



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

ROBENARE MARQUES DOS SANTOS CONCEIÇÃO

**FRIEDRICH NIETZSCHE E JOHN COLTRANE: A manifestação das pulsões
Apolíneo e Dionisíaco na improvisação musical do Jazz**

BELÉM
2022

ROBENARE MARQUES DOS SANTOS CONCEIÇÃO

FRIEDRICH NIETZSCHE E JOHN COLTRANE: A manifestação das pulsões Apolíneo e Dionisíaco na improvisação musical do Jazz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PPGFIL, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção de título de Mestre em Filosofia.
Linha de Pesquisa: Estética, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof^o Dr. Ivan Risaf de Pontes

BELÉM
2022

ROBENARE MARQUES DOS SANTOS CONCEIÇÃO

FRIEDRICH NIETZSCHE E JOHN COLTRANE: A manifestação das pulsões Apolíneo e Dionisiaco na improvisação musical do Jazz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PPGFIL, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção de título de Mestre em Filosofia.
Linha de Pesquisa: Estética, Ética e Filosofia Política.

Data de Aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes (Orientador)
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné (Examinador Externo)
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Ricardo Bazilio Dalla Vecchia (Examinador Externo)
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. Roberto de Almeida Pereira de Barros (Examinador Suplente)
Universidade Federal do Pará (UFPA)

À Eda, Joaquim e Cristal, as maiores potências
de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todas as divindades pelo amparo espiritual nos momentos mais delicados pelos quais passei nos últimos anos, mas sobretudo, por terem me concedido a oportunidade em extrair desses momentos, importantes ensinamentos que me fizeram dizer “sim” à vida todos os dias.

Meus eternos e sinceros agradecimentos ao meu orientador, Ivan Risafi de Pontes, por toda sua contribuição ao longo desses anos. Lembro do contexto em que tive o primeiro contato com ele, ao ministrar aulas na Faculdade de Música da UFPa, fui em busca de um orientador e acabei ganhando também um colega de trabalho e um amigo. Muito grato pela atenção, discussões e conselhos que, em muito, guiaram-me no aprimoramento de meu desenvolvimento intelectual e de minha produção escrita. Aos encontros do Grupo de Pesquisa *Friedrich Nietzsche: Contemporaneidade política e estética*, instigantes e imprescindíveis ao longo desses três anos, sobretudo durante o contexto da pandemia. Aos doutos professores Henry Burnett e Paulo Tiné, tenho muito a ser grato por suas orientações que possibilitaram engrandecer ainda mais os meus estudos. De igual modo, aos professores do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará, por contribuírem com seus conhecimentos durante a minha jornada no mestrado. Agradeço pelos amigos que conheci durante essa etapa na pós-graduação, em especial, Renan, Ramon, Diarlene e Liana.

Agradeço à minha família, em nome daqueles que me acompanham durante esse trajeto. A minha esposa Eda, por toda ajuda, incentivo e apoio. Aos meus pais, Mariano e Rozária, por todas as orações e preces em meu favor, à minha irmã Rosana, pela paciência e compreensão nos momentos de minha ausência. Aos meus sogros, Adonai e Rosa, por todo o suporte oferecido para que eu pudesse desenvolver minha pesquisa e estudo com mais tranquilidade. À dona Keila, por toda ajuda junto aos meus filhos.

Agradeço o imenso apoio dos colegas, amigos e alunos da Faculdade de Música da Universidade Federal do Pará, em especial aos professores Jonathan Miranda e Ana Amélia Maciel. De igual modo, aos professores, amigos e alunos do Instituto Estadual Carlos Gomes, com deferência aos professores Sra. Glória Caputo, Joel Costa e Francisco Ronaldo Sarmanho.

Muito obrigado a todos os músicos, professores e amigos que, de alguma forma, proporcionaram-me conhecimento e contribuíram em minha formação pessoal e acadêmica, pois sou o resultado de todos vocês que passaram por minha vida.

“Aprendeste o meu canto? Adivinhastes o que ele quer dizer? Muito bem! Vamos Ó homens superiores, cantai agora minha canção de roda!” (NIETZSCHE, 2011, p. 306).

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo mostrar, através da análise abordada em *O Nascimento da Tragédia*, que a improvisação musical praticada na música instrumental jazzística é passível de ser pensada como o resultado do emparelhamento das pulsões apolínea e dionisíaca, apontando uma zona de convergência entre Nietzsche e o Jazz. Friedrich Nietzsche é o autor principal a ser pesquisado a partir de sua obra *O Nascimento da Tragédia*. Ela inaugura um vasto legado que vai perdurar nas décadas seguintes do séc. XIX, marcando o início de um filosofar sem precedentes e o ponto de partida de sua filosofia. Logo, o estudo e a pesquisa a serem apresentados neste trabalho dissertativo, foram os resultados das reflexões em torno da primeira obra publicada do filósofo alemão. No entanto, além de *O Nascimento da Tragédia*, incluiu-se ao referencial bibliográfico deste trabalho as demais obras de Nietzsche, entre elas: *Os Escritos Preparatórios: O Drama Musical Grego, Sócrates e a Tragédia e A Visão Dionisíaca do Mundo*; *Richard Wagner em Bayreuth*; *Ecce Homo*; *A Gaia Ciência*; *Humano, Demasiado Humano*; *Crepúsculo dos Ídolos*; *O Caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, além das anotações e as cartas em que Nietzsche trata da música, ademais far-se-á a consulta de trabalhos dissertativos de pesquisadores que se dedicaram ao estudo filosófico sobre a relação entre a filosofia de Nietzsche e a música. Portanto, pretende-se expor uma análise de uma das obras jazzísticas mais importantes na historiografia do jazz – *A Love Supreme*, gravada em 1964 por John Coltrane, com a finalidade de ser envolvida nesta pesquisa para descrever a relação entre as pulsões geradoras da arte, para, a partir da relação descrita, ser possível de observar uma convergência entre o pensamento de Nietzsche sobre a arte e o artista da antiga tragédia grega com John Coltrane e seu processo criativo musical. Desse modo, além de Friedrich Nietzsche, como interlocutor no estudo e reflexão filosófica na música, é importante mostrar um panorama histórico do saxofonista John Coltrane, conhecido mundialmente nos anos 60 do séc. XX e de grande influência na geração de músicos de jazz que vieram posteriormente e por sua influência na estruturação da improvisação musical. A metodologia a ser utilizada nesta pesquisa é a de abordagem exploratória, por buscar aproximar-se com o fenômeno identificado: a relação entre o pensamento filosófico abordado por Friedrich Nietzsche no Livro *O Nascimento da Tragédia* e a Improvisação Musical aplicada na música instrumental jazzística, levando a conhecer mais a seu respeito e, dessa forma, contribuir no desenvolvimento de conceitos e ideias no campo da filosofia, estética e música.

Palavras-chave: Nietzsche; John Coltrane; improvisação musical; pulsões apolínea-dionisíaca.

ABSTRACT

This research aims to show, through the analysis discussed in *The Birth of Tragedy*, that musical improvisation practiced in jazz instrumental music is likely to be thought of as the result of the pairing of Apollonian and Dionysian impulses, pointing to a zone of convergence between Nietzsche and Jazz. Friedrich Nietzsche is the main author to be researched from his work *The Birth of Tragedy*. It inaugurates a vast legacy that will last in the following decades of the 19th century, marking the beginning of an unprecedented philosophizing and the starting point of his philosophy. Therefore, the study and research to be presented in this dissertation were the results of reflections around the first published work of the German philosopher. However, in addition to *The Birth of Tragedy*, other works by Nietzsche were included in the bibliographic reference of this work, among them: *The Preparatory Writings: The Greek Musical Drama, Socrates and Tragedy and The Dionysian Vision of the World; Richard Wagner in Bayreuth; Ecce Homo; The Gaia Science; Human, All Too Human; Twilight of the Idols; The case of Wagner and Nietzsche against Wagner*, in addition to the notes and letters in which Nietzsche deals with music, will also be consulted on dissertation works by researchers who have dedicated themselves to the philosophical study of the relationship between Nietzsche's philosophy and the song. Therefore, we intend to present an analysis of one of the most important jazz works in jazz historiography - *A Love Supreme*, recorded in 1964 by John Coltrane, with the purpose of being involved in this research to describe the relationship between the generative impulses of art, for, from the relationship described, it is possible to observe a convergence between Nietzsche's thinking about art and the artist of ancient Greek tragedy with John Coltrane and his musical creative process. Thus, in addition to Friedrich Nietzsche, as an interlocutor in the study and philosophical reflection on music, it is important to show a historical overview of saxophonist John Coltrane, known worldwide in the 60s of the 20th century and of great influence on the generation of jazz musicians that came later and for its influence on the structuring of musical improvisation. The methodology to be used in this research is an exploratory approach, as it seeks to approach the identified phenomenon: the relationship between the philosophical thought approached by Friedrich Nietzsche in the book *The Birth of Tragedy* and Musical Improvisation applied to jazz instrumental music, leading to know more about it and, in this way, contribute to the development of concepts and ideas in the field of philosophy, aesthetics and music.

Keywords: Nietzsche; John Coltrane; musical improvisation; Apollonian-Dionysian impulses.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	09
2.	CAPÍTULO 1: A PULSÃO APOLÍNEA	17
2.1.	Origem mitológica de Apolo	20
2.2.	Pulsão Apolínea – Manifestação fisiológica no sonho.....	22
2.3.	Pulsão Apolínea – A sabedoria de Sileno e O artista ingênuo – <i>Naif</i> em Homero.....	25
2.4.	Apolo e o Princípio de Individuação	29
2.5.	Pulsão Apolínea na Música Instrumental.....	31
3.	CAPÍTULO 2: PULSÃO DIONISÍACA.....	34
3.1.	Origem Mitológica de Dionísio.....	38
3.2.	Pulsão Dionisíaca: O solvente e a voz dissidente do filósofo.....	39
3.3.	Pulsão Dionisíaca: Origem na Grécia em Nietzsche.....	42
3.4.	Pulsão Dionisíaca: A arte dionisíaca na música.....	44
4.	CAPÍTULO 3: APOLÍNEO E DIONISÍACO NA IMPROVISAÇÃO MUSICAL DO JAZZ.....	50
4.1.	Sobre o jazz.....	50
4.2.	Elementos musicais presentes no jazz.....	54
4.3.	Jazz e Nietzsche: possibilidades de convergências.....	56
4.4.	John Coltrane.....	57
4.5.	A Love Supreme.....	59
4.6.	A representação do mito no músico improvisador	65
4.7.	Descrição da obra	67
4.7.1	Primeiro Movimento: <i>Acknowledgments</i>	67
4.7.2	Quarto Movimento: <i>Psalm</i>	68
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

1. INTRODUÇÃO

Ante ao título apresentado ao trabalho a ser desenvolvido, mister tecer algumas considerações sobre o que será abordado. O vocativo proposto apresenta duas temáticas centrais que foram discutidas e analisadas ao longo do processo de formação do pensamento ocidental, objetos de profundas reflexão. Dentre os mais diversos temas, no campo de estudo da filosofia e das artes, mais especificamente na música, um dos objetos de estudo que será abordado nesta dissertação.

A partir das temáticas presentes no título – filosofia e música – a abordagem filosófica é delimitada principalmente na análise e na discussão da obra *O Nascimento da Tragédia* (1872), de Friedrich Nietzsche, filósofo que traz em sua biografia alguns dados que despertaram interesse, já que era músico, filólogo e psicólogo. Além disso, outro fato inusitado de sua vida a ser acrescentado é que serviu como soldado, pois foi incorporado ao serviço militar em 9 de outubro de 1867, em Naumburg, de acordo com (JANZ, 1981, p. 195).

Outrossim, buscando ater-se ao filósofo, acresce-se que a segunda edição de *O Nascimento da Tragédia*, surpreendentemente chama a atenção por um aspecto muito particular, ou seja, há uma colocação que já demonstra de forma específica acerca do tipo de filósofo é Nietzsche. Distintamente, remete-se ao seu *Ensaio de Autocrítica*, escrito cerca de dezesseis anos após seu livro ter sido produzido.

A priori, oportuno tecer algumas considerações quanto à tradução do citado título, merecedor de relevo. Ao observar a versão na língua portuguesa, proposta e traduzida com o título de *Ensaio de Autocrítica*, sugerida pelo tradutor Paulo César de Souza¹. Nela, percebeu-se uma diferença que ultrapassa a questão linguística, pois chama a atenção para a ideia central que o autor aborda com a primeira versão na língua portuguesa, traduzida como *Tentativa de Autocrítica*, título adotado por Jacó Guinsburg².

Assim, diante do que foi ponderado na tradução do citado título, destaca-se a percepção trazida pela palavra “Tentativa”, que, ao recorrer a seu correspondente termo no alemão, *Versuch*, conduz ao verbo procurar. Portanto, há uma diferença de ideias entre os verbos “tentar” e “ensaiar”, suficiente para despertar inquietude e interesse na pesquisa. Logo, a tentativa de uma autocrítica mostra o autor se colocando como objeto da crítica – o sentido

¹ Fez licenciatura e mestrado em história na Universidade Federal da Bahia e doutorado em literatura alemã na

² Professor titular de Estética Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Além de Nietzsche, traduziu Diderot, Sartre, Lessing, Heine e Platão, entre outros. Em 1965 fundou a Editora Perspectiva, na qual organizou a coleção judaica e dirige as coleções Estudos e Debates.

da autocrítica – transmitindo a ideia de que esteja fadado ao fracasso, enquanto, de forma antagônica, o ensaio remete a algo científico e, de certo modo, também artístico.

À vista disso, seguindo no desenvolvimento do raciocínio dessa observação, a palavra “ensaio” conduz ao aporte de entendimento em Michel de Montaigne, filósofo e escritor francês do séc. XVI, que criou o estilo de texto que expressa a perspectiva do autor: o *Ensaio*. Nesse contexto, *Ensaio de Autocrítica*, que Nietzsche escreve para *O Nascimento da Tragédia*, em 1886, apresenta uma questão particular, pois o objeto é a própria pessoa. Ou seja, nesse ensaio é passível de se perceber o narrador fundamentado em primeira pessoa – o “próprio eu” do escritor – o que traz ao texto um caráter mais autocentrado.

Ante essa observação em *O Nascimento da Tragédia*, que é feita a partir de seu ensaio, a atenção volta-se ao fato de que, nele, Nietzsche faz-se conhecido falando de si mesmo, destacando-se este aspecto como ponto de relevância em sua obra e, de certo modo, torna impactante em sua leitura, a saber: a possibilidade de poder ver o autor falando dele mesmo de maneira crítica no início de sua vida, ou seja, em clara tentativa de tecer uma autocrítica.

Além desse ponto apresentado sobre o ensaio, outro fato que diz respeito à obra reporta à questão da má recepção do livro pela tradição, bastante danosa para Nietzsche, em razão da grande decepção que ele causara com sua primeira publicação. Posteriormente, o já maduro filósofo reconhece que “estragou”, segundo escreve Nietzsche, o livro com fórmulas schopenhaurianas e kantianas, exatamente por ter tido a indulgência de tratar o problema central do livro (o dionisíaco) na Grécia e na Alemanha do séc. XIX, por meio de fórmulas metafísicas, de modo que Nietzsche referencia em *O Nascimento da Tragédia* que existe uma metafísica do artista.

Por conseguinte, o fracasso é dado por essa razão, ao contrário dessa possibilidade, o que vê Nietzsche dezesseis anos depois, de maneira mais madura e sem o ímpeto da juventude, quando diz que deveria ter cantado, o que remete ao artista, quando escreve:

Aqui falava, de todo modo — o que se admitia com curiosidade e aversão ao mesmo tempo —, uma voz estranha, o discípulo de um “deus desconhecido”, que se escondeu provisoriamente sob o capuz do erudito, sob a gravidade e insipidez dialética do alemão, até mesmo sob as más maneiras do wagneriano; aqui estava um espírito com necessidades estranhas e ainda sem nome, uma memória exuberante de questões, experiências, segredos, às quais se juntava, como mais uma interrogação, o nome de Dionísio; aqui falava — assim se dizia, com desconfiança — uma espécie de alma quase mística e de mênade, que com dificuldade e caprichosamente, quase que indecisa se pretendia comunicar ou ocultar, como que balbuciava numa língua estranha. Ela deveria ter cantado, essa “nova alma” — e não falado! (GT/NT *Ensaio de Autocrítica*, p. 14).

Nesse sentido, observa-se quão surpreendente é imaginar um filósofo que diz “eu escrevia e quem falava era uma voz estranha”. Nesse momento, percebe-se que existe um questionamento sobre esse “eu”, conforme NIETZSCHE (2017, p. 14).

Com isso, quando se fala da tentativa de ensaio de autocrítica, o ensaio é exatamente o estilo do “eu” daquele que está criando, tal como Montaigne, em *O Bom Selvagem*, diz que, ao escrever, está falando de seu próprio eu. Com efeito, Nietzsche diz que tudo que escreve, refere-se a si próprio. Afinal, é o que fazem os filósofos, escrevem sobre eles mesmos como exemplifica *As Confissões de Santo Agostinho*.

Logo, afigura-se inquestionável a importância de Nietzsche nesse trabalho, ponto que se testemunha no ensaio algo muito interessante de ser observado, pois o livro inicia exatamente do futuro para o passado, com o próprio Nietzsche dezesseis anos depois. Ou seja, abre-se o livro e Nietzsche está falando sobre ele mesmo e se posicionando, reportando que havia uma voz que falava ali, mas que não era a dele.

À vista disso, há um processo filosófico a ser observado que é o descobrimento da própria voz, a voz interior. Nesse sentido, nota-se um processo análogo na improvisação musical, que certamente busca esse autoconhecimento e sua expressão, fenômeno a ser explicado no decorrer deste trabalho. Entende-se, então, que ele se expressa, mas quem está pronunciando a palavra é um outro, no caso do jovem filósofo, era o Schopenhauer e Kant. No entanto, o que chama a atenção são as metáforas e imagens que Nietzsche faz uso para explicar o que ocorreu, ao escrever, por exemplo, que a “voz deveria ter cantado”, de acordo com Nietzsche (2017). Ou seja, já havia no jovem professor que iniciava sua carreira uma voz estridente, uma voz dissonante.

Com isso, voltando a atenção para a música, também enquanto temática a ser abordada neste trabalho e relacionada ao pensamento de Nietzsche, seu estudo para a pesquisa desenvolvida foi delimitado em um gênero musical estabelecido no séc. XX: o Jazz. Entretanto, importante consignar que, apesar de o Jazz ter fincado sua base estrutural como gênero e estilo musical na década de 1920, quando passou a ter seu registro através de gravações ocorridas nos centros musicais Norte Americanos daquela época, como Nova York, Los Angeles e Chicago, a raiz histórica de sua formação remete ao séc. XIX, originado dos estilos musicais usados para satisfazer os chamados *social dancers*, conforme elucidada Gridley (2006), ao afirmar que:

O jazz originou-se de estilos de música popular das décadas de 1800 que foram misturados para satisfazer os *social dancers*. Durante a década de 1890, o jazz começou a ser reconhecido como um estilo próprio. Na década de 1920, foi

totalmente formado e gravado em Nova York, Los Angeles e Chicago. Pelo menos três tendências essenciais causaram o nascimento do jazz: (1) A prática de tomar liberdades com as melodias e acompanhamentos das músicas enquanto eram executadas. Isso levou ao que hoje chamamos de improvisação. (2) Tomando liberdades com qualidades das alturas sonoras. Por exemplo, os músicos cultivaram sons ásperos e sonoridades “roucas” para adicionar à sua coleção de qualidades de notas suaves. (3) Afro-americanos criando novos tipos de música como o ragtime e o blues. O ragtime (a) forneceu parte do repertório do jazz e (b) popularizou os ritmos sincopados. O blues (a) forneceu outra porção do repertório jazzístico, (b) popularizou a prática de “brincar” com as notas de uma tonalidade da melodia para produzir um efeito mais emotivo, e (c) popularizou a prática de manipular os tempos de início para notas e frases cantadas. Tais atrasos são classificados tecnicamente como deslocamento rítmico. (GRIDLEY, 2006, p. 28).

