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33790>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- BENVENHO, Célia Machado. O trágico como afirmação da vida. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, v.1, n.2, p. 18-36, 2º semestre de 2008. Disponível em: [http://Users/aa/Desktop/PAULO/Paulo/Mestrado/23985-58340-1-PB%20\(1\).pdf](http://Users/aa/Desktop/PAULO/Paulo/Mestrado/23985-58340-1-PB%20(1).pdf). Acesso em: 22/08/2022.
- BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo. Edições Loyola, 2012.
- HARTMANN DE CAVALCANTI, A. Nietzsche e Wagner: Arte e Renovação da Cultura. *Psicanálise & Barroco em Revista*, [S. l.], v. 9, n. 2, 2019. DOI: 10.9789/1679-9887.2011.v9i2.%p. Disponível em: <https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/8730>.
- DIAS, Rosa Maria. A música: um jogo com a embriaguez. In: Daniel Lins, José Gil. (Org.). *Nietzsche Deleuze Jogo e Música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 206-219.
- DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O Nascimento da Tragédia. *Cadernos Nietzsche*, v. 3, p. 07-21, 1997.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- GUEST, Ian. *Arranjo, método prático: incluindo linguagem harmônica da música popular*. São Paulo: irmão Vitale, 2009.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989. (Coleção Debates).
- LLINARES, B. Joan. Filosofia e linguagem no jovem Nietzsche. *Cad. Nietzsche*, v. 36, n. 1, p. 45-85, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cniet/v36n1/2316-8242-cniet-36-01-00045.pdf>. Acesso em: 20 maio 2020.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, de André Eustáquio Melo. A importância da música na filosofia de Arthur Schopenhauer. *Metavóia*, São João del-Rei, n. 5, p. 85-94, jul. 2003. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/lable/revistametanoia_material_revisto/revista05/texto07_musica_schopenhauer.pdf. Acesso em: 20 dez. 2020.

OLIVEIRA, Sidnei de. Schopenhauer, Wagner e Nietzsche: A música em diferentes graus filosóficos. *Revista Lampejo*, p. 135-150, 2016.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultura, 2000. (Coleção Os Pensadores).

PONTES, Ivan Risafi. Nietzsche e a ambivalência do filósofo e do artista: uma necessidade estética de (des) construção do mundo e da vida. *Revista Lampejo*, n. 06, p. 68-95, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: UENSP, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo: O Amor – A Morte – A Arte – A Moral – A Religião – A Política – O Homem e a Sociedade*. Edição de Ouro, 1985. (Coleção Universidade).

SCHURMANN, Enerst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Editora brasiliense, 1989.

SOUZA, De Luís Henrique. O mundo da língua - a língua do mundo: música e linguagem em Schopenhauer. *Educação*, Batatais, v. 3, n. 1, p. 79-108, junho, 2013. Disponível em: [file:///C:/Users/Paulo/Downloads/sumario6%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Paulo/Downloads/sumario6%20(2).pdf). Acesso em: 20 dez. 2020.