Desse modo, percebe-se que o Jazz abarca em sua estrutura alguns elementos essenciais para sua característica, razão pela qual o foco neste trabalho refere-se ao elemento de destaque no referido gênero e estilo: a improvisação musical.

Uma das referências mais utilizadas no meio acadêmico musical para entender os conceitos de termos usados em seu estudo teórico define a improvisação como “a criação de uma obra musical ou de sua forma final; à medida que está sendo executada.”³ Partindo dessa premissa, pauta-se o pensamento que o músico compositor, seja em seu momento de processo criativo ou no momento de performance, quando faz uso de elementos musicais como os ornamentos utilizados em uma linha melódica de forma instantânea, entende-se que ele está, assim como o músico jazzista, no processo de improvisação musical.

Por conseguinte, conduzido pelo entendimento que o conceito de improvisação é aqui apresentado, observa-se na historiografia da música ocidental que a improvisação não é privilégio unicamente da música jazzística, mas que teve seus momentos relevantes também no campo da chamada música erudita, como no período Barroco com os Prelúdios⁴, que

³ *Dicionário Grove de Música* – Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. É o referencial mais utilizado no Brasil pelos estudantes e pesquisadores musicais quando se trata de referenciar conceitos, verbetes, termos e expressões da música ocidental.

⁴ No intuito de trazer ao entendimento o conceito de Prelúdio, recorre-se ao *Dicionário Grove de Música* que assim o define: Movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior, ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos, e pro organistas de igreja para determinar a altura e o modo da música a ser cantada durante a liturgia. [...] Prelúdios isolados em um estilo improvisatório continuaram a ser escritos após 1600, mas durante o séc. XVII e a primeira metade do XVIII, o prelúdio seguido por uma fuga ou uma suíte de danças tornou-se o tipo predominante. O prelúdio e fuga é forma sobretudo alemã, que atingiu seu apogeu nas obras para órgão de Bach, e em seu *O cravo bem temperado*. O elemento improvisatório está ausente em muitos dos prelúdios de Bach, mas é de importância primordial no PRÉLUDE NOM MESURÉ, com que franceses frequentemente prefaciavam suas suítes [...].

tiveram seu apogeu em Bach e, posteriormente, com os *Impromptus*⁵ de Schubert, Chopin, Schumann, Scriabin e Fauré.

Dessa maneira, ao verificar a história do jazz, desde o seu berço, em Nova Orleans, até seu momento de ascensão, nas chamadas vanguardas, entende-se que as aplicações metodológicas e técnicas na qual a improvisação jazzística tem seu processo de criação não é diferente do processo empregado na música europeia, pois ambas são pautadas na estrutura harmônica (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 188).

Entretanto, no Jazz, têm-se o caráter libertário que o gênero promoveu (e assim continua fazendo) e sua prática improvisativa individual, que varia conforme a espontaneidade e domínio de cada instrumentista. Nesse sentido, vários músicos jazzistas se destacam ao longo do processo evolutivo do gênero, de forma que cada um inovará em sua musicalidade ao explorar efeitos sonoros dos instrumentos nas maneiras de tocá-los, expressando sensações e sentimentos que foram levadas ao público por meio da particularidade musical de cada músico.

Outro fato que chama a atenção na música jazzística diz respeito ao modo de como os músicos vivenciaram determinadas situações socioculturais, usando a música como “tônico”, por assim dizer, para a vida, sobretudo em momentos historicamente delicados, como a segregação racial americana, sendo o jazz foi uma das ferramentas de combate às injustiças promovidas nesse período. Nesse sentido:

O caráter essencialmente social do jazz é realçado por Berendt, que encontra a excelência dessa música no seu apelo em prol da liberdade e contra toda forma de segregação. O jazz falou alto aos negros, mas também aos brancos, fossem eles judeus ou não. E, apesar de contemplar o interesse de uma minoria, tal qual ocorre com a música erudita, segundo E. J. Hobsbawm, “o jazz se tornou, de forma mais ou menos diluída, a [...] música popular da civilização urbana industrial.” (MIRANDA, 2014, p. 14)⁶.

O fenômeno libertador observado na música jazzística, que desencadeia o caráter social desse gênero musical, leva a uma mudança na maneira do músico associar os fundamentos teóricos musicais e os sentimentos que a música provoca no ouvinte.

Assim, a partir do contexto trazido nessa observação, é possível remeter ao que Friedrich Nietzsche escreve em *Humano demais humano* (1878), ao reportar ao leitor à

⁵ Nome dado a uma peça para piano em um único movimento; subentende que a inspiração do compositor foi de natureza livre e espontânea. Entre os exemplos mais antigos estão os de Schubert; entre os compositores tardios incluem-se Chopin, Schumann, Scriabin e Fauré.

⁶ Na obra *O Livro do Jazz – De Nova Orleans ao século XXI*, produzido em 2014 pela editora Perspectiva S.A. em parceria com o SESC, traz um texto de abertura intitulado *A Liberdade Musical na Diferença do Espírito*, escrito por Danilo Santos de Miranda.

imagem da arte vestida com tecido gasto⁷, de maneira que ela (a arte) é melhor reconhecida como tal. Ou seja, a verdadeira arte é reconhecida quando se pode mostrar a essência do ser humano, a sua natureza, tal como o músico improvisador jazzístico que, ao observar a estrutura tonal e harmônica proposta em uma partitura, usa da liberdade musical que o gênero dispõe para mostrar sua natureza humana no momento de sua performance.

De outro modo, ao descrever sobre o fenômeno dionisíaco em *O Nascimento da Tragédia* (1872), o qual promove o rompimento com a imagem da cultura socrática, encontra-se um ponto de convergência com a liberdade do jazz, por promover no músico a quebra da fixidez que a forma e estrutura musical impuseram, por meio da tradição musical ocidental que, ao terem contato com a tradição musical africana em meados do séc. XIX e XX, originaram o jazz.

Outro ponto relevante, merecedor de registro no presente trabalho, são os dois personagens inseridos nessa possibilidade de convergência entre a filosofia nietzschiana e a música improvisada no jazz; Friedrich Nietzsche e John Coltrane. Em primeiro momento, indaga-se como seria possível traçar um elo entre a reflexão que o filósofo alemão, que viveu na Alemanha do Séc. XIX, faz sobre o Drama Lírico, com o saxofonista de jazz do Séc. XX, nascido na Carolina do Norte, em 1926.

Nesse sentido, além do que já foi exposto anteriormente, em relação à ligação entre os elementos que deram origem à pré-história do jazz, através de seu nascimento, que remete ainda ao séc. XIX, a prática da improvisação e seu desenvolvimento em períodos anteriores ao surgimento do jazz, percebe-se no saxofonista John Coltrane que, ao lado de Miles Davis, “libertaram” as suas improvisações das estruturas esquemáticas das progressões harmônicas, baseando-se mais frequentemente nas escalas, principalmente as modais, criando, assim, um dos últimos degraus para a liberdade presente no *free jazz*, conforme (BERENDT; HUESMANN, 2014).

Ora, percebe-se, nesse contexto histórico, que, ao buscar uma nova forma, ou melhor, dar um novo conceito e ressignificar a prática da improvisação, deixando a estrutura harmônica para se ter mais liberdade a partir da improvisação com base nas escalas, em Nietzsche há um nome para esse processo: transvaloração.

Portanto, observou-se que é possível inferir uma possibilidade de convergência entre o que Nietzsche aborda a partir de sua primeira obra publicada e a influência de seu pensamento na prática artística escolhida, a improvisação. Nesse sentido, o ponto de partida, dentro da

⁷ O pesquisador refere-se aqui ao §179 de *Humano demasiado humano* que diz: “Quando a arte se veste do tecido mais gasto é que melhor a reconhecemos como arte.”

historiografia do jazz ao qual está sendo proposto para que o objetivo seja cumprido, é a partir do chamado Jazz Moderno, período que se inicia nas décadas do ano de 1950. Ademais, a análise dar-se-á na obra *A Love Supreme*, de John Coltrane.

Em face do exposto, este trabalho dissertativo, que tem por título *FRIEDRICH NIETZSCHE E JOHN COLTRANE: A manifestação das pulsões Apolíneo e Dionisíaco na improvisação musical do Jazz*, visa demonstrar, por meio da análise abordada na leitura de *O Nascimento da Tragédia*, que a improvisação musical praticada na música instrumental jazzística é passível de ser pensada como o resultado do emparelhamento das pulsões apolíneo e dionisíaco e, assim, apontar uma zona de convergência entre Nietzsche e Coltrane.

Portanto, para alcançar esse propósito, necessário entender as pulsões separadamente e suas importâncias para Nietzsche. Assim, o primeiro capítulo deste trabalho ocupou-se no entendimento da pulsão apolínea. Buscou-se apresentar seu conceito e seus efeitos na cultura; sua origem a partir de Apolo, numa abordagem mitológica; sua manifestação fisiológica; entender a sabedoria de Sileno e quem seria o artista apolíneo na visão do jovem Nietzsche, para, então, apresentar uma perspectiva apolínea na música instrumental ocidental por meio de sua organização estrutural.

De igual modo, o segundo capítulo aborda o entendimento da pulsão antagonica ao apolíneo: o dionisíaco. No referido capítulo, apresenta-se o entendimento da pulsão dionisíaca a partir da leitura em Nietzsche e sua importância na cultura grega e moderna. Posteriormente, é apresentado um breve panorama histórico dionisíaco a partir do arcabouço mitológico de Dionísio. Assim, aborda-se as imagens metafóricas que Nietzsche apresenta em seu livro para entendimento do dionisíaco. Dessa forma, busca-se a origem da pulsão dionisíaca na Grécia a partir da concepção nietzschiana. O segundo capítulo se fecha buscando o entendimento da manifestação dionisíaca na música, ou seja, o que é entendida como música dionisíaca, a partir do filósofo alemão.

Após ocupar-se no entendimento das pulsões apolínea e dionisíaca nos dois primeiros capítulos, buscou-se, então, apresentar no terceiro capítulo as possíveis zonas de convergências entre o jovem filósofo alemão Friedrich Nietzsche e o saxofonista americano John Coltrane, a partir da leitura em *O Nascimento da Tragédia* e a música *A Love Supreme*.

Nesse sentido, apresentou-se primeiramente o jazz e sua influência que transpassa os limites de gênero musical, dada a sua importância perante às instituições internacionais, como

a *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO*⁸. Outro ponto abordado refere-se aos elementos musicais presentes no jazz. A finalidade desse tópico deve-se à necessidade em conhecê-los e entendê-los, ainda que de forma sintetizada, para melhor compreensão quando abordada a descrição da obra na última seção desse capítulo.

O terceiro capítulo também traz a questão atinente à possibilidade de convergências entre o pensamento de Nietzsche sobre a arte e a música jazzística, apresentando referências teóricas já abordadas nesse sentido. Assim, o capítulo elucidou a importância de John Coltrane e sua obra para a história do jazz, e o que, a partir do pensamento nietzschiano, foi observado como exemplos práticos, no artista e obra, das consciências apolínea e dionisíaca na arte jazzística.

Os dois últimos tópicos do terceiro capítulo abordam a figura do músico improvisador como representação mítica, a partir do que Nietzsche aborda sobre o mito trágico em *O Nascimento da Tragédia*. Finalmente, no último tópico, ocupa-se de uma breve descrição analítica da obra *A Love Supreme*, a partir da imagem fonográfica apresentada do primeiro e último movimentos da referida obra de Coltrane.

⁸ Em conferência geral da UNESCO, foi proclamado o dia 30 de abril como o *International Jazz Day – IJD* (Dia internacional do Jazz), por acreditar no jazz como força de paz, diálogo e compreensão mutual. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/days/jazz>. Acesso em: 28 de abril de 2020

2. CAPÍTULO 1

A PULSÃO APOLÍNEA

A partir do primeiro capítulo de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche apresenta alguns pressupostos, dentre os demais apresentados em seu livro, que foram considerados ao ser traçado a abordagem deste capítulo, o qual se propõe essencialmente à reflexão da pulsão apolínea. Ao observá-lo, a atenção é conduzida aos temas que o filósofo alemão propõe trazer à discussão, relacionadas à Ciência estética, desenvolvimento da arte e à duplicidade apolíneo e dionisiaco. Conforme observa-se a seguir:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco [...] (NIETZSCHE, 2017, p. 24).

Na *Tentativa de Autocrítica*, escrito 16 anos depois que o livro foi publicado, Nietzsche dirá que é um “livro impossível”. Observando o excerto acima, onde ele se propõe a refletir cientificamente sobre a estética, é tangível que ele, o pensador, leva a entender essa sentença ao considerar como pano de fundo o fragmento do primeiro capítulo. Entretanto, no mesmo texto, ou seja, ainda na *Tentativa de Autocrítica*, ele diz que a ciência deve ser vista a partir da perspectiva do artista, ou seja, ela é entendida por Nietzsche e pela primeira vez, como questionável. Em outros termos, é a primeira vez que alguém se propõe de forma ousada a colocar, além das reflexões estéticas sobre a arte, a ciência passível de questionamentos, partindo do ponto de vista da arte.

Outro ponto a ser considerado no referido excerto é a referência ao desenvolvimento da arte. Antes do pensador alemão propor a dicotomia geradora da arte, entende-se que Nietzsche propõe ao conhecimento intuitivo um valor de mesmo patamar ao conhecimento lógico e racional, como pode ser observado na primeira frase do filósofo: “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 24). Assim, Nietzsche abre sua obra apontando a duplicidade das pulsões antagônicas que estão presentes na evolução da arte.

Esta percepção acima descrita, encontra aporte no livro *O Pensamento Musical de Nietzsche*, de Fernando Moraes Barros, o qual cita-se:

Reveladora é, com efeito, a primeira seção de *O Nascimento da Tragédia*: “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (idem §1). Ao descerrar o caminho que acredita ser o mais condizente com as ideias que conta veicular, Nietzsche opta pelo conhecimento intuitivo em detrimento do raciocínio lógico [...] (BARROS, 2007, p. 24).

Assim, ao propor que as pulsões apolínea e dionisíaca são as fontes do contínuo desenvolvimento da arte, entende-se que os referidos fenômenos geradores da arte sempre estarão presentes, ou seja, da mesma forma como Nietzsche percebeu a dicotomia apolínea e dionisíaca presente desde a Grécia antiga, ela estaria presente ao longo do processo de evolução artística. Destarte, o filósofo alemão compara essa relação entre as pulsões apolínea e dionisíaca com a relação conjugal que procria, nesse contexto, a obra de arte. Ademais, o pensador alemão usa essa dualidade como explicação do processo artístico relacionado aos dois deuses da arte – Apolo e Dionísio – .

Desse modo, o filósofo chega a essa denominação – Apolíneo e Dionisíaco – por intermédio da leitura e da investigação sobre os gregos antigos. À vista disso, é válido ressaltar que antes de filósofo, Nietzsche é um talentoso filólogo que, segundo narra sua história biográfica, conseguiu preencher as lacunas de traduções de textos clássicos antes sem respostas.

“Tomamos estas denominações dos gregos”, diz ele ao referir-se à influência da sabedoria oculta da arte dos gregos antigos, uma concepção não definida por conceitos mas “nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (NIETZSCHE, 2017, p. 24).” Que deuses eram esses? Os deuses que Nietzsche afirma serem os deuses da arte, Apolo e Dionísio.

Nessa perspectiva, o primeiro é relacionado à arte do figurador plástico, por meio do qual se origina a arte apolínea. Por sua vez, o seu antagonico Dionísio, é vinculado à arte não figurada da música, chamada de arte dionisíaca.

Outrossim, Nietzsche os utiliza com o intuito de simbolizar dois princípios, podendo também serem chamados de energias que, além de caracterizar a experiência cultural dos gregos antigos, caracterizarão, também, a natureza e serão transpostos à modernidade do Séc. XIX.

Portanto, primeiramente o jovem filósofo alemão – ainda adepto dos ensinamentos do mestre Schopenhauer – se propõe a examinar o apolíneo e o seu antagonico dionisíaco, como poderes artísticos. Porém, sem a intervenção do artista, fazendo a proposição de que são forças que surgem da própria natureza, razão pela qual se satisfazem rápida e diretamente.

É por essa razão, em face dos estados artísticos provocados pela natureza, que Nietzsche ainda acredita que o artista é somente um imitador desses estados artísticos. Como assevera ao falar que:

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação da artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (NIETZSCHE, 2017, p. 29).

Apolíneo e dionisíaco são esses dois princípios, pulsões originadas através das duas divindades gregas que, na maior parte do tempo, como afirma Nietzsche, estão caminhando em discórdias, porém, ainda que caminhem nessa rivalidade antagonica, provocam-se à produções mais novas, com resultâncias mais vigorosas.

A finalidade desse antagonismo é para que o conflito dessas pulsões seja perpetuado. Porém, há uma superação dentro desse processo de discórdias entre as duas pulsões: a arte. Ao que Nietzsche afirma ser a palavra comum entre elas, até que a “vontade” – considerado por Nietzsche o milagre metafísico – as une e, então, finalmente nasce a obra de arte que possui a dupla pulsão. Ou seja, a arte dionisíaca e apolínea ao mesmo tempo, o tipo de arte que o filósofo alemão viu na tragédia ática.

Portanto, percebe-se nesse pressuposto apresentado pelo jovem Nietzsche que uma cultura pode ser caracterizada como apolínea, que é baseada na razão, no homem civilizado, uma sociedade e cultura totalmente guiada pela rigidez das regras e da ordem, na qual prevalece a estrutura da racionalidade. Por outro lado, uma sociedade também pode ser baseada na estrutura dionisíaca. No entanto, os seres humanos estariam no mesmo nível dos animais, que acabam por ceder aos seus instintos, de forma semelhante, como ocorrera com os chamados povos bárbaros. E ainda uma civilização como a grega antiga pré-socrática baseada no mito que comporta o antagonismo de duas pulsões opostas

O que Nietzsche propôs, e gerou desconforto na comunidade científica de sua época, culminando em críticas ferrenhas ao seu trabalho, é uma cultura que tenha o equilíbrio entre as duas pulsões, tal como ele aponta que era a forma cultural vivida na Grécia Antiga. Um pressuposto que, ao considerar o contínuo desenvolvimento da arte, pode ser passível de observar uma influência na cultura da pós-modernidade.

Portanto, ante ao que se propõe trazer como cerne nesta seção, a saber: a pulsão apolínea. Nos próximos parágrafos, pretende-se expor uma breve explanação da concepção mitológica de Apolo para, então, explicar o processo de manifestação apolínea enquanto manifestação fisiológica, a sua relação com a sabedoria de Sileno, além de relacionar Homero como o artista ingênuo e por conseguinte apolíneo e, por fim apontar a possibilidade da manifestação apolínea na música instrumental através da forma musical⁹. Com isso, pretende-se oferecer melhor assento no entendimento das proposições apresentadas por Nietzsche ao leitor, a partir do que é concebido em *O Nascimento da Tragédia*.

2.1. Origem Mitológica de Apolo

Na busca de fundamentar a narrativa do nascimento mitológico de Apolo, encontrou-se em Balboni (2018) que Apolo nasceu da relação entre Zeus e a titânide Leto. Porém, a consorte de Zeus, Hera, foi tomada de um ciúme que a levou ao impedimento de Leto dar à luz, de maneira que em toda a vastidão do mar, foi em uma pequena ilha, embaixo da única árvore nela existente – uma palmeira mágica – que a mãe, já exausta da caminhada, encontra consentimento para hospedagem, onde sofreu as dores do parto por nove dias. Finalmente, abraçada e ajoelhada à palmeira, concebeu primeiramente Ártemis e, com a ajuda desta, concebe Apolo que, segundo a tradição mitológica grega, já nasce adulto.

Ao nascer, Apolo é recebido por todas as deusas do Olimpo. Nesse sentido, Têmis, uma das deusas da justiça, entrega ao deus ambrosia e néctar. Desse modo, ele profere uma profecia que possuirá a cítara e o arco flexível, além de ser visto pelos homens como profeta, sendo, então, esta a razão que lhe é atribuído o título da divindade da música e da profecia.

Então, o deus da música encontra no monte Parnaso o local perfeito para seu culto. Porém, teve que enfrentar a serpente Píton, dominadora do local. A narrativa referente a esse feito descreve que tudo teve início quando:

O lodo com que as águas do dilúvio recobriram a Terra acarretou uma excessiva fertilidade, que produziu enorme variedade de coisas, boas e más. Entre elas, surgiu Píton, uma serpente enorme, terror do povo, que se refugiou nas cavernas do Monte Parnaso. Apolo matou-a com suas setas — armas que não usara antes senão contra

⁹ O termo *forma* é utilizado em muitas acepções: nas expressões “forma binária”, “forma ternária” ou “forma-rondó”, ele se refere, substancialmente, ao número de partes; expressão “forma-sonata” indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações; quando nos referimos ao “minuet”, ao scherzo, e a outras “formas de dança”, pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança. Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como organismo vivo. (SCHOENBERG, 2012, p. 27)

fracos animais, como lebres, cabras monteses e outras semelhantes (BULFINCH, 2002, p.27).

Após sair vitorioso na luta contra a serpente e arrebatado com sua proeza, Apolo tomou seu instrumento – a Lira dourada – para entoar o peã da vitória, espécie de hino religioso que foi consagrado ao deus. De acordo com Stephanides (2001), os versos e as melodias formaram uma música possuindo uma harmonia capaz de abrandar o antagonismo causado pela tensão entre guerra e paz.

Ante esse breve panorama histórico-mitológico sobre a divindade délfica, percebe-se que Apolo é a divindade presente no centro da tradição cultural grega olímpica. Nesse sentido, Nietzsche escreve que, para seus pressupostos serem concebidos – a afirmativa lançada em relação ao desenvolvimento da arte – é necessário a demolição da cultura apolínea. Tal como é demonstrado no terceiro capítulo de *O Nascimento da Tragédia*:

Para conceber tudo isso, precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea* até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta. Advertimos aqui, em primeiro lugar, as figuras dos deuses *olímpicos*, que se erguem sob o frontão desse edifício e cujos feitos, representados em relevos a resplender na distância, ornaram seus frisos. Se entre eles se acha Apolo, como uma divindade individual entre outras, o fato não nos deve desconcertar. O mesmo impulso, que se materializou em Apolo, engendrou todo o mundo olímpico e, neste sentido, Apolo deve ser reputado por nós como um pai desse mundo (NIETZSCHE, 2017, p. 32)

Em outras palavras, assim como Zeus, Afrodite, Hera, etc, observa-se que Apolo é uma divindade inquestionável para a cultura grega clássica. Assim, Nietzsche testemunha nestes deuses olímpicos e, sobretudo, na figura de Apolo, um elemento da cultura grega que se fundamenta enfaticamente na harmonia, na proporção, na forma e mensuração.

Nesse contexto, no intuito de melhor ilustrar a narrativa ora apresentada, propõe-se o exemplo da escultura grega, na qual a beleza nela observada está relacionada com a proporção entre as medidas e formas presentes entre seus membros, ou seja, há harmonia entre eles.

Dessa maneira, Nietzsche relaciona Apolo com as artes plásticas como a pintura e a escultura. Seguindo o raciocínio apresentado sobre a relação entre a proporção, mensuração e formas, ao considerar a proporção como elemento matemático, é possível compreender a relação de Apolo também com a razão, pois o elemento racional também leva em conta o respeito, por assim dizer, às medidas das proporções entre os elementos.

Ao estudar a cultura grega antiga, Nietzsche apresenta a sua explicação sobre Apolo e a pulsão apolínea, usando classificações que, exemplificadas na cultura, são também

comparadas às sensações fisiológicas expressas na arte. A abordagem que se faz aqui, em relação às sensações fisiológicas nas expressões artísticas, referenciam-se aos *universos artísticos* descritos por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, como observa-se a partir do que o pensador alemão fala, conforme o excerto abaixo:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (NIETZSCHE, 2017, p. 24).

Entretanto, em suas obras mais tardia, como em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888), Nietzsche leva ao entendimento de que a arte é, de acordo com Pereira (2015), “fenômeno proveniente do âmbito fisiológico” (PEREIRA, 2015, p. 179-180). Pois, o filósofo alemão assim leva a entender quando escreve que:

Para que haja arte, para que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer, é indispensável uma condição fisiológica prévia: a embriaguez [...] Todos os tipos de embriaguez, ainda que estejam condicionados o mais diretamente possível, têm potência artística e acima de todos, a embriaguez da excitação sexual, que é a forma de embriaguez mais antiga e primitiva. (NIETZSCHE, 2019, p. 49).

Assim, pretende-se ater na próxima seção à explicação que Nietzsche desenvolve acerca da produção artística como estado fisiológico da pulsão apolínea.

2.2. Pulsão Apolínea – Manifestação fisiológica no sonho

Como já pontuado anteriormente, percebeu-se que o jovem filósofo alemão, preliminarmente, evidenciou em seu texto as duas pulsões como os universos artísticos ocorridos no sonho e na embriaguez. Ambos estados fisiológicos vindos da natureza que se manifestam no ser artista para, então, a partir destes pressupostos, passar a relacioná-los e explicá-los às pulsões apolínea e dionisíaco, respectivamente. A partir dessas hipóteses sublinhadas, abordar-se-á nos, próximos parágrafos, alguns exemplos representativos dessa relação sonho-pulsão apolínea, analisados por Nietzsche.

Ao representar o sonho e a relação com a pulsão apolínea, é consentido entender que o mundo dos sonhos permite apaziguar, acalmar toda a desordem, a dor de todas as coisas que não são como se deseja que ocorra na vida cotidiana. Dessa forma, todas as contradições e horrores da vida aparecem muitas vezes no mundo onírico de maneira apaziguada.

As referências usadas pelo filósofo alemão para proporcionar a assimilação de seu pensamento alcançam os versos de Lucrécio, “diante das almas humanas, as esplendorosas figuras divinas; em sonho foi que o grande plasmador [*Bildner*] viu a fascinante estrutura corporal de seres super-humanos (NIETZSCHE, 2017, p. 25).” De modo semelhante, outra referência faz alusão aos poetas gregos que, na concepção de Nietzsche, recordavam dos sonhos para suas criações poéticas. Ademais, ele busca assemelhar essa premissa aos versos de Hans Sachs – *Die Meistersinger*, usado por Richard Wagner em sua Ópera *Os mestres cantores de Nuremberg*, conforme observado em seu livro.

Assim, o filósofo segue em sua aclaração sobre a pulsão apolínea e sua relação ao mundo do sonho, no qual se tem a constituição da bela aparência, ou seja, um ambiente de imagens ilusórias. E é exatamente nesse ambiente que Apolo resplandece. Dessa forma, as imagens que são refletidas no mundo onírico não são reflexo da realidade, mas agradáveis criações.

No mais, outra razão a ser considerada na relação da pulsão apolínea com o sonho é por perceber nele uma força criadora das formas individuais, ao que Nietzsche afirma que toda a arte plástica é constituída por uma precondição, segundo a qual, cada ser humano será um artista consumado. De outro modo, essa pulsão e os sonhos manifestados por intermédio dela (da pulsão apolínea), entendidos em termos de distinção entre aparência e realidade, não seriam manifestação real, mas uma aparência ilusória.

Nesse sentido, uma ilustração aqui proposta no intuito de proporcionar melhor entendimento, seria remeter-se ao expectador que vai ao cinema, ou ao teatro, para dedicar algumas horas assistindo a um filme ou a um espetáculo artístico e, então, a partir do momento que tomar assento, ele se desvanece da realidade deixada no lado de fora.

Outro ponto merecedor de relevo é que, no mundo das aparências, todas as formas falam, conduzindo a desfrutar de uma compreensão da figura. Analogamente, o homem que é inclinado à filosofia, o de propensão filosófica, como cita Nietzsche, terá a mesma perspectiva, a de que sob essa realidade em que se vive, encontra-se oculta uma outra realidade, sendo, portanto, uma aparência dessa forma.

Ante essas afirmativas apresentadas por Nietzsche, estando ele sob influência de Schopenhauer, “assinalou, sem rodeios, como característica de aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas (NIETZSCHE, 2017, p. 25).”

Destarte, é nesse sentido exposto anteriormente que, em face do sonho, o filósofo alemão compara a atividade filosófica com a artística, pois, tanto em uma, quanto na outra, as

interpretações da vida e seu exercício são observados de forma precisa e prazerosa a partir das imagens. Todavia, as imagens consideradas agradáveis e amistosas são também acompanhadas pelas imagens da chamada divina comédia, às quais Nietzsche descreve como sendo imagens sérias, sombrias, tristes, etc., que conduzem às vivências de sofrimentos, mas, tampouco, sem a fugaz sensação da aparência, realça Nietzsche.

Por certo, é nesse fenômeno que as pessoas lembrarão, em meio a essas imagens e sensações, que o mundo onírico proporciona, que se trata de um sonho. Logo, a partir dessa lembrança, que se encontram no universo do sonho, que elas passam a ser tomadas pela coragem que as levam a perceberem que estão nele (no sonho) e, dessa forma, desejarem continuar nesse universo onírico.

À vista dessa formulação de Nietzsche, no que reporta ao fenômeno onírico, ele afirma que conhece a narrativa de pessoas, na qual ele próprio se inclui, capazes de levar adiante o mesmo sonho por três ou mais noites consecutivas. Assim, em consequência desse fenômeno, vem a lume a existência nesse processo de uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade no ser mais íntimo, fundo comum a todo ser humano.

Esse processo fenomênico, por assim dizer, Nietzsche chamou de alegre necessidade da experiência onírica, na qual demonstra que foi expressa pelos gregos em Apolo, ressaltando que Nietzsche também o coloca (Apolo) como deus resplandecente (*der Erscheinende*). Ou seja, divindade da luz, que reina sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia (NIETZSCHE, 2017).

Segundo o livro mostra, há nesses estados descritos pelo filósofo alemão uma verdade superior, considerados perfeitos, sendo opostos à realidade cotidiana, consentida até mesmo inteligível, porém com lacunas e, simbolicamente análoga – de forma simultânea – da faculdade profética e das artes em geral, o que torna a vida possível e digna de ser vivida.

No entanto, há um limite posto na imagem onírica, ou seja, a linha delicada que não pode ser ultrapassada, pois caso isso ocorra, todo o processo apolíneo passa atuar de modo patológico, levando a aparência a provocar um engano, acarretando uma realidade grosseira. Em outros termos, entende-se que há um espaço mensurado a não ser ultrapassado em Apolo, lembrando o que Nietzsche pontua sobre o deus plasmador, remetendo-se ao seu olhar, que deve ser “solar”. Isto é, mesmo ante aos instintos que nele possam vir a se manifestar, existirá nele a linha e a medida do equilíbrio – a razão.

Nesse sentido, Apolo também é entendido como a divindade da medida e da forma, de acordo com o que Nietzsche assinala ao escrever que:

Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, afim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser “solar”, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência (NIETZSCHE, 2017, p. 26).

Seguindo esse reconhecimento nos gregos, ao iniciar pelo sonho, é possível inferir que Nietzsche passa esfera especulativa, apesar da literatura e numerosas leituras de segundo plano (anedotas) relacionadas a este fenômeno. Os gregos tinham uma incrível, precisa e segura aptidão plástica de seu olhar, que Nietzsche chama de *Serenojovial*¹⁰. Entretanto, ele não deixa de pressupor uma causalidade lógica das linhas e contornos, cores e grupos, uma sequência de cenas semelhante aos seus melhores baixos-relevos, considerada por Nietzsche uma vergonha aos gregos pósteros.

2.3. Pulsão Apolínea – A sabedoria de Sileno e o artista ingênuo – *Naif* em Homero

Toda essa perfeição descrita permitiria caracterizar os gregos sonhadores como Homeros, da mesma forma como Homero seria um grego sonhador que, ao ser transposto ao homem moderno do séc. XIX, ocorre algo semelhante quando ousa a se comparar a Shakespeare ao tratar de seus sonhos.

Junto ao sonho, Nietzsche relaciona a pulsão apolínea com a poesia de Homero, o qual é considerado como um autor que produz relatos com características apolíneas, através da representação dos heróis gregos com imagens formosas, harmônicas e, por assim dizer, tranquilizadoras.

Para isso, primeiramente traz a imagem de um personagem muito importante que é o Sileno, e sua sabedoria, para, então, desenvolver sua explicação e reflexão sobre a abertura, do que Nietzsche denominará de “a montanha mágica do Olimpo”, com o intuito de mostrar seus fundamentos, conforme (NIETZSCHE, 2017, p. 33).

Sileno vem a ser um personagem intermediário apresentado no livro por Nietzsche. Percebe-se nele uma importância para a cultura, haja vista que é assentado entre a apresentação da cultura apolínea, juntamente com as divindades do Olimpos e o expectador

¹⁰Entendamos primeiramente o conceito do que vem a ser *jovialidade* / *Heiterkeit*. O adjetivo *heiter* (alegre, jovial) soma-se ao sufixo da língua alemã *-keit*, que determina um substantivo feminino. Desse modo o tradutor criou um neologismo — serenojovialidade.

que contempla a fantástica exaltação da vida pelos gregos, como se fosse um elo entre as reflexões e o pensamento, propostos por Nietzsche a partir de seu terceiro capítulo.

Ao se deparar com a proposição de Nietzsche em relação ao observador que se surpreende com a cultura grega, ele (o observador) busca, então, nas divindades ali contempladas ajuda para sua elevação moral, já que observou que existem vários deuses. Porém, nesse aspecto, o filósofo alemão registra que, ao pensar dessa forma, o expectador ficará decepcionado.

Esse fato ocorre porque esses deuses gregos são diferentes dos outros, especialmente dos seres divinos apresentados na cultura cristã moderna, haja vista que eles sofrem, sentem ciúmes, etc. Ou seja, nesses deuses olímpicos não é observada a elevação moral pregada pela religiosidade cristã da modernidade. “Aqui não há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau” (NIETZSCHE, 2017, p. 33).

Ante a esse fato surpreendente para o expectador – a fantástica exaltação da vida – e ao desejo em querer descobrir como foi possível para a cultura grega desfrutar da vida de forma harmônica, apesar dos seus percalços, é que surge essa colocação feita por Nietzsche em relação ao preceptor de Dionísio e ao filho de Apolo.

Ao apresentar a narrativa que ilustra a sabedoria de Sileno, Nietzsche mostra que, diante de todas as dores e sofrimentos, existe uma sabedoria que é jovial e serena, que o filósofo chamará de serenojovialidade – *Heiterkeit*. Assim, constata-se que a sabedoria de Sileno é serenojovial. Era a sabedoria cobiçada pelo rei Midas, mas que o fazia sofrer mesmo sendo um rei. Esse era o segredo da sabedoria popular grega, na visão do jovem filósofo.

Dessa forma, é possível perceber a fala de Schopenhauer nos relatos do sábio Sileno, ou seja, é ele quem fala a referida sabedoria. Logo, entende-se com a colocação apresentada pelo preceptor de Dionísio, a qual consiste em pensar que a melhor coisa é morrer o mais rápido possível, é observável, de certo modo, a busca pelo nada, o niilismo proposto por Schopenhauer.

No mais, observa-se, na narrativa trazida por Nietzsche e alinhada com o depoimento de Aristóteles, que Sileno terá que ser pego. Dessa forma, no momento em que é pego e que o rei, então, pergunta a ele sobre sua sabedoria, Sileno fica em silêncio. Em outros termos, essa foi a sua primeira reação – o ato de silenciar. Ao permanecer em silêncio, o rei o forçará a falar, de maneira tal que, finalmente, Sileno profere sua sabedoria, conforme o excerto a seguir:

[...]‘Raça miserável e efêmera, filhos do acaso e da fadiga, porque me obrigas a te dizer o que em nadas te ajudará ouvir? A melhor coisa é inalcançável para ti: não haver nascido, não ser, nada ser,. E a segunda melhor coisa, para ti, é — brevemente morrer’. (NIETZSCHE, 2020, p. 403)¹¹

A partir do que é exposto sobre esta narrativa, o jovem filósofo alemão questiona como se portará o mundo dos deuses olímpicos – a cultura apolínea. Nesse sentido, ele propõe que o façam do mesmo modo ao ouvirem os suplícios do mártir torturado, como a visão enlevada, conforme (NIETZSCHE, 2017, p. 33). Assim, a cultura apolínea traz a lume suas raízes, ou seja, Nietzsche enxerga na cultura grega que, frente aos pavores, inseguranças, inquietações, medos inerentes à vida, a resplandecente criação onírica dos deuses Olímpicos foi necessária – o *mundo intermédio* dos Olímpicos. Desse modo:

Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza — como rosas a desabrochar da moita espinhosa. (NIETZSCHE, 2017, p. 34).

Nesse sentido, entende-se que a necessidade de criação da chamada *teogonia olímpica do júbilo*, concebida por intermédio do impulso apolíneo, foi gerada em contraposição a *teogonia titânica dos terrores*, conforme observa-se em Nietzsche. Logo, todo esse processo que o filósofo alemão compara metaforicamente com o nascimento das rosas a partir de um arbusto abrolhado, foi desenvolvido gradualmente.

Portanto, ao ser considerado o questionamento que Nietzsche propõe sobre como seria a maneira que o povo grego poderia suportar a existência, já que o filósofo alemão percebia que era um povo sensível, com uma particularidade em sua capacidade para o sofrimento, ele afirmará que todo esse processo é entendido na contemplação das divindades gregas antigas. Como expõe Nietzsche ao escrever que:

O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a “vontade” helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. (NIETZSCHE, 2017, p. 34).

Dessa forma, é entendido que os próprios deuses são aqueles que legitimam a vida humana, pois eles mesmos também a vivem. É o entendimento conduzido pelo filósofo,

¹¹A versão adotada na referida citação foi retirada da edição do ano de 2020, traduzida por Paulo César de Souza, no mais, por se tratar de livro digital adquirido para abrir no aplicativo *Kindle*, a paginação é diferente das páginas numeradas em livro físico.

segundo o qual as deidades do Olimpos possuem atributos que a eles mesmos se bastam, conforme Nietzsche (2017); que estão sob a claridade do resplendente.

Logo, essa vivência dos deuses sob a claridade do Sol, lembrando que Apolo é o deus resplendente – que brilha – despertará o sentimento de desejo e dignidade, de maneira que os homens homéricos sentirão dor ao perceberem que têm que se separar dessa vida tão bela, sobretudo de forma abrupta, porque estão veementemente unidos a essa vida, em harmonia com ela. Isto é claramente demonstrado com a citação de personagens como Édipo e Orestes.

Portanto, nessa perspectiva, Nietzsche propõe a sabedoria de Sileno de forma invertida, ou seja, ocorre uma transvaloração da sabedoria trágica grega: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior coisa é simplesmente morrer um dia” (NIETZSCHE, 2017, p. 34). Desse modo, Nietzsche percebe nos homens modernos a contemplação nostálgica dessa harmonia entre homem e a natureza apolínea – “essa unidade do ser humano com a natureza” (NIETZSCHE, 2017, p. 35). – Nesse sentido é que alude Schiller como o criador do termo artístico ingênuo – *naif*, para classificar o artista ingênuo.

À vista disso, Nietzsche relaciona Emílio, personagem da obra filosófica de Rousseau que, em suma, fala sobre a natureza do homem, colocando-o como um artista na mesma proporção a Homero, levando ao entendimento de que o artista ingênuo mostra o efeito da cultura apolínea, mergulhando no belo da aparência, conforme (NIETZSCHE, 2017).

Assim, Homero é entendido por Nietzsche como a representação do artista ingênuo, pois a ele é atribuída a capacidade de, através de sua arte, fazer-se compreender por intermédio do sucesso da ilusão apolínea, a qual Nietzsche define como “uma ilusão tal como a que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão frequentemente emprega.” (NIETZSCHE, 2017, p. 35).

Outrossim, é válido ressaltar que se observou o *naif*, palavra importante para os românticos e para a cultura alemã, como um impulso que faz parte do artista apolíneo, aquele que promove a imagem ilusória, ao que Nietzsche dirá que:

Quão indizivelmente sublime é por isso HOMERO, o qual como indivíduo, está para aquela cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para a aptidão onírica do povo e da natureza em geral. A “ingenuidade” homérica só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea [...]. (NIETZSCHE, 2017, p. 35).

Portanto, ao ser caracterizado como ingênuo, Nietzsche chama atenção ao dizer que há alguns ensinamentos a serem percebidos junto à analogia do sonho na figura do artista ingênuo. Para se chegar a eles, primeiramente apresenta-se a imagem do sonhador, que

percebe o prazer interior na contemplação do universo onírico. Mas, para que isso ocorra, é necessário que se dissipem as lembranças inoportunas cotidianas, para que seja possível a interpretação a partir de Apolo enquanto divindade oníromante. Assim, Nietzsche descreve o modo que esse processo ocorre, da seguinte forma:

Tão certamente quanto das duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afigura incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos a aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho. (NIETZSCHE, 2017, p. 36)

Percebe-se que, ainda assim, Nietzsche conduz ao entendimento que, ao perceber na natureza os impulsos artísticos e uma certa ambição pela salvação por intermédio da aparência, é sentida como não existente, ou seja, encontra-se em constante mudança, “como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica.” (NIETZSCHE, 2017, p. 36).

Logo, ante essa percepção, havendo a abstração da própria realidade e considerar a realidade empírica, tal como a do mundo em geral, ao que Nietzsche chama, “como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento”. Ou seja, numa visão metafísica, o sonho valerá então como a *aparência da aparência*, de acordo com (NIETZSCHE, 2017). Nesse sentido, terá como consequência elevado prazer e apetite primevo pela aparência, eis a razão, a essência da natureza sente o prazer no artista ingênuo e, por conseguinte, na obra de arte ingênua – apolínea.

2.4. Apolo e o Princípio de Individuação

As hipóteses e, junto a elas, as terminologias adotadas e apresentadas por Nietzsche em seu livro, fazem perceber que o filósofo espera que seu leitor possua um conhecimento da tradição filosófica, frente a qual ele se coloca, um livro que não seja para qualquer um, como ele afirma em sua *Tentativa de Autocrítica*:

[...] um livro talvez para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas (quer dizer, um tipo excepcional de artistas, que é preciso buscar e que às vezes nem sequer se gostaria de procurar...), cheio de inovações psicológicas e de segredos de artistas [...]. (NIETZSCHE, 2017, p.13).

Assim, constata-se no livro um personagem preponderante, que é Schopenhauer, que aparece quando relacionado, num sentido mais excêntrico, com Apolo. Essa relação ocorre ao escrever sobre o homem que vive sob o véu de Maia, presente em *O Mundo como Vontade e Representação*, comparando-o como um barqueiro que confia em sua embarcação frágil sob o mar enfurecido. É de modo semelhante ao homem individual que permanece firme e confiante no Princípio de Individuação – *Principium Individuationis*.

Nesse sentido, Apolo também é caracterizado por Nietzsche como a imagem divina do Princípio de Individuação, a partir do qual toda a sabedoria da “aparência” fala todo prazer e sabedoria. Para melhor entendimento do *Principium Individuationis*, termo que Nietzsche usa para remeter à citação de Schopenhauer, é preciso reportar-se ao livro *O Mundo como Vontade e Representação*.

Em suma, ele apresenta dois mundos, o que mostra uma herança platônica no pensamento de Schopenhauer. Desse modo, há o mundo que pode ser visto e entendido como as representações, que é um conceito filosófico importante ao se pensar a representação como aquilo ou algo que é possível imaginar. Logo, a visão das imagens que se tem da natureza e as imagens que se tem do mundo.

Por sua vez, no mundo é proporcionado várias imagens, por exemplo: as imagens do mundo na contemporaneidade, tais como: a imagem do computador, da parede, dos objetos, que, na visão de Schopenhauer, são pensadas como representações. Todavia, junto ao mundo das representações, existe também o mundo como vontade – mundo metafísico – que está além das aparências. É nesse sentido que Schopenhauer afirma que, no mundo da vontade, existe um conceito ordenador desse outro mundo, que é o mundo das civilizações – princípio metafísico imanente – princípio ordenador das coisas que se encontre inerente ou imanente as coisas.

Atendo-se ao mundo das aparências em Schopenhauer, tem-se que é o mundo da individuação, onde cada coisa parece ser individual. Então, cada um dos seres humanos será um indivíduo, chamando de “véu de maia”, um véu que vem do hinduísmo, o véu da ilusão, ou seja, que toda a aparência que há em cada pessoa, determinaria especificamente uma certa individualidade como ser. Mas é um véu que pode se retirado.

Assim sendo, quando esse véu é retirado, que é exatamente a tarefa dos filósofos e da filosofia, questiona-se: O que poderá ser visto? Será um princípio comum de unidade e de todas as coisas que é exatamente a vontade.

Isso está presente no jovem Nietzsche. Esse princípio de individuação é exatamente o apolíneo, algo que determina um princípio, que já não poderá ser chamado dessa forma

(princípio). Nesse sentido, o dionisíaco dissolve essa aparência e demonstra para o expectador da tragédia que todos eles são iguais. Logo, o expectador, ao contemplar Édipo, estará vendo a si mesmo, o que acontece com ele, ou seja, a identidade dele como Rei Édipo é abalada, é destruída, o destino ali é o de um sofredor.

Dessa forma, é possível entender que existe uma unidade entre cada indivíduo, que é a própria natureza humana, o que, de certo modo, é a essência do dionisíaco. Ao observar o que Nietzsche escreve, cita-se:

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, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. 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* [...] (NIETZSCHE, 2017, p. 27).

Isto é, quando o ser humano constata que existe algo além da aparência, pode ser perturbador, é um imenso terror, como afirma Nietzsche, ou seja, o pensamento filosófico nasce de um espanto. Ademais, o ser humano é um ente passível de mudanças, estando sempre no devir.

Ante essa ponderação, é alcançável pensar que o dionisíaco é esse rompimento com a imagem. Porém, há um alerta de Nietzsche ao perceber que existe uma cultura, a qual ele chamará de cultura socrática, que não quer essa mudança. Ao contrário, prefere a fixidez, colocando normas nas coisas.

Portanto, Nietzsche leva a entender que aqueles que defendem a cultura socrática foram na raiz, na fonte de vida e retiraram essa possibilidade do ser humano – perceber que existe algo além da aparência – é a ciência, é a moral é daí que vai surgir pra Nietzsche o Cristianismo, a normatizar todos os aspectos do ser humano, sendo o grande destruidor da vida humana, comparando-o ao budismo, ao judaísmo e às religiões já estabelecidas no séc. XIX.

2.5. Pulsão Apolínea na Música Instrumental

Primeiramente, no intuito de esclarecer, alude-se que nesta seção será abordada a música instrumental enquanto gênero, abdicando-se a sua concepção estilística (erudita,

folclórica, popular, de orientação jazzística¹², etc.), haja vista que o foco é a busca em projetar uma relação entre a música instrumental e o seu elemento estrutural – a forma – com a pulsão apolínea descrita pelo jovem Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*.

Nessa percepção, parte-se do entendimento que a pulsão apolínea é manifestada na arte, essencialmente, através das imagens e formas, sendo a representação destas. Ademais, ao considerar Apolo como divindade ética, segundo Nietzsche (2017, p. 37), portanto exigindo dos seus a medida e, no intuito de torná-la passível de observação, o autoconhecimento, torna-se possível conjecturar a manifestação apolínea na música instrumental, considerando-se nela um de seus elementos fundamentais: a forma musical e sua organização estrutural.

Para que se torne mais claro o que vem a ser forma musical, recorre-se ao conceito do verbete apresentado no *Dicionário Grove de Música*, que a referencia como:

Estrutura, formato ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte, que pode ser capaz de reconhecer, p. ex., um tema ouvido antes na mesma peça, ou uma mudança de tonalidade que estabelece laços entre duas partes de uma composição. Temas e tonalidades são apenas dois dos muitos elementos que os compositores utilizam para ajudar a articular a estrutura de uma peça, a fim de dar-lhe clareza e unidade. Existem numerosos meios, inconscientes ou conscientes, através dos quais os compositores conseguem, ou tentam conseguir isso, dependendo do estilo em que estejam escrevendo [...] (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 337).

É interessante encontrar em *O Nascimento da Tragédia*, algumas referências que Nietzsche faz à música de caráter apolíneo, pois, para referenciá-las, recorre aos seus elementos, como, por exemplo, o ritmo, ao citar sua aparência enquanto “batida ondulante do ritmo”, conforme (NIETZSCHE, 2017, p. 31).

Seguindo-se esse entendimento, com a colocação como um ritmo ordenado que, por sua vez, provocará um *éthos* musical ordenado no ouvinte, isto se torna apolíneo. Na mesma passagem, Nietzsche se refere à música de Apolo como “arquitetura dórica em sons”, ou seja, um tipo de música equilibrada.

Ainda nessa esteira, ao observar o conceito de forma, considerando-a relacionada à organização dos elementos musicais, como já esclarecido em seu conceito, tem-se junto aos elementos a melodia, a harmonia e o ritmo. No entanto, imperioso trazer a lume que, a essa tríade dos elementos musicais, encontram-se outros subelementos, por assim dizer,

¹² O termo refere-se ao estilo de música brasileira executada de forma utilizando elementos do jazz como a estrutura harmônica, a improvisação, a formação instrumental. Importante ressaltar que nesse estilo, de acordo com Piedade (2013), o instrumentista é valorizado pelo seu virtuosismo e solos nas improvisações, além de apresentarem em seus arranjos as técnicas e formas que remetem ao jazz.

pressupondo a forma que uma obra musical apresenta, pode ser pensada a partir de Nietzsche como uma representação imagética. Logo, passível de ser relacionada à pulsão apolínea na música.

Outro destaque nesse enfoque, ao relacionar a forma musical como uma manifestação apolínea na música, vem à tona ao observar uma das características que Nietzsche atribui a Apolo, ao proferir uma das frases escritas em seu templo em Delfos: “Nada em demasia” / “non plus ultra”. Nietzsche se utiliza dessa frase para mostrar que a desmedida não poderia ser considerada na esfera apolínea, conforme (NIETZSCHE, 2017, p. 37).

A partir dessa colocação, ao ser transposto para a forma musical, entende-se que a ela cabe o papel de ordenadora, ou seja, manter uma certa proporção entre as estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas. Um bom exemplo para ilustrar esse pensamento seria acompanhar de forma audível e com o auxílio da partitura as sonatas de Mozart; Beethoven; as sinfonias e os concertos, para citar alguns.

No entanto, é importante frisar que, do mesmo modo que as outras expressões artísticas evoluem seguindo uma linha historiográfica cronológica, o mesmo ocorre na música. Uma peça musical ligada ao período medieval será diferente de uma obra do período moderno, mesmo porque novos elementos são atribuídos no processo composicional de uma obra, mas, ainda assim, ela terá um princípio ordenador que vai organizá-la, mesmo aquelas obras concebidas na contemporaneidade.

Com essa breve exposição apresentada, nesta última seção do presente capítulo, pretendeu-se refletir, ainda que de forma conjectural, sobre ser passível traçar um elo entre a manifestação apolínea na música instrumental através da forma musical, sendo esta (a forma), um princípio responsável em organizar uma obra musical através de todos os elementos que uma música comporta. Entender a concepção de forma musical como manifestação de representação apolínea na música, será importante ao ser apresentada a relação da pulsão dionisíaca com a improvisação musical na obra *A Love Supreme*, de John Coltrane.

3. CAPÍTULO 2

PULSÃO DIONISIÁCA

No presente capítulo, pretende-se abordar as considerações que Nietzsche pontua em *O Nascimento da Tragédia* acerca da pulsão dionisiaca. Como já mencionado no capítulo anterior, o desenvolvimento da arte, segundo o jovem filósofo, é relacionado a duas forças que estão em constante discórdia, sendo a arte, contudo, o elo de reconciliação entre elas.

Partindo-se dessa premissa, entende-se que a expressão artística não é somente apolínea, ela é também dionisiaca. Pois, segundo Pereira (2015), essa dicotomia geradora da arte – apolínea e dionisiaca –, é apresentada por Nietzsche em sua primeira obra, não apenas como modos de manifestações artísticas que são expressas pelo indivíduo, mas, como afirma o filósofo alemão: “poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza” (NIETZSCHE, 2017, p. 29). Assim, o pensador leva ao entendimento que as duas pulsões são importantes no processo de desenvolvimento artístico.

Desse modo, no capítulo 1 de *O Nascimento da Tragédia* são apresentadas algumas imagens metafóricas, por assim dizer, no intuito de levar à descrição e ao entendimento da pulsão dionisiaca. Nesse sentido, para fazer contraposição a manifestação fisiológica do sonho na pulsão apolínea, Nietzsche descreverá o efeito da pulsão dionisiaca fazendo uma analogia à embriaguez. Mas, também é observável na primeira obra de Nietzsche, o fenômeno dionisiaco sendo expressado como “magia” e na versão traduzida por Paulo César de Souza como “encanto”, ou seja, uma força capaz de renovar a aliança entre seres humanos. Ademais, o fenômeno dionisiaco também é explicado pelo filósofo alemão como a ação de golpear com o cinzel que seja capaz de remodelar a argila mais nobre e a pedra mais preciosa.

É perceptível a preocupação do filósofo em explicar as duas forças, como também sua importância para a cultura e as consequências que podem resultar, quando há uma tendência que defenda a disseminação de apenas uma delas. Nesse sentido, em Nietzsche percebe-se o apogeu da cultura grega exatamente com a conciliação entre essas duas forças. Ante este entendimento, assenta-se no que diz Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*:

O que o grego buscava por meio desses mistérios? A *vida eterna*, o eterno retorno à vida, o porvir prometido e santificado no passado, a afirmação triunfante da vida vencedora da morte; a vida verdadeira como prolongamento coletivo, por meio da procriação, mediante os mistérios da sexualidade. (NIETZSCHE, 2017, p. 124).

Com isso, asseverou o filósofo alemão que as duas pulsões geradoras da arte eram importantes para a cultura. E, o que observava na modernidade do Séc. XIX era um desequilíbrio pendente ao apolíneo, demonstrado através do que chamava de herança socrática.

Conforme explanado no capítulo anterior, observou-se Apolo como o representante divino da pulsão apolínea. Também é afirmado por Nietzsche que há a representação divina da pulsão dionisíaca, pela qual é atribuída a Dionísio: o deus da fertilidade, do vinho, da desmedida, reconhecido também como o deus ébrio. Em virtude dessas características, entende-se, a partir de Nietzsche, que ele simboliza a desintegração da individualidade, na qual a ordem se esvai.

Se Nietzsche explica o apolíneo por intermédio do sonho, o estado fisiológico usado para ser explicada a pulsão dionisíaca corresponde à embriaguez, conforme afirma, ao escrever que: “[...] ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisiaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*.” (NIETZSCHE, 2017, p. 27).

Outrossim, o dionisiaco é a pulsão da realidade sem limite. Por essa razão, é relacionada à ebriedade, pois o efeito que ela provoca no ser humano é a visão embaçada, deixando-o com dificuldade em distinguir os objetos, porque seus contornos se dissolvem e as inibições também acabam se esvaindo.

Destarte, considerando a influência schopenhauriana na primeira fase filosófica do jovem Nietzsche, observa-se que algumas explicações serão estabelecidas pelo filósofo alemão, a partir de leitura do autor de *O Mundo como Vontade e Representação*. Dessa forma, ao descrever a essência dionisíaca, observa-se narrada como imenso terror a envolver o ser humano, conforme observado no excerto que segue:

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, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. (NIETZSCHE, 2017, p. 27).

Nietzsche também acrescenta a esse entendimento o “delicioso êxtase”, que ocorre com a ruptura do princípio de individuação. Ou seja, ao romper com a aparência, será presenciada a essência, a natureza de cada um, fenômeno que causa no indivíduo o sentimento de espanto, surpresa e, por conseguinte, liberdade. Ao que Nietzsche diz “[...] ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisiaco*, [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 27). Nesse contexto, conforme entendimento a partir

da leitura de seu primeiro livro, é compreendida a razão do filósofo alemão em apresentar a analogia com a embriaguez.

Entretanto, ele alude que a embriaguez pode ser influenciada tanto pela ação e ato da beberagem narcótica, quanto pela aproximação da primavera, que traz consigo a energia de conceber a vida e, de certo modo, liberdade à natureza. Conforme descrito a seguir:

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 2017, p. 27).

Outro argumento destacado sobre o dionisíaco refere-se os dados históricos que Nietzsche traz a lume. Observa-se, a partir do filósofo, que a referida pulsão esteve presente na cultura medieval alemã por meio do canto e das danças em homenagens a São João e a São Guido, os quais são reconhecidos, de maneira análoga pelo filósofo alemão, como os coros báquicos dos gregos. De igual modo, a ocorrência da pulsão dionisíaca é passível de ser contemplada em festas realizadas na pré-história da Ásia Menor e na Babilônia, as quais tinham o seu ápice na licença sexual.

É mister entender que, ao formular as descrições e desenvolver seu raciocínio ao longo do livro, Nietzsche apresenta diversas imagens metafóricas para se fazer entender ante a tarefa de compreensão às duas forças. Assim, outra forma de entendimento do dionisíaco é descrito por ele como a “magia presente na natureza”, por proporcionar o laço entre pessoas.

É passível de percepção, algo ao atentar para a expressão “laço de pessoa a pessoa”, escrito por Nietzsche, ao pormenorizar o dionisíaco no final do primeiro capítulo de sua obra. Esse laço, ao ser transposto analogamente para a festa popular do carnaval na contemporaneidade, é observável na alegria que toma os brincantes ao saírem festejantes e dançantes nas mais diversas formas de expressão carnavalescas, como os blocos que desfilam nas ruas, que, no Brasil por exemplo, ocorrem geralmente de meados do mês de fevereiro.

E mais, essa pulsão poderá ser entendida também como magia, que, além de ser marcado pelo laço entre pessoas, é presenciada na natureza que volta à celebração e reconciliação com o homem. Nesse sentido, Nietzsche escreve que “a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.” (NIETZSCHE, 2017, p. 28).

Dessa maneira, remete-se ao que já foi citado por Nietzsche em relação ao efeito provocado pela primavera, mas pode ser pensado também nos povos aborígenes, que têm em

sua cultura eventos sociais e rituais junto à floresta. Entende-se que nesses povos há a presença da pulsão dionisíaca pela relação que ocorre entre eles e a natureza. Ante esta última observação e como se chegou a esta percepção, o próprio Nietzsche leva a entender ao falar que: “Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto.” (NIETZSCHE, 2017, p. 28). Ao voltar o olhar à observação da vida indígena, por exemplo, observa-se essa ligação do homem primitivo com a natureza em seu cotidiano, inclusive nos deuses por eles cultuados, que também são forças divinas da floresta, do rio, do fogo, das estrelas, etc.

Assim, entende-se, a partir de Nietzsche, que o dionisíaco é esse fenômeno passível de ser observado em diversas acepções da vida e das sociedades, como nas ciências, na política, na filosofia, na cultura ao longo de sua evolução, nos fenômenos presentes na natureza, nos acontecimentos sociais populares, como os festejos e festas folclóricas, até mesmo presente em povos mais remotos, como os aborígenes, e evidentemente nas artes e seu desenvolvimento.

Ademais, é possível, segundo Nietzsche (2017), aproximar-se da pulsão dionisíaca e entendê-la, quando proposta a demonstração por meio da transmutação de música, usando o coral do Hino à Alegria, da 9ª Sinfonia de Beethoven¹³, para pintura. Ao que define como a força descrita pelo filósofo alemão, capaz de deixar seres frementes e caídos no chão.

Em suma, o dionisíaco é a força que liberta o homem, fazendo-o romper com a aparência, de maneira que fique livre e, conseqüentemente, o faça transpassar a rigidez, a delimitação imposta pelas formas e estabelecidas entre os homens. Para Nietzsche, trata-se de uma herança do socratismo que, por sua vez, origina o homem científico – homem socrático – , do séc. XIX. É a força que fará a unicidade entre indivíduos, fazendo-os romper o chamado véu de Maia, razão pela qual será chamada também de evangelho da harmonia universal (NIETZSCHE, 2017). O jovem Nietzsche entende que todo esse fenômeno ocorre ante ao *Uno-primordial*. Nota-se, então, uma colocação metafísica, que posteriormente é abandonada por Nietzsche, conforme mostrado no *Ensaio de Autocrítica*.

Desse modo, é a liberdade que toma o homem e conduz a dançar e a cantar como um ente que pertence a uma comunidade superior. Nesse sentido, Nietzsche retoma o entendimento dos chamados seres “super-humanos” aos quais descreve ao falar sobre o sonho ao explicar a pulsão apolínea. Assim como a natureza oferece a sua essência ante a força

¹³ Segundo nota do tradutor Jacó Guinsburg, que foi quem traduziu a edição de *O Nascimento da Tragédia*, usada para pautar este trabalho dissertativo, a 9ª Sinfonia de Beethoven apresenta em seu último movimento o coral composto a partir da poesia de Schiller.

primeva, o homem também, sob o encanto dionisíaco, mostra a sua própria essência, fazendo-o soar como sobrenatural, fazendo-o sentir-se como deus, de maneira que ele (o homem enquanto indivíduo), não seja mais o artista, pois passa a ser visto como a própria obra de arte (NIETZSCHE, 2017).

3.1. Origem Mitológica de Dionísio

Segundo Bulfinch (2002), a mitologia atribui a Dionísio, também denominado pelos romanos de Baco, a divindade do vinho e, com ele, o seu poder embriagador. Mas, além deste atributo, possuía também o poder das influências benéficas e sociais, considerado como o promotor da civilização, legislador e amante da paz. Outra fonte bibliográfica que traz a narrativa mitológica de Dionísio é assentada em Balboni (2018) que, ao se basear nos *Hinos Homéricos* dedicados à divindade da embriaguez, chama-o de deus do delírio místico, denominação passível de ir ao encontro do filósofo alemão, ao serem considerados os efeitos das ações da pulsão dionisíaca, conforme descritos na seção anterior.

Dionísio descende da relação entre Zeus e Sêmele, filha do rei Cadmo e Harmonia. Segundo a narrativa mítica, Zeus é atraído pela beleza de Sêmele a ponto de deitar-se com ela. Desse modo, Zeus planta a semente da imortalidade em Sêmele, que era mortal, a qual passa a gerar Dionísio (BALBONI, 2018). Por conseguinte, Hera, ao descobrir mais uma traição e já desgastada com as inconfiâncias de Zeus, resolveu ir até a princesa com o intuito de gerar dúvidas quanto à paternidade do bebê que estava sendo gerado em seu ventre.

Hera alcança com plenitude seu intento, de maneira que Sêmele é corroída pela dúvida coagindo Zeus, através da concessão de um pedido para provar seu amor, a mostrar todo o seu esplendor perante a mortal e, assim, mesmo contra sua vontade, teve que cumprir o pedido. Com isso, ao mostrar sua grandiosidade com a sua presença irriante, a jovem Sêmele é imediatamente fulminada, o que leva o bebê Dionísio à beira da morte¹⁴. Entretanto, Zeus, ao perceber que perderia seu filho, tira-o do ventre da mãe e costura-o em sua coxa, aonde permaneceu até sua concepção (BALBONI, 2018).

Ao nascer, Dionísio passou a ser perseguido por Hera, sendo acolhido e cuidado pelas ninfas. Sua tia, Ino, também filha de Cadmo, protege-o, fazendo de uma gruta o seu esconderijo e o vestiu com roupas femininas, tendo, dessa forma, a sua identidade mascarada, sendo-lhe concedido outro embuço por Zeus, o de cabra. Esses são os primeiros disfarces para

¹⁴ Esse fato narrado em relação ao nascimento de Dionísio, pode ser remetido à frase de Nietzsche presente no *Prólogo* de sua obra *O Anticristo*: “[...] Alguns nascem póstumos.” (NIETZSCHE, 2016, p. 9).

que Dionísio pudesse se livrar da morte pelas mãos de Hera. Entretanto, esta estava tomada pelo mais desregrado desejo em destruí-lo que, ao conceber um novo plano, pediu ajuda aos Titãs.

Segundo a narrativa encontrada no ciclo mítico órfico, conforme Addey (2000), Dionísio é tronado por seu pai, o qual o declara a todos que aquele seu filho seria o herdeiro que governaria todo o mundo. Dessarte, Hera ao presenciar essa declaração, resolveu colocar em prática o plano concebido chamando os Titãs, que surgem transformados em Bacantes¹⁵ e acabam presenteando o jovem rei, até que, num momento de distração de Dionísio, os monstruosos Titãs, em um ímpeto sobre o jovem rei, o dilaceram.

Em toda a trama da narrativa dessa segunda morte de Dionísio, por assim dizer, resulta em uma assombrada batalha entre os deuses do Olimpo e os Titãs, com a derrota destes últimos. Os restos mortais de Dionísio são recolhidos por Apolo – seu irmão – fazendo-o renascer no coração de Atena, provocando em Hera o fim da ira e do desejo em destruir Dionísio, quando passa a ter seu lugar no Olimpo.

No intuito de não apegar sobremaneira à narrativa mitológica acerca de Dionísio, por não ser o foco deste capítulo, propõe-se, no momento, destacar como relevante de sua trajetória a síntese de sua história mítica, que reporta ter sido uma divindade protagonista das mais diversas aventuras ao vaguear pela Terra, ao ensinar aos homens o mistério do vinho e de seu culto. Sendo este (o culto), celebrado através de cerimônias de fecundidade e tumultuadas procissões. Nesse sentido, Balboni descreve que “Esses cortejos deram origem às representações do teatro, como a comédia, a tragédia e o drama satírico. Também instituíram as festas seculares conhecidas como o carnaval.” (BALBONI, 2018, p. 51).

3.2. Pulsão Dionisiaca: O solvente e a voz dissidente do filósofo

Percebe-se e destaca-se, ao longo da bibliografia de Nietzsche, o uso contumaz de diversas imagens metafóricas para se fazer entender em suas reflexões filosóficas. Dentre elas, uma é demonstrada na segunda extemporânea, qual seja, a ideia do solvente. Para melhor compreensão, analogia muito interessante se for pensada na imagem presente em um quadro, apresentada com todas as cores que fluem naquela expressão artística, que tomou forma a partir da ação do artista, de maneira que todo aquele material, substâncias e, conseqüentemente, as formas geradas, mostrarão algo insólito.

¹⁵ Futuras seguidoras de Dionísio.

Partindo da imagem proposta acima como premissa, é intuitivo pensar o dionisíaco como um solvente que vai diluir a imagem estabelecida. Isto é, usando o exemplo da imagem do quadro para ilustrar, poder-se-ia imaginar uma gota de solvente caindo sobre ela (a pintura do quadro), no que toda aquela imagem se diluiria com a reação do solvente jogado e, a partir da mistura das cores, tudo ficaria obscuro, fazendo o quadro escurecer.

Pode-se tomar também a imagem do quadro diluído no solvente para exemplificar o dionisíaco. Dessa forma, pode ser sugerido que ele é, também, essa falta de imagem, por isso é comumente chamado de “ad”. O prefixo “a” é exatamente o princípio de negação no grego, anormal, o “a” — que nega. Nesse sentido, a voz dissidente a que se refere o filósofo alemão, poderia ter cantado. Ou seja, é observada a pulsão dionisíaca sendo relacionada à música para falar contra a tradição, tradição metafísica, da metafísica do artista que é abordada pelo filósofo em sua primeira obra.

A metafísica do artista abordada por Nietzsche é baseada a partir da leitura feita em Schopenhauer. Ele (Schopenhauer) explica isso muito bem, pois diz que o artista exhibe a perspectiva que o indivíduo não tinha, pois para ele é uma perspectiva metafísica, a de reconhecer que se vive sob o domínio da vontade e ela pode ser rompida, sendo essa a salvação (da humanidade), de romper exatamente com as cadeias de desejo que a vontade impõe. Logo, é o artista quem faz isso, mas como é arte, na visão schopenhauriana, seria efêmero e passageiro.

Ao afirmar a existência de uma voz dissidente, Nietzsche leva a entender quais são as consequências políticas e estéticas desse conteúdo filosófico que ele apresenta, sendo esse um ponto determinante. Desse modo, é remetido ao início de seu trabalho, a dizer no §2 do *Ensaio de Autocrítica*: “ver a ciência pela ótica do artista, mas a arte pela ótica da vida”, ou seja, a ciência não seria uma verdade absoluta, mas transitória. Como disse Popper, posteriormente, de maneira a ser experimentada, analogamente ao que faz um artista no processo de concepção e produção de sua obra de arte que afirmará a vida.

Entretanto, o jovem Nietzsche explicará, em sua metafísica do artista que, mesmo o artista fazendo a obra de arte, não é ele quem a faz, mas o Uno-primordial, o que, para Schopenhauer, é a vontade que, de certo modo, influencia Nietzsche, só que ele a substitui pelo Uno-primordial.

Com efeito, é cediço que pensar a arte por meio metafísico, influenciado por Schopenhauer, seria a voz estranha a que ele se refere? Porém, há também em Nietzsche uma voz que pode ser chamada de dissidente e que leva ao entendimento, ao que ele afirma, em *Crepúsculo dos Ídolos*, que sua primeira obra foi a sua primeira transvaloração. Isto é, quando

todos pensavam que ele apresentaria um conteúdo pautado no rigor das normas tradicionais acadêmicas, Nietzsche fez exatamente de forma diversa e contrária ao tradicionalismo da academia da época. Já não era mais o propagandista de Wagner, tampouco o aluno que tinha no filósofo de *O Mundo como vontade em representação*, o seu mestre.

Dessa forma, em sua autocrítica, feita no ensaio e em uma tentativa de pensar o que deveria ter feito 16 anos antes, o pensador alemão escreve que deveria ter dado espaço à sua voz dissidente – o canto – ou seja, cantado a voz interior, a voz de sua essência. Como afirma na seção 3 do *Ensaio de Autocrítica*:

Aqui falava, de todo modo — isto se confessava com curiosidade e, não menos, com aversão — , uma voz *estranha*, o discípulo de um “deus desconhecido” ainda, que por enquanto se escondia sob o capucho do douto, sob a pesadez e a rabugice dialética do alemão, inclusive sob os maus modos do wagneriano; havia aqui um espírito com estranhas, ainda inominadas, necessidades, uma memória regurgitante de perguntas, experiências e coisas ocultas, à cuja margem estava escrito o nome de Dionísio mais como um ponto de interrogação; aqui falava — assim se dizia, com desconfiança — uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em uma língua estranha. Ele devia cantar, essa “nova alma” — e não falar! (NIETZSCHE, 2017, p. 14).

Ante ao excerto acima, observa-se que é deparável lidar em Nietzsche, com palavras, até certo ponto, desconhecidas, portanto havendo a necessidade em procurar o significado dessas palavras. Ou seja, essa leitura filosófica em Nietzsche, exige de seus leitores um deslocamento da leitura do texto. Assim, é surpreendente imaginar um filósofo que diz “eu escrevia e quem falava era uma voz estranha”, então é perceptível aí que existe um questionamento exatamente sobre esse “eu”. Quando se fala na tentativa de um *Ensaio de Autocrítica*, o ensaio é exatamente o estilo do “eu” daquele que está criando, tal como Montaigne em *O Bom Selvagem* – fundador da Antropologia – .

Desse modo, essa voz que falasse ali talvez não fosse a voz de Nietzsche, nesse sentido observa-se o quão interessante, que processo filosófico que é esse? O descobrimento da própria voz, da voz interior, ou seja, fala-se mas quem está pronunciando a palavra é um outro, no caso do jovem filósofo é o Schopenhauer e Kant, agora o interessante na questão é a expressão: “Eu deveria ter cantado”, já existia ali, nesse momento do jovem professor que inicia a carreira, uma voz estridente.

De fato, o interessante é verificar que isso já acontecia (de certo modo), pois já existia a voz da ruptura, o conflito daquele que verificava e dizia “não, eu não sou isso”, estava

naquela ocasião cumprindo um papel. Nesse sentido, Nietzsche reforça a ideia de que Dionísio já estava capturado e havia perdido a sua forma.

3.3. Pulsão Dionisíaca: Origem na Grécia em Nietzsche

Nietzsche mostra que, da mesma forma como o apolíneo é manifestado com ímpeto como poder artístico vindo da própria natureza, verifica-se que, de igual modo, ocorre com a pulsão dionisíaca pois, ambas pulsões – apolínea e dionisíaca – formam uma dualidade, ainda que antagônicas, Nietzsche assevera em *O Nascimento da Tragédia* que o desenvolvimento artístico possui um elo com essa duplicidade (NIETZSCHE, 2017). Essa manifestação independe da conexão entre o intelecto ou a educação do indivíduo, ou seja, essas forças não se manifestam, segundo o jovem filósofo, levando em consideração o sujeito, mas conduz ao entendimento de que elas vêm como forças sobrenaturais, por assim dizer, e o destrói (o indivíduo). Isto é, a pulsão dionisíaca ao trazer a sua realidade inebriante, ela não considera o indivíduo, inclusive ela procura destruir sua aparência – do indivíduo –, para que então este possa ser redimido através de um sentido místico de unidade. Desse modo, Nietzsche declara que: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’ [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 29).

Assim, o filósofo alemão chama o artista, sob o efeito da pulsão dionisíaca, de *artista extático dionisíaco*, pois se encontra em estado de êxtase, seja pelo resultado da embriaguez ou pelo efeito do estado natural primevo. Dessa forma, nesse primeiro momento filosófico, Nietzsche conduz ao entendimento de que não é o artista, enquanto indivíduo, quem cria a obra de arte, ele propõe, em seu livro, a existência de um processo metafísico¹⁶.

Ao abordar a origem do dionisíaco, Nietzsche faz uma comparação entre os gregos e os bárbaros. Nesse sentido, o filósofo alemão demonstra que pode traçar a existência de festas dionisíacas, pois ocorriam “de todos os confins do mundo antigo”. Assim, ao descrevê-las como ocorriam e o que delas resultavam, o pensador alemão segue em sua narrativa comparativa entre os “gregos dionisíacos” e os “bárbaros dionisíacos”, além de demonstrar de que forma os gregos tomavam conhecimento dessa manifestação dionisíaca; “penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar” (NIETZSCHE, 2017, p. 30).

¹⁶ Nesse sentido, alude-se que Dias (2005), entende que a questão metafísica sobre o que seria arte, coincide com outra questão recorrente em Nietzsche: Qual o sentido da vida? Desse modo, a autora entende que a vida será entendida como arte, que por sua vez, a arte é uma necessidade para proteção da vida.

No mais, o desequilíbrio entre essas pulsões, no que tange à maneira que ocorria entre os chamados povos bárbaros, demonstra-se a sobressalência da pulsão dionisíaca, o que levava essas culturas ao desregramento exacerbado. Como pontua ao falar historicamente das festas ocorridas de Roma a Babilônia:

Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre se me afigurou ser. (NIETZSCHE, 2017, p. 30).

Desse modo, para que pudesse haver o equilíbrio entre pulsão apolínea e dionisíaca, foi necessário que a ação do deus délfico fosse restringida “a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras” (NIETZSCHE, 2017, p. 30). Assim, ocorre o momento mais significativo do culto grego, conforme Nietzsche mostra em *O Nascimento da Tragédia*, no que ele observou como o ápice na religião grega.

Dionísio é introduzido entre os gregos, de acordo com Bulfinch (2002), por intermédio de seu culto religioso. Chama atenção a partir da leitura de *O Nascimento da Tragédia*, quando Nietzsche assevera que houve um processo de reconciliação entre Dionísio e Apolo, o que causou visível revolução por intermédio desse acontecimento, NIETZSCHE (2017). O ápice nesse processo reconciliatório, selado como um pacto de paz, foi a determinação do respeito mútuo dentro do que havia sido delimitado e “com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 31).

Todavia, o abismo existente entre as duas pulsões ainda existia, mas passava, doravante, a existir respeito e equilíbrio na manifestação das pulsões que cada divindade promovia. Portanto, a partir desse pacto, a manifestação dionisíaca é então manifestada entre os gregos, tornando o rompimento do princípio de individuação em fenômeno artístico.

Em vista disso, o que Nietzsche observa é uma impotência do efeito, no que ele denomina de “repugnante beberagem”, que ocasionava nos comportamentos existentes entre os chamados bárbaros dionisíacos.

Interessante observar a analogia feita em relação ao remédio que traz em sua composição substâncias tidas como perigosas, mas usadas na fórmula exatamente para o processo de cura. Assim Nietzsche descreve o efeito dionisíaco nos festivais gregos.

Desse modo, o jovem filósofo observa o dionisíaco e o apolíneo lado a lado na arte grega, levando-o a propor, segundo Dias (2005), uma tese metafísica, razão pela qual a arte

não é pensada, em *O Nascimento da Tragédia*, como atividade humana, conforme já discorrido nos parágrafos anteriores, mas como um processo advindo da natureza.

Na próxima seção, poderá ser compreendido como esse processo advindo da natureza é demonstrado por Nietzsche na música.

3.4. Pulsão Dionisiaca: A arte dionisiaca na música

A música fez parte da formação cultural de Nietzsche, além de ter um papel fundamental para sua vida, pois nela encontrava um elo que o levava a recordações com seu pai¹⁷, a quem sempre o descrevia como um homem culto, com finos modos e de sereno ânimo, o que o fazia ser merecedor da admiração daqueles que o conheciam.

O Nascimento da Tragédia apresenta a música dionisiaca dentro de uma investigação, fundamental para Nietzsche, que perpassa ao longo de sua obra. Mesmo no seu *Ensaio de Autocrítica*, a questão principal de sua obra é evidenciada ao anunciar: “[...] — ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 13). Desse modo, entende-se que o ponto principal abordado pelo filósofo alemão é a relação entre arte e a vida, ou seja, é a vida a se justificar como fenômeno estético.

Entretanto, percebe-se também que, ao falar sobre arte, na maioria das vezes Nietzsche está se referindo à música. Em sua investigação sobre o nascimento e o fim da tragédia grega, pauta na música como um de seus elementos fundamentais junto à dança, demonstrando a importância de se ter a pulsão dionisiaca como uma das forças responsáveis pela verdadeira arte grega e, a falta dela, por meio da retirada da música nas tragédias, foram o motivo de sua morte.

A partir do que vem sendo exposto até aqui, é possível inferir que a arte dionisiaca encontra assento no jogo fisiológico da embriaguez e no arrebatamento por ela provocado (NIETZSCHE, 2005). Porquanto, Nietzsche demonstra que existem dois poderes que promovem a elevação do “homem natural ingênuo” ao seu completo esquecimento de si na embriaguez; quais sejam: a pulsão da primavera e a bebida narcótica. Logo, seus efeitos, ao serem observados na figura do deus Dionísio, são percebidos como equivalentes. Em vista

¹⁷ Segundo JANZ (1981), Karl Ludwig Nietzsche possuía habilidade como pianista e uma notável facilidade para improvisar variações sobre temas melódicos de composições, foi Karl Ludwig Nietzsche que deu de presente ao filho um volume de partituras contendo as 12 sinfonias de Haydn arranjadas para piano à quatro mãos. Ademais, referente a esse momento Nietzsche assim descreve: “Um arrepijo de alegria passou por mim como um trovão nas nuvens; Então, verdadeiramente, o maior dos meus desejos foi realizado; O mais imenso!” (NIETZSCHE citado por WEBER, 2000, p. 8, tradução nossa).

disso, pretende-se explicar a partir do entendimento do filósofo alemão, como a música é inserida e entendida por Nietzsche nesse processo.

Observa-se na historiografia mitológica que descreve a constituição do culto ao deus da embriaguez que a música, usada e dedicada a essa divindade, era rítmica e percussiva, sendo nos tambores um de seus instrumentos principais (BALBONI, 2018). Concernente ao ritmo, rememorou-se de uma passagem presente em *A Gaia Ciência*, onde Nietzsche diz o seguinte:

Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tique-taque rítmico podiam ser ouvidas a distâncias maiores; a oração ritmada poderia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses. (NIETZSCHE, 2016, p. 104-105).

O excerto acima demonstra, de certo modo, a importância do elemento rítmico dentro das expressões musicais gregas, tanto para os hinos dedicados a Apolo, quanto aos dedicados a Dionísio. Evidentemente, como pode ser notado no culto a Dionísio, o ritmo era um elemento mais sobressalente em relação aos demais hinos dedicados a outras divindades, de maneira que a música dionisíaca era constituída de uma “[...] comovedora violência do som [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 31).

Desse modo, o ritmo entendido na música dionisíaca vem a ser diferente das “batidas ondulantes” da rítmica apolínea. De certa forma, seria uma rítmica desmedida, mas dentro de uma concepção teórico-musical estruturada, por assim dizer. A expressão musical que representa a música dionisíaca é o ditirambo¹⁸, um gênero de música teatral que se diferencia do coral lírico pela disposição circular do coro em relação ao flautista – também condutor deste – composto por cinquenta pessoas. Segundo Reinach (2011), a harmonia frígia era a estrutura de base para a composição do ditirambo e suas coreografias eram concebidas como uma dança orgiástica, em honra ao deus do vinho. Essa música estimulava quem a ouvia, pelo que Nietzsche expressa:

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas

¹⁸ Designação para uma canção em honra ao deus Dioniso. Os ditirambos gregos foram escritos entre c. 700 a.C e 200 d.C. O termo foi retomado no Séc. XIX para peças que visavam evocar as qualidades desregradadas e veemente de Dioniso (Baco); existem exemplos no Séc. XX de Medtner e Stravinsky. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 270)

o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. (NIETZSCHE, 2017, p. 31-32).

Por conseguinte, todo o fenômeno de forças simbólicas provocadas pelo dionisíaco através da música ascendia o homem ao estágio de desprendimento de si mesmo, o que o levava a se tornar um “servidor ditirâmico de Dionísio”, razão pela qual somente poderia ser entendido pelos seus pares.

Esse entendimento, exposto por Nietzsche, é visto como uma nova proposta lançada e contrária aos outros estudiosos alemães, especialistas nos estudos do helenismo, como Winckelmann, para quem a arte era proveniente somente de um princípio, que foi “tomado como origem necessária de toda a obra de arte [...]” (DIAS, 2005, p. 21).

À vista disso, é mister rememorar o que Nietzsche escreve posteriormente em *Ecce Homo* (1888), ao afirmar no capítulo dedicado ao *Nascimento da Tragédia*, que a referida obra foi a sua primeira transvaloração. Logo, nesse contexto, entende-se que transvaloração vem a ser exatamente uma mudança de leitura da tradição antiga. Ou seja, a mudança da concepção que se tinha da Grécia Antiga, que era vista, como asseverou historicamente Winckelmann, como uma cultura apolínea, baseada culturalmente na forma, na imagem e equilíbrio harmônico. Desse modo, seria analogamente, transpondo esse entendimento ao campo musical, seria uma concepção de música voltada pra certas características mais equilibradas e simétricas, por assim dizer. Onde não há a presença, por exemplo, de estruturas harmônicas dissonantes.

Portanto, Nietzsche defendia a tese de que a arte era proveniente de duas divindades gregas e, com isso, há a evidência de dois mundos diferentes manifestados na arte. Ao que ele vai afirmar que, para o grego apolíneo, tudo aquilo já não era estranho, o que acontecia era que sua consciência apolínea apenas cobria o mundo dionisíaco que se apresentava diante dele (NIETZSCHE, 2017).

Outra característica percebida na música dionisíaca, a partir da leitura do jovem filósofo alemão, é observada na narrativa do surgimento da canção popular – *Volkslied* que, segundo Nietzsche (2017), foi introduzida por Arquíloco. Concernente a essa afirmativa, Burnett escreve que:

A apreciação que fez do poeta Arquíloco aparece pela primeira vez, de modo mais ou menos elaborado, nas preleções dedicadas a Sófocles, em 1870, dois anos antes de seu primeiro livro vir a lume, no qual afirmou a seus alunos que “com Arquíloco a subjetividade começa a se expressar liricamente. A canção popular com ele se

consuma. O caráter da poesia compreende a vida social” (Nietzsche, 2006, p.53). Essa sua anotação de aula sustenta a existência de um laço histórico entre a subjetividade lírica e o meio social; Nietzsche fala de uma canção desvinculada da função divinizante, tal como era exercida pelos poetas e aedos na tradição grega. (BURNETT, 2021, p. 31-32).

Nesse sentido, na tentativa de expor separadamente, ao longo destes capítulos, o que são essas duas pulsões antagônicas – a pulsão apolínea e a pulsão dionisiaca –, observa-se no texto, quando o filósofo alemão descreve as pulsões geradoras da arte, que ao apresentar a figura de Arquíloco, Nietzsche leva ao entendimento que ele – Arquíloco –, é uma figura paradigmática exatamente para a pulsão dionisiaca, sendo ela também proposta a outra figura paradigmática que foi Homero.

Assim, o jovem filósofo explica a canção popular primeiramente contrapondo-a à poesia épica, por ele considerada a forma poética apolínea, para então, em seguida, demonstrar que a canção popular traz em si a união do apolíneo e do dionisiaco em sua estrutura. Sobre o tema, pontua Nietzsche:

[...] sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. (NIETZSCHE, 2017, p. 45).

À vista disso, Nietzsche propõe uma comparação entre a melodia da canção popular e o espelho, o qual chama de “espelho musical do mundo”, uma melodia originária à procura de uma imagem aparente, a ser expressa na poesia. Logo, a melodia ganha importância em Nietzsche, de modo a ser considerado elemento universal, razão pela qual suportará diversas objetivações e textos.

Dessa forma, Nietzsche faz uma analogia da melodia com a mulher prestes a dar à luz, mas, nesse sentido comparativo, a melodia vai partejar ao mundo a poesia e, assim, continuará nesse processo de concepção da poesia, gerando-a sempre num constante ciclo, que por sua vez, o levará ao entendimento da criação da forma estrófica. Alude-se, ainda, que essa analogia é encontrada em momento posterior, em um aforismo presente em outra obra de Nietzsche, que remete:

A mulher na música. – Como pode ser que ventos mornos e chuvosos induzam também ao estado de espírito musical e ao prazer inventivo da melodia? Não são os mesmos ventos que enchem as igrejas e despertam pensamentos amorosos nas mulheres? (NIETZSCHE, 2016, p. 93)

Outra observação pontuada pelo filósofo músico em relação à canção popular é a verificação do empenho da linguagem na imitação da música. Nesse aspecto, ele contrapõe a poesia homérica em relação a Arquíloco, pois este apresenta um novo universo da poesia. Nietzsche denota que essa observação é a única possibilidade de poesia e música se relacionarem.

Assim, é traçada uma relação entre poesia-palavra, relacionada à imagem, ao conceito, levando o sujeito a perceber o mundo onírico. Já em relação à música, é atrelada ao som que, por sua vez, vai subjugar a palavra, ainda que haja a tentativa de expressar em composições instrumentais, como as sinfonias beethoveanas, por exemplo. As imagens figuradas serão, ainda assim, tratadas como “representações similiformes, nascidas da música — e não porventura dos objetos imitados da música [...]” (NIETZSCHE, 2017, p. 47).

Portanto, chega-se, então, à culminância das ideias a partir do que Nietzsche pontua sobre a importância da melodia em relação à palavra, posto que, ao ser considerada como música instrumental, é passível de ser entendida como um elemento dionisíaco. Por conseguinte, outro ponto a ser observado no pensador, é no conduzir ao entendimento que para que se chegue à compreensão entre os contrastes existentes nos dois poetas e, conseqüentemente, perceber a presença apolínea e dionisíaca neles, é substancial que se perceba as diferenças das estruturas linguísticas – “diferença linguística de cor, estrutura sintática e material verbal” – em Homero e Píndaro, para que então seja entendido esse contraste proposto por Nietzsche, conforme discorre:

Nesse sentido nos é dado distinguir na história linguística do povo grego duas correntes principais, conforme a linguagem imite o mundo da aparência e da imagem ou o da música. Basta refletir mais profundamente sobre a diferença linguística da cor, da construção sintática, do material verbal em Homero e Píndaro, para se compreender a importância desse contraste: sim, com isso se torna palpavelmente claro que entre Homero e Píndaro por certo sempre soaram *orgiáticos flauteiros de Olimpo*, os quais, ainda à época de Aristóteles, em meio a uma música infinitamente mais desenvolvida, arrastavam a um entusiasmo embriagado e que seguramente, em seu efeito primordial, incitaram à imitação todos os meios de expressivos dos homens contemporâneos. (NIETZSCHE, 2017, p. 46).

Desse modo, a partir do excerto acima, percebe-se em Olimpo, o criador da música instrumental, a força motriz da melodia que embriagou os gregos e os fizeram conceber o mundo. Portanto, “Esse relato mítico, reescrito por Nietzsche, indica que a música de Olimpo incitou à ‘imitação’ [...]” (BURNETT, 2012, p. 37).

Assim, percebe-se que a pulsão dionisíaca é um dos temas principais abordados em *O Nascimento da Tragédia*. Entretanto, não se pode olvidar o fato de que Nietzsche apresentava

uma interpretação sobre os gregos em desacordo com a tradição científica, histórica e filológica do contexto vigente na modernidade alemã. Portanto, ele descreve a música dionisíaca como a forma musical que, de certo modo, transvalorou a tradição artística grega. Em sua visão, era de consciência apolínea, ou seja, conforme descreve no segundo capítulo, antes da chegada da música dionisíaca, tratava-se de uma música de caráter sereno.

Outras alusões à música são encontradas em *O Nascimento da Tragédia*, como a relação da música com o coro na tragédia – trágico e sátiro –, além da figura do mito e sua relação com a música e a dissonância musical com o prazer trágico. Entretanto, serão temáticas a serem abordadas na segunda parte deste trabalho dissertativo, onde se propõe ao estudo da Improvisação musical no jazz, a partir da análise da obra *A Love Supreme*, de John Coltrane, relacionando-a com os elementos apresentados pelo jovem Nietzsche em sua primeira obra.

4. CAPÍTULO 3

APOLÍNEO E DIONISÍACO NA IMPROVISACÃO MUSICAL DO JAZZ

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho dissertativo propôs-se, a partir de leitura em Nietzsche, explicar cada uma das pulsões, apolínea e dionisíaca, com o intuito de mostrar o entendimento de suas ocorrências na cultura e na arte. Observou-se, também, que o ápice das duas forças é percebido através da conciliação e equilíbrio entre elas, pois, de forma diversa, em havendo a manifestação exacerbada somente em uma delas, Nietzsche asseverou que ocorreria um desequilíbrio, o que poderia levar uma cultura ao caos e à loucura ou a estagnação, culminando em sua decadência.

Assim, após a tarefa preliminar de revisar os conceitos das pulsões geradoras da arte descritas em *O Nascimento da Tragédia*, parte-se para a etapa seguinte deste trabalho, que visa trazer a lume como podem ser percebidas na música instrumental jazzística, para, então, relacioná-las com a improvisação musical.

Desse modo, finalmente examinar-se-á na obra de John Coltrane – *A Love Supreme*, um processo de transvaloração em sua estrutura de improvisação. Por conseguinte, após todo esse procedimento descrito hipoteticamente, certificar se é passível a existência de convergência entre o pensamento do filósofo músico e John Coltrane.

4.1. Sobre o jazz

Na busca em traçar um conceito para o Jazz, encontra-se em Gridley (2006) um pensamento pelo qual mostra em que consiste o Jazz:

Jazz inclui diferentes fluxos diversos da música. Eles podem ser tocados praticamente qualquer combinação instrumental. Eles podem evocar diversos humores. Alguns leves e felizes. Alguns pesados e sérios. Alguns o fazem querer dançar. Alguns o fazem querer pensar. Alguns são suaves e previsíveis. Alguns são agitados e cheios de surpresas. (GRIDLEY, 2006, p. 2, tradução nossa)¹⁹

Assim, entende-se, primeiramente, ser complexo na contemporaneidade alcançar uma definição exata do que vem a ser o Jazz. Entretanto, há a possibilidade de entender em que

¹⁹ Jazz includes many different streams of music. They can be played by almost any combination of instruments. They can evoke almost any mood. Some are light and happy. Some heavy and serious. Some make you want to dance. Some make you think. Some are smooth and predictable. Some are agitated and full of surprises. (GRIDLEY, 2006, p. 2)

consiste a sua essência com base no excerto acima. A partir dele, infere-se que a música jazzística pode ser ouvida em diversos lugares, algumas ocasiões de maneira séria, ao ser executada em salas de concertos, e, de outro turno, em salões de festas – onde há a possibilidade de ser dançada, como pôde ser presenciada por exemplo nas eras da *Big Band's*.

No entanto, são nos chamados clubes de jazz que a música instrumental do referido gênero encontra o seu maior expoente de expressividade e de reflexão na interação entre músico e expectador, convertendo-se, nesse momento, na música que transforma e torna a todos iguais. Nesse sentido, atina-se ao que Nietzsche escreve sobre a música:

[...] pois através da música, como por uma névoa colorida, veem e ouvem seu amor como se ele ficasse *mais distante*, mais tocante, menos pesado; música, para eles, é o único meio de *observar* seu estado extraordinário, e só então, com uma espécie de distanciamento e alívio, participar da visão dele. Todo amante pensa, ante a música: “fala em meu lugar, *sabe tudo!*”. (NIETZSCHE, 2016, p.150).

Evidentemente o filósofo alemão não teceu esse pensamento pautado no jazz. Porém, no seu aforismo *Os maus e a música*, Nietzsche pontua a força transformadora que a música possui em contrastar todas as situações e atitudes vividas pelas pessoas más. Portanto, buscase chamar a atenção – conforme é observado na música jazzística – para o poder transformador que possui (enquanto música), ao ser um gênero promovedor da união e tolerância entre indivíduos, tal como pontua Nietzsche sobre a arte dionisíaca ao longo de sua obra.

Ademais, o jazz é considerado único por músicos que praticam a sua performance e por seu público, destacando-se dois traços em especial: a sua estrutura rítmica, que, em determinados estilos, são formados por ritmos provocativos; e, a possibilidade de criação, oferecida aos músicos intérpretes, criando e recriando a partir de suas partituras, à medida que estão sendo executadas. Dessa forma, cada performance no jazz, ao ser apresentada, representa sempre uma nova e única criação.

Portanto, ante o exposto, observam-se algumas das razões pelas quais o jazz alcançou uma reputação que ultrapassou as fronteiras de seu país de origem, expandindo-se nos mais diversos países e continentes, de maneira que pode ser tocado e escutado em toda parte do mundo. Com isso, os estilos fundadores deste gênero musical, denominado pela historiografia musical de Jazz Tradicional²⁰, remetidos ao final do Séc. XIX e início do Séc. XX, ainda são

²⁰ Em *O Livro do Jazz – De Nova Orleans ao Século XXI*, Berendt e Huesmann, dividem o desenvolvimento estilístico do Jazz em três períodos: Jazz Tradicional, que inicia a partir de 1900 e se estende até final dos anos 30 do Séc. XX; Jazz Moderno, que inicia nos anos 40 com o Bebop e Jazz Pós-Moderno, que se dá a partir dos anos 80, de acordo com (BERENDT; HUESMANN, 2014).

executados junto aos novos estilos que vieram a surgir, sempre influenciando músicos e expectadores.

Entretanto, de acordo com Berendt e Huesmann (2014), a maioria dos músicos jazzistas entendem que o historicismo causa uma contradição à essência do jazz, pois enxergam no músico um ente vivo. Logo, por assim entenderem, eles (os músicos de jazz) se transformam, nesse sentido:

Quando a música de Count Basie virou sucesso mundial nos anos de 1950, chamaram Lester Young – solista mais importante da orquestra de Basie – para se reunir com os antigos músicos dessa orquestra e com eles gravar um disco reconstruindo o estilo dos anos de 1930. “Não posso fazer isso”, disse Lester. “Não toco mais assim. Toco de outra forma, vivo de outra forma; isso foi naquela época. Mudamos, saímos do lugar.” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 30).

Ora, ao observar a narrativa acima, denota-se, sim, a possibilidade de convergência com Nietzsche, a partir de seu *Ensaio de Autocrítica*, ao falar sobre a “voz dissidente”. Em outras palavras, a voz que usa o dionisíaco para ir contra a tradição, isto é, a voz que “transvalorou” os conceitos tradicionais na filosofia, na cultura e na arte.

Acresce-se, ainda, que, entre os mais diversos elementos que compõem a estrutura da música jazzística, além da harmonia, linhas melódicas e estruturas rítmicas, o músico intérprete do jazz encontra na improvisação o componente da espontaneidade observada na música improvisada, ainda que, em alguns momentos em sua evolução histórica, tenham sofrido críticas e, até mesmo, não ser entendida como expressão musical artística.

Nesse aspecto, remete-se ao que Nietzsche escreveu em *O Nascimento da Tragédia*, sobre a interpretação da estética moderna referente ao artista objetivo e o subjetivo, o qual diz:

[...] e a estética moderna soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista “objetivo”, se contrapõe o primeiro artista “subjetivo”. A nós serve-se pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo [...] (NIETZSCHE, 2017, p. 40).

O artista subjetivo e objetivo são conceitos que Nietzsche alude ao explicar o gênio apolíneo-dionisíaco, considerado por Nietzsche a sua principal meta investigativa. Partindo da antiguidade, o jovem filósofo alemão encontra em Homero – artista ingênuo – e Arquíloco – “belicoso servidor das Musas”, a “explicação figurada” como a dualidade progênie da poesia

grega. Dessa forma, o pensamento estético moderno os interpretava como artistas objetivo e subjetivo, respectivamente.

Assim, o filósofo alemão percebia nessa observação uma interpretação questionável, pois conduzia ao entendimento de que o artista subjetivo era um mau artista e, por essa razão, a arte subjetiva devia ser submissa à objetiva, em cada gênero artístico.

O jovem Nietzsche pautou em Schiller o fundamento para desenvolver seu entendimento, de maneira que a condição preparatória do poeta para compor seus versos era dada por meio de um “estado de ânimo musical”. Nesse contexto, o jovem filósofo propõe a junção entre o lírico e músico. Ademais, baseado na metafísica pensada por Nietzsche em sua primeira obra, ele assim se refere ao poeta lírico:

Ele se faz primeiro, enquanto artista dionisiaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa imagem similiforme do sonho, sob a influência apolínea do sonho. (NIETZSCHE, 2017, p. 41).

Logo, ao chegar ao entendimento de que o músico de jazz, que traz na essência a figura do músico improvisador, ou seja, o músico que interpreta, acompanha e compõe simultaneamente em sua performance, é passível de ser entendido como o músico subjetivo, a partir da interpretação proposta por Nietzsche.

Assim, estudar o gênero musical escolhido para abordar nessa pesquisa a partir da análise da improvisação musical de uma obra que marcou a história musical jazzística na era moderna de sua historiografia e buscar relacionar com o pensamento que Nietzsche desenvolve em sua primeira obra filosófica, é agregar importância à primeira obra nietzschiana, referente ao fato de que a arte segue em seu contínuo desenvolvimento, atrelado à duplicidade apolíneo e dionisiaco.

Todo o estudo de sistematização pedagógica feito sobre o desenvolvimento teórico musical no jazz, ao longo de sua evolução, tem sido necessário e faz parte de seu processo de expansão. Entretanto, esse gênero tem sua base também na audição. Ou seja, no ouvir dos instintos, a natureza artística do músico por meio do som tocado pelo improvisador que, a cada novo solo executado num mesmo tema composto, está sujeita à criação de um “novo mundo”, de acordo com COLLURA (2008). Em outras palavras, uma nova melodia surge a cada solo de improvisação sob uma estrutura musical organizada.

Portanto, a concepção da improvisação é passível de ser pensada como a ação em compor e tocar concomitantemente. Isto é, uma criação espontânea, quando os músicos improvisadores do jazz compõem a música que a acompanham, não sendo uma música (a improvisação) escrita ou ensaiada.

Ou seja, “em sua acepção mais exata, o conceito de improvisação é inexato. O criador de um *chorus*²¹ de jazz é simultaneamente improvisador, compositor e intérprete.” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 191).

4.2. Elementos musicais presentes no jazz

Na seção anterior foi frisado que a improvisação é um dos principais elementos presentes no jazz, porém, a performance do músico no jazz não é resumida apenas nela. Desse modo, é necessário registrar nesta seção uma breve exposição dos elementos que compõem a sonoridade jazzística, a fim de que se tome conhecimento dos elementos formadores da estrutura musical do jazz, que serão igualmente abordados na exposição da obra de John Coltrane: *A Love Supreme*.

Primeiramente, parte-se do questionamento do que diferencia o jazz da música erudita. No intuito de explicar essa diferença, recorre-se à analogia da imagem dos integrantes da orquestra sinfônica, por meio da qual se observa, de forma audível, em seus músicos, a importância em manter a isonomia na sonoridade orquestral. Nesse sentido, Berendt e Huesmann (2014) entendem que a beleza consiste, dentre as demais, em manter o mesmo caráter sonoro. Isto é, se na partitura de cada músico vem escrito de forma específica que determinado trecho melódico deve ser tocado de maneira suave, cada músico deverá pensar na sonoridade suave do grupo e não na sua sonoridade individual.

Diferentemente, o músico no jazz pauta seu objetivo primordial em possuir sua própria sonoridade, seu próprio timbre instrumental. Ou seja, não precisa se ajustar à concepção sonora de grupo, como ocorre em uma orquestra sinfônica de repertório erudito. Sobre a assertiva:

Um jazzista possui seu próprio som. Seu objetivo supremo, como disse David Murray, é desenvolver uma *signature sound*, um som que o transforme num músico inconfundível e de imediata identificação. Os critérios desse tipo de som são de ordem mais expressiva e emocional que normativa. (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 185).

²¹ No seu *The Jazz Theory Book*, sem tradução para a língua portuguesa, Mark Levine entende que o *Chorus* é “a execução de um tema.” (LEVINE, 1995, p. 11, tradução nossa).

Assim, observa-se na história de Buddy Bolden, Louis Armstrong, Bessie Smith, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Park, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Colleman, McCoy Tyner, Bill Evans, Chick Corea, Keith Jarret, Herbie Hancock, Lyle Mays, Hermeto Pascoal, Tânia Maria, para citar alguns dos nomes que compõe a historiografia do jazz, que, cada um, a seu turno, deixou seu nome na história musical jazzística exatamente por ter sido inovador em sua sonoridade, em sua técnica, em seu caráter sonoro, em sua musicalidade etc.

Reportando aos elementos pertencentes à estrutura musical do jazz, encontram-se, conforme entendimento a partir de Smith (2008), que, além da improvisação, estão assentados os seguintes elementos:

- O arranjo, que em suma ocorre ao interferir na estrutura da composição, seja no processo de adaptação, alteração de sua forma ou sua organização ou reestruturação melódica, rítmica e harmônica;
- A harmonia, que essencialmente é organizada a partir da cifragem sobre a linha melódica, proporcionando uma combinação sonora entre a melodia e os acordes, no mais, nessa organização o músico intérprete executará os acordes propostos dando suporte à linha melódica e criará a sua improvisação;
- A melodia, que, tal como ocorre na música erudita, é gerada a partir de uma ideia motivica²², diferenciada principalmente no caráter sonoro relacionado a cada músico intérprete;
- O ritmo, que oferece suporte para a melodia e a harmonia, sendo nele percebido o chamado *Swing* ou *Swing Feel*, entendidos em suma como o “balanço” expressado na performance musical; e,
- A forma musical jazzística, entendida como o *design* que definirá as seções presentes numa partitura.

²² Neste sentido faz-se referência ao *motivo*, a partir do que Arnold Schoenberg escreve no seu *Fundamentos da Composição Musical*, assim, Schoenberg afirma que: O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motive são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motive básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia [...] (SCHOENBERG, 2012, p. 35).

Ressalta-se que os elementos podem ser diversificados entre os teóricos que se dedicam ao estudo da teoria do jazz. Portanto, o que foi exposto nesta seção de modo bem sintetizado, tem o intuito em clarificar os conceitos abordados neste capítulo.

4.3. Jazz e Nietzsche: possibilidades de convergências

Nesta seção pretende-se refletir, de maneira sucinta, o que é passível de se relacionar com a música jazzística, a partir da leitura de *O Nascimento da Tragédia* e de alguns aforismos sobre música escritos por Nietzsche. Desse modo, não se tem a pretensão de exaurir, tampouco criar, uma teoria de vertente filosófica entre o filósofo alemão, que viveu entre os anos 1844 a 1900 do séc. XIX, com a expressão musical Jazz, mas correlacionar essa forma musical com o entendimento do filósofo no aspecto da arte apolínea e dionisíaca, enquanto pulsões geradoras da arte.

Segundo Hobsbawn (2016), o jazz teria surgido, enquanto forma musical em 1900. Todavia, considera que, antes dessa data, houve a chamada pré-história do jazz, “período no qual os vários componentes sociais e musicais do futuro jazz surgiram e se fundiram.” (HOBSBAWN, 2016, p. 59).

Ao analisar o tema com maior acuidade, observou-se que o jazz e a filosofia foram abordagens recorrentes nos filósofos do séc. XXI, especialmente entre os atuantes no estudo da filosofia da arte. Um exemplo com pouco mais de três anos dessa abordagem, publicado em 2018, ainda não traduzida para o idioma de língua portuguesa, é a obra *Jazz and Philosophy of Art*, escrita por três filósofos da arte: Lee B. Brown; David Goldblatt e Theodore Gracyk. Trata-se do primeiro livro dedicado exclusivamente às questões filosóficas do jazz, abordando itens sobre a performance, que contemplam: desde estilos como bebop a eventos sociais, como os desfiles, a exemplo dos que ocorrem em New Orleans; a fonografia; a dança social (*Social dancers*) e o sapateado; além da discussão sobre o que é e o que não é improvisação.

Ainda no séc. XX, Adorno teceu uma crítica ao jazz, em seu *Prismas*, no capítulo *Moda Intemporal — sobre o jazz*, no qual escreveu: “o procedimento jazzístico, cuja pré-história remonta a certas canções da primeira metade do séc. XIX [...]” (ADORNO, 1998, p.117). Ao final do ensaio, Adorno sentencia que “O jazz é a falsa liquidação da arte” (ADORNO, 1998, p. 130).

Desse modo, na busca de discordar da visão adorniana, John Carvalho, em seu *Improvisations, On Nietzsche, On Jazz*; elabora sobre o pensamento estético nietzschiano uma

correção à visão de Adorno, indo até mesmo contra o filósofo, com base em uma interpretação do que Nietzsche escreveu em *O Nascimento da Tragédia* e lastreado na leitura de teóricos como Alexander Nehamas, propondo-se a defender uma aproximação entre a música dionisíaca com a improvisação.

Nesse sentido, observa-se, por meio dos trabalhos citados anteriormente, que há fundamento quanto ao que se percebe a partir da leitura de *O Nascimento da Tragédia* e, para além disso, uma possível relação entre as pulsões geradoras da arte na Grécia antiga com a improvisação e, por conseguinte, com o jazz.

Logo, o estudo até aqui conduzido permite uma discussão mais focada em relação à música instrumental jazzística, refletindo sobre sua performance através da análise do papel artístico do músico improvisador, sua produção fonográfica, além de meditar sobre a composição em movimento²³ – improvisação – que remete à verdade do que realmente é o músico de jazz, segundo comenta Landes (2020), ao falar sobre Charles Mingus. Ademais, todo esse arcabouço passou a ser percebido a partir da exposição que Nietzsche faz sobre as pulsões antagônicas da arte em sua primeira obra.

Dessa maneira, ante à observação feita ao longo do processo de estruturação e execução dessa pesquisa, é possível inferir que há viabilidade na hipótese da existência de uma convergência entre as pulsões artísticas, apolíneo e dionisíaco, com a improvisação na música jazzística, que pode vir a ser pensada, em sua prática, como uma música dionisíaca, mesmo sendo essencialmente instrumental.

4.4. John Coltrane

John William Coltrane nasceu em 1926 na Carolina do Norte. Firmou a sua base musical na tradição jazzística do blues, essencialmente na tradição urbana do *rhythm & blues*. Sua formação musical foi relativamente sólida, ao ser considerado o fato de pertencer a uma família desfavorecida economicamente e negra, no contexto dos anos 20 do Séc. XX.

John Coltrane era também chamado de Trane, uma alusão feita a *train* – Um trem em alta velocidade. Seu primeiro trabalho dentro do cenário musical jazzístico iniciou em 1947, com Joe Webb Rhythm & Blues Band, em Indianápolis. Desde então, tocou com músicos prestigiados pelo público norte americano, como Dizzy Gillespie, entre os anos de 1949 a

²³ Expressão utilizada por Turi Collura ao falar sobre a improvisação e a importância de seu estudo.

1951; e, Johnny Hodges, até ir para o quinteto de Miles Davis, em 1955, tornando-se conhecido pelo solo executado em *Round About Midnight* (BERENDT; HUESMANN, 2014).

Com Miles Davis, John Coltrane passou a desenvolver, por intermédio dos álbuns gravados, um processo de evolução em sua concepção de solo improvisado a partir do modalismo. Isto é, os seus solos na improvisação musical não são mais concebidos a partir de uma estrutura harmônica tonal, na qual os acordes mudavam de forma sucessivas. Os solos eram baseados em uma escala fixa, por assim dizer, proporcionando maior liberdade em criatividades melódicas para o músico improvisador.

Todavia, em 1957, o saxofonista da Carolina do Norte, deu o passo rumo ao encontro do grupo do pianista Thelonius Monk. Ainda assim, por várias ocasiões, Trane ainda participou de diversos trabalhos no *Miles Davis Quintet*, deixando-o definitivamente em 1960, quando assinou um contrato exclusivo com a gravadora *Atlantic* (BERENDT; HUESMANN, 2014). Ao longo dos anos de 1950, Coltrane gravou diversos álbuns para as gravadoras *Blue Note* e *Prestige*, nesses registros é possível observar a sua forma de tocar – sua *signature sound* – o que lhe rendeu críticas referentes a sua sonoridade ao instrumento e maneira de tocar.

Desse modo, ao captarem o que seu som expressava, os músicos denominaram de *sheets of sound*, um efeito sonoro que implicava em uma estrutura rítmica e harmônica da música. A esse respeito Berendt e Huesmann, escrevem que:

O que os críticos de então não perceberam, mas os músicos captaram de forma instintiva, é que as *sheets of sound* traziam uma implicação rítmica pelo menos tão importante quanto a harmônica: se as notas não eram mais definidas como colcheias, semicolcheias, fusas etc., se elas eram quiálteras de cinco, sete ou nove notas, então cessava também – em virtude de sua complexidade e da impossibilidade de subdividi-las em pares – a relação de simetria entre a divisão rítmica da melodia e os acontecimentos métricos subjacentes. As *sheets of sound* eram, portanto, um passo para substituir o tempo regular de flutuação e vibração do pulso [...]. (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 139)

Entretanto, a partir de 1960, em nova gravadora, as chamadas *sheets of sound* de Coltrane tornam-se obsoletas, passando a prevalecer a característica melódica em seus solos, por meio das sonoridades compostas por notas longas. Todavia, foi essa nova concepção em suas improvisações que implicou ao saxofonista um amplo sucesso entre o público. Com isso, Trane desenvolveu cada vez mais a sua concepção sonora em seus solos de improvisação, adicionando novos elementos através da influência de outras tendências musicais, como a indiana e a árabe, proporcionando cada vez mais liberdade em sua improvisação musical.

Nesse momento, alcançou o ponto considerado a culminância em sua carreira, a gravação do álbum *A Love Supreme*, em 1964.

4.5. *A Love Supreme*

O mais contundente álbum de John Coltrane, lançado após *Giant Steps*, intitulado *A Love Supreme*, foi gravado em dezembro de 1964 e lançado no ano posterior pela gravadora *Impulse! Records*. Nele, Coltrane liderou um grupo formado pelo pianista McCoy Tyner; o baixista Jimmy Garrison, que, aliás, foi o único músico que ficou até o final do quarteto; e o Baterista Elvin Jones.

A obra musical é estruturada como uma Suíte constituída por quatro partes, assim denominadas: *Acknowledgments*, que insere em sua estrutura melódica o canto que nomeia o álbum; *Resolution*; *Pursuance* e *Psalm*; o saxofone tenor de John Coltrane é ouvido em todas elas. Ademais, é válido aqui ressaltar que a referida obra é percebida de maneira análoga, entre músicos, críticos musicais e seguidores religiosos da igreja que leva o nome de Coltrane, como uma prece, em razão da letra da canção, escrita pelo próprio saxofonista.

A percepção musical referente ao álbum e a sua musicalidade, personificadas no saxofonista e seu grupo, é a de que, no decorrer dos anos de 1960, houve uma evolução na maneira que a improvisação era abordada, assim, houve uma dependência cada vez menor das rotinas musicais estritamente planejadas na forma musical (PORTER, 2015).

Alude-se que uma das características mais evidentes no chamado jazz moderno, sobretudo nos anos de 1960, com o Free Jazz, é a liberdade proporcionada pela expansão da tonalidade, algumas vezes percebida como “atonalidade”. A dissolução da métrica da pulsação regular; as estruturas musicais sonoras de outros países como a Índia, África, e países árabes passam a ser inseridos e considerados na estrutura musical jazzística; a intensidade enfática em relação aos estilos jazzísticos anteriores a esse período, “nunca na história do jazz a intensidade foi buscada com um sentido tão catártico e orgíaco – em alguns casos também religiosos – como no free jazz.” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 46).

Outra característica a ser pontuada refere-se à expansão do som para a esfera do ruído, não necessariamente incorrendo numa estética contra o belo na sonoridade jazzística.

Assim, é por essas características evidenciadas no jazz moderno a partir da obra *A Love Supreme*, de John Coltrane, que se busca uma zona de convergência entre Nietzsche e o saxofonista da Carolina do Norte. Ao observar o sucesso que a obra e, conseqüentemente, o álbum representam para o jazz e, ao analisar o que o jovem Nietzsche escreve sobre o coro

satírico do ditirambo, denota-se a possibilidade da existência de uma zona de convergência, conforme exposto nos próximos parágrafos.

Primeiramente, com o objetivo de buscar uma orientação no “labirinto” sobre a origem da tragédia grega, Nietzsche apresenta alguns pressupostos considerados por ele como a problemática não solucionada pela tradição filológica. Assim, o filósofo alemão faz um levantamento a partir do coro trágico como o expectador ideal, essa proposta de concepção política em que o povo é o expectador ideal afirmava que a tragédia era somente e nada mais que coro, o que é um pressuposto não aceito por ele (Nietzsche).

Outra concepção é vista em Schlegel, que aconselhava observar o coro como “a suma e o extrato da multidão de espectadores.” (NIETZSCHE, 2017, p. 49). Desse modo, ao ser comparada com a primeira tradição sugerida – a de que a tragédia era apenas o coro – foi considerada uma brilhante proposição, a partir da concepção do que é “ideal” no contexto cultural germânico. No mais, ao observar o prefácio à *Noiva de Messina*, escrito por Schiller, percebe-se no coro a imagem de uma “muralha viva”, estendida pela tragédia ao seu redor para isolar o mundo real e salvaguardar seu terreno e liberdade poética.

Decerto, ao perceber na compreensão de Schiller um terreno “ideal”, observa-se que o coro dos sátiros está acostumado a caminhar num terreno elevado acima do caminho da vida mortal. Assim, o grego construiu um mecanismo similar, por assim dizer, a um andaime suspenso – *armação suspensa* – de um estado de natureza fictícia para colocar seres naturais fictícios. Dessa maneira, a tragédia cresce sobre essa base, sendo a razão, segundo Nietzsche, de ser salva desde o início de uma cópia embaraçosa da realidade, conforme expõe o filósofo alemão:

O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nelas fingidos *seres naturais*. Sobre tais fundamentos, a tragédia cresceu muito e, na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade. No entanto, não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com os seus habitantes, possuía para os helenos crentes. O sátiro, enquanto coreuta dionísíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. (NIETZSCHE, 2017, p. 51).

No entanto, Nietzsche afirma que não há, nesse processo de criação de terreno ideal em Schiller, um mundo fantasiado de forma arbitrária entre o céu e a terra, mas um mundo que possui a mesma realidade e confiabilidade que os crentes helênicos possuíam no Olimpo. Desse modo, vê-se no sátiro – enquanto coro dionísíaco – , que ele vive em uma outra realidade religiosamente reconhecida sob a sanção do mito e do culto. Por essa razão,

Nietzsche assevera que o fato de que a tragédia comece com o sátiro e que a sabedoria dionisiaca da tragédia fale através dele, soará ao filósofo como um fenômeno estranho, tanto quanto foi o surgimento da tragédia do coro.

Porém, essa concepção o impulsiona a dar um ponto de partida para sua indagação, caso seja introduzida a afirmação de que o “sátiro [...], está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisiaca está para a civilização.” (NIETZSCHE, 2017, p. 52). A partir dessa premissa, o jovem filósofo traz para fundamentar sua hipótese o compositor Richard Wagner, que fez uma analogia com a imagem de uma lâmpada que é suspensa pela luz do dia, ao comparar a civilização com a música, ao que Nietzsche se refere:

Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisiaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. (NITZSCHE, 2017, p. 52).

Assim, o que observa Nietzsche? Ele observou exatamente na origem da tragédia o coro sátiro. Nesse sentido, percebe-se a entrada de uma questão etimológica, científica, por assim dizer, no qual Nietzsche se faz entender da seguinte forma: A maioria dos filólogos para estudar e compreender a tragédia, remete-se aos textos da antiguidade, assim, leu-se as tragédias mas ninguém chegou a uma resposta que fosse aceitável (na opinião do pensador), nem Aristóteles, ou Schlegel e Schiller. Mas Nietzsche tinha sua própria versão, e ela diz que a origem da tragédia vem do coro dos sátiros e ela está impulsionada por dois impulsos antagônicos, o dionisiaco e o apolíneo, não apenas por um caminho. Assim, Nietzsche leva a entender que, a partir de sua versão, a figura de Dionísio é incorporada na filosofia.

À vista disso, Nietzsche leva a entender que essa tradição foi costurada, ela está ali totalmente fragmentada, mas existiu exatamente a questão de tentar reconstruir. No labirinto – fazendo alusão a comparação que Nietzsche faz com a tragédia – , a linha não está ali, ela é um enigma, é o enigma exatamente da tragédia. Como já citado anteriormente nos parágrafos acima, essa tradição diz, de forma inequívoca, que “a tragédia surge do *coro trágico*, e que originalmente era apenas o coro, nada além do coro”.

Outro ponto importante que é percebido em relação a tragédia, refere-se à própria palavra *tragédia*. Ela vai ter algumas informações a serem entendidas. Desse forma, entender o que é tragédia mesmo (e Nietzsche sabia muito bem disso), entende-se que é o canto dos bodes, ou seja, o bode canta, a natureza canta. Pode ser entendido que o bode é um sátiro quando ele se junta ao homem, então existe essa ambivalência com a figura do sátiro, metade

animal e metade homem, ademais, ele canta, observa-se a música novamente. Pode-se questionar que tipo de canto seria? Porventura seriam palavras? Claro que não, observa-se que ele não fala, ele tem uma linguagem que é a linguagem da natureza. Assim, a tragédia usa exatamente esses componentes no seu próprio nome; um canto (FERNANDES, 2005)²⁴.

Ora, se é entendido que é nesse coro que o povo helênico encontra conforto, tornando-se apto ao sofrimento a partir desse consolo que é encontrado nele (no coro satírico), o filósofo alemão assevera que, se buscar anseio somente na “negação budista do querer”, a civilização corre perigo. Portanto, a arte será a salvação e, por intermédio dela, a vida será igualmente salva.

Logo, retomando aqui o sucesso de *A Love Supreme*, e a ele considerar o fato de que se trata de uma obra que traz em seu plano de fundo uma concepção religiosa, falando de uma divindade universal, presente em todo mundo, o qual é chamado por Coltrane de Deus, não exatamente a deidade judaico-cristã, mas algo análogo a uma força universal presente em tudo, que se entendeu que não pôde ser explicada por Coltrane em palavras, mas em música e todas as possibilidades sonoras que ela oferece. Há de ser percebido que o quarteto de músicos que gravaram esse álbum poderia ser relacionados ao coro satírico executando uma música dionisíaca.

Música que rompeu com a estrutura musical jazzística, proposta pela tradição do jazz tradicional: expandiu seu centro de tonalidade fixa. Ou seja, abriu espaço para dar mais liberdade ao músico improvisador, de maneira que tocar uma música improvisada nesse contexto é pular de sua “pequena embarcação” – a estrutura tonal proposta – para se lançar no “mar revoltado”, que Nietzsche compara ao dionisíaco.

Nesse sentido, ao voltar a atenção ao que já foi exposto nesse trabalho sobre o efeito da pulsão dionisíaca na música, evidencia-se que, de acordo com Nietzsche (2017), é na arte – que nesta pesquisa é assentada na música improvisada a partir da obra de Coltrane – que é encontrada a salvação e o poder transformador da existência.

Assim, a potente sonoridade de Coltrane, apresentada em seu álbum musical, promoveu o que Nietzsche chamou de “excitação dionisíaca”, por ter tido o êxito em comunicar a dinâmica entre arte, artista, e as “hostes de espíritos”, que rodeavam o artista e, de igual modo, o faziam sentir seus impulsos, de maneira que o solo de sua improvisação ao saxofone pode vir a ser análoga à voz que deveria ter cantado 16 anos depois que o filósofo

²⁴ Marcos Sinésio Pereira Fernandes, escreve um texto introdutório para a edição de *A visão dionisíaca do mundo*, publicado em 2005 pela editor Martins Fontes. O texto é intitulado *Sobre o Teatro Grego Antigo no seu context de surgimento e desenvolvimento*.

alemão produz seu livro (NIETZSCHE, 2017). Ou seja, nesse processo de transvaloração do filósofo, por ocasião de seu *Ensaio de Autocrítica*, entende-se que a afirmação feita em relação ao canto, demonstra uma voz estridente, não mais harmônica com a tradição, um canto da voz interior, que foi necessária colocá-la para fora e não ficar presa ali com a tradição da formação do jovem filósofo como leitor de Schopenhauer – como seu discípulo –, ou ainda como o seguidor de Wagner.

Assim, o interessante é poder verificar que isso já acontecia de certa forma, já existia a ruptura, já existia o conflito daquele que verificava e dizia “não, eu não sou isso, eu estou cumprindo aqui um papel, mas estou aqui exatamente já capturado”, nesse sentido, quem já estava capturado era Dionísio, aquele que já perdeu a forma.

À vista disso, retornando para o âmbito musical em John Coltrane, observa-se no seu processo criativo da improvisação e de sua obra, que há a ocorrência de uma voz estridente, tal como no coro do sátiro – que não canta a palavra –, mas a natureza. Nesse sentido, a natureza do som.

Outro fato a ser considerado sobre o plano de fundo religioso que permeia a obra de Coltrane é encontrado no comentário de Elvin Jones, ao escrever no Prefácio do livro de Ashley Kahn, que diz:

Somos todos seres humanos. Nossa espiritualidade pode se expressar de qualquer maneira e em qualquer lugar; você pode obter religião em um bar ou clube de jazz tanto quanto você pode em uma igreja. A *Love Supreme* é sempre uma experiência espiritual, onde quer que ouça. (JONES, 2002 apud KAHN, 2002, p. X, tradução nossa)²⁵.

Dessa forma, a “voz” do saxofone tenor que “falou” no álbum através de Coltrane e seus músicos, trouxe em sua essência o poder extasiante da pulsão dionisíaca, por ter comunicado a plateias em todo o mundo que há algo novo sendo oferecida por meio de sua estrutura musical, a qual traz uma sonoridade que, para a tradição do jazz antes dos anos de 1960, soava como ruído com fortes intensidades, também como dissonâncias fora da estrutura tonal dos temas tradicionais do jazz, passando a sensação de que estaria fora do contexto tonal, como se estivesse sendo executada aleatoriamente uma melodia, um tema composto somente por quatro notas, diferenciando-se até mesmo se comparado a obras de compositores contemporâneo ao John Coltrane, como as do trompetista Miles Davis.

²⁵We're all human beings. Our spirituality can express itself any way and anywhere; you can get religion in a bar or jazz club as much as you can in a church. *A Love Supreme* is Always a spiritual experience, wherever you heart it. (JONES, 2002 apud KAHN, 2002, p. X)

Assim, observa-se que *A Love Supreme*, para Coltrane, foi o esforço mais famoso de liberdade na expressão musical através da improvisação no jazz. Nesse sentido, reporta-se à declaração do próprio Coltrane, em uma entrevista para Kitty Grime:

Eu não tenho que planejar o quanto que eu aprendo e fico mais livre. Às vezes começamos do nada. Eu sei como vai terminar, mas às vezes não o que pode acontecer no meio. Estou estudando e aprendendo sobre construções mais longas. Se eu me tornar forte o suficiente, posso tentar algo nesse sentido. (COLTRANE, 1961, apud PORTER, 2015, p. 2).

Constata-se nessa declaração, citada por Lewis Porter, dada no início dos anos de 1960, que, provavelmente, o músico não imaginaria que, após 4 anos, lançaria em um álbum uma obra que mudaria sua história como músico de jazz e, conseqüentemente, a história do jazz, por ter, de certo modo, rompido com os padrões estruturais da música jazzística e ter levado a improvisação a outro entendimento, além do estritamente musical, ou seja, o religioso, pois trazia um contexto espiritualizado nela, proporcionando uma ruptura, também, no conceito de espiritualidade nos músicos e demais ouvintes.

Finalmente, um ponto que remete a Nietzsche em todo o fenômeno que ocorre ante à obra de John Coltrane, *A Love Supreme*, é que o filósofo alemão propôs no séc. XIX, elucidando e demonstrando uma fórmula no seu *Ensaio de Autocrítica*, mas já expressada na primeira edição de seu livro *O Nascimento da Tragédia*, um novo parâmetro para observar a arte. Esse parâmetro é exatamente a vida. Portanto, ao chegar ao entendimento, a partir de Nietzsche, que a vida é colocada por ele como mais importante que a arte, esta, para ter seu valor julgado, é necessário primeiramente verificar o quanto essa arte é favorável à afirmação da vida, eis aí um ponto principal em Nietzsche.

Isto posto, percebe-se em *A Love Supreme*, uma obra que afirma a vida, pois, ao chegar nas prateleiras das lojas e rádios em 1965, de acordo com Kahn (2002), foi considerada um *best-seller* musical nos círculos de jazz, escutada nas universidades, nos guetos, nas esquinas do Harlem. Além disso, embalou nessa década – anos de 1960 – as concepções da nova espiritualidade vinda com as religiões orientais, de maneira que a sua mensagem tem permanecido constante, sendo uma obra atemporal (KAHN, 2002).

4.6. A representação do mito no músico improvisador

Outra possibilidade de convergência encontrada a partir da leitura em *O Nascimento da Tragédia*, que pode ser relacionado ao jazz, é observada na descrição da importância do mito trágico para a tragédia.

Primordialmente, Nietzsche explica a importância do “espírito da música” para a tragédia, aduzindo que a tragédia morre quando esse espírito é retirado dela (da tragédia), para dar lugar ao que Nietzsche chamou de socratismo.

Logo, o filósofo alemão entende que se a tragédia veio desvanecer a partir da retirada do espírito da música, é através dele que ela pode vir nascer. Assim, passa a apontar como surgiu a fonte dessa afirmação, ao que dizer que:

Para abrandar o insólito dessa afirmação e, por outro lado, apontar a fonte original de nossa cognição, precisamos agora defrontar, com livre olhar, os fenômenos análogos do presente; precisamos entrar no meio dessas lutas que, como eu dizia há pouco, são pelejadas, nas mais altas esferas de nosso mundo atual, entre o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte. (NIETZSCHE, 2017, p. 94).

Dessa forma, Nietzsche desenvolveu sua exposição considerando os principais impulsos que, em sua visão, agiram contra a arte e, também, contra a tragédia, seguindo com essa influência negativa nas artes dentro do contexto do séc. XIX. Acresce que, ao ir contra a tradição que afirmava que a arte derivava de um único princípio, mais uma vez o jovem filósofo alemão assume a oposição a essa corrente afirmando que é na dualidade das divindades gregas – Apolo e Dionísio – que são reconhecidos os representantes artísticos como forças que dão origem às artes. Assim, para trazer a importância do mito trágico e o que ele representa para a arte, o jovem Nietzsche partiu da doutrina schopenhauriana:

[...] a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em um exemplo análogo. Por outro lado, imagem e conceito chegam, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significatividade majorada. (NIETZSCHE, 2017, p. 98).

Logo, o jovem filósofo observou que a partir desse entendimento é verificado duas classes de efeitos que a música dionisíaca exerce sobre a consciência artística apolínea: a *introvisão similiforme* do mundo dionisíaco. Ou seja, o indivíduo enxerga no mundo dionisíaco as coisas como são, ressaltando que são imagens similiforme.

A partir dessa experiência de imagens dionisíacas, elas emergem com *suprema significatividade* (NIETZSCHE, 2017, p. 98). Por essa razão, ou seja, por todo o efeito que a música dionisíaca provoca – dedução que, segundo Nietzsche, é acessível a todos, desde que haja uma observação mais pormenorizada – , é que o mito nasce através da música. Por conseguinte, o mito trágico, nascido da música dionisíaca, é o que fala sobre o conhecimento dionisíaco.

Ante o entendimento a partir de Nietzsche, volta-se a atenção ao músico improvisador no jazz, ao presenciar na plateia o efeito da interação entre a performance da improvisação musical jazzística e o que implica a partir do que passa a ser observada no público que assiste e escuta uma performance jazzística.

Porquanto, verifica-se na relação da interação entre músico improvisador e público, um efeito provocador, que conduz a plateias no mundo todo a aplaudir, gritar, dançar, em algumas ocasiões até mesmo chorar ou rir – emoções fisiológicas e psíquicas – passíveis de serem entendidas como sensações extasiantes, provocadas a partir da música, suscetível buscar relação ao consolo metafísico no jovem Nietzsche, provocadas pela música, sobretudo o jazz, por ser um gênero que oferece liberdade nessa interação, como já expresso anteriormente neste capítulo.

Em vista disso, ao chegar ao entendimento que o mito trágico oriundo da visão dionisíaca, ao ser observado na figura do improvisador musical – o músico que, de certa forma, exprime uma mensagem, ainda que essencialmente instrumental – , assim mesmo, provoca um efeito em sua plateia ao comunicar e transmitir a ela alguma mensagem, que a levou a algum universo e, conseqüentemente, provocando determinados sentimentos. Nesse sentido, o músico improvisador no jazz, de forma conjectural, é suscetível de ser análogo ao mito trágico.

No mais, foi o que observou-se em John Coltrane, a partir da produção de seu álbum *A Love Supreme*, pois sendo uma obra atemporal, como exposto em seção anterior neste capítulo, ao ouvi-la, seus ouvintes sempre terão um sentimento inesperado. Dessa forma, por sua maior notoriedade proporcionada pelo álbum de 1965, a figura de Coltrane e sua obra *A Love Supreme*, ganham tamanha notoriedade que, na cidade de San Francisco, nos Estados Unidos, há 50 anos foi organizada uma igreja chamada de *Igreja Ortodoxa Africana Santo John Coltrane*, para cultuar o músico e seu álbum. Logo, ante a sua canonização o músico eterniza sua imagem mítica entre seus mais fervorosos ouvintes.

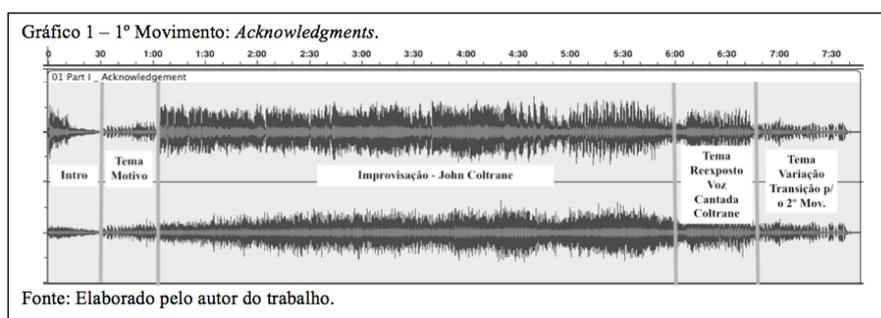
4.7 Descrição da obra

Nesta seção pretende-se oferecer uma breve descrição musical sobre os dois movimentos, primeiro e último, que compõe a suíte do álbum. Objetiva-se mostrar, por meio de uma análise musical fonográfica²⁶ com o intuito de proporcionar melhor compreensão da obra, mesmo aos ouvintes que não possuem formação teórico-musical. Assim, conduzir o ouvinte ao melhor entendimento da estrutura musical que assenta *A Love Supreme*.

Primeiramente, é importante entender que a sua estrutura é estabelecida como uma Suíte. Nesse sentido, o *Dicionário Grove de Música* conceitua o verbete como um grupo de composições instrumental, que são distribuídas de maneira ordenada, ou seja, são organizadas em seções chamados de *Movimentos* e sua execução interpretativa ao instrumento é feita de forma ininterrupta (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994). Assim, presencia-se, em *A Love Supreme*, uma obra composta em 4 movimentos, os quais rememora-se: *Acknowledgments* – Primeiro Movimento; *Resolution* – Segundo Movimento; *Pursuance* – Terceiro Movimento e *Psalm* – Quarto Movimento.

4.7.1. – Primeiro Movimento: *Acknowledgments*

O primeiro movimento, *Acknowledgments*, já é iniciado em sua introdução com um “estruído” – análogo a um gongo oriental – como se tivesse por objetivo chamar a atenção para algo que será anunciado. E em seguida, entra o som do contrabaixo, tocado por Jimmy Garrison, trazendo a ideia melódica motívica de quatro notas que dá a base da estrutura musical de todo o primeiro movimento. Em seguida, Coltrane inicia seu solo de improvisação, até que retome à ideia motívica em forma de canto vocal anunciando ao final a mensagem: *A Love Supreme*. O gráfico abaixo, que ilustra o fonograma do primeiro movimento da suíte *A Love Supreme*, demonstra as seções de cada parte do referido movimento.



²⁶ Análise utilizada pelo compositor e escritor Sérgio Molina em seu livro *Música de Montagem – A composição popular no Pós-1967*.

Observa-se, a partir do gráfico, que, do início até 30'' ocorre a introdução do movimento, conforme descrição do parágrafo anterior. A partir de 30'' a 1'04'', o contrabaixo apresenta o tema melódico que servirá como ideia motívica para a improvisação. Nesse espaço, o contrabaixo é acompanhado pela condução da bateria e, em 50'', o piano complementa o dueto com a condução harmônica. Partindo das notas apresentadas pelo tema tocado ao contrabaixo, Coltrane inicia seu solo em 1'50''.

O solo de improvisação é executado até 6'06''. Ressalta-se um fato interessante para quem ouve pela primeira vez o solo, não percebe que o próprio músico, ao final do solo, no momento em que é retomada a ideia motívica do tema, com variações melódicas feitas entre as alturas do instrumento, o anúncio do tema melódico assentado nas palavras *A Love Supreme*, que é cantada pelo próprio John Coltrane a partir de 6'07'' e repete essa letra por 19 vezes até 6'44'', quando os outros músicos vão diminuindo a intensidade da música até que fique o contrabaixo preparando a transição para o segundo movimento.

4.7.2 – Quarto Movimento: *Psalm*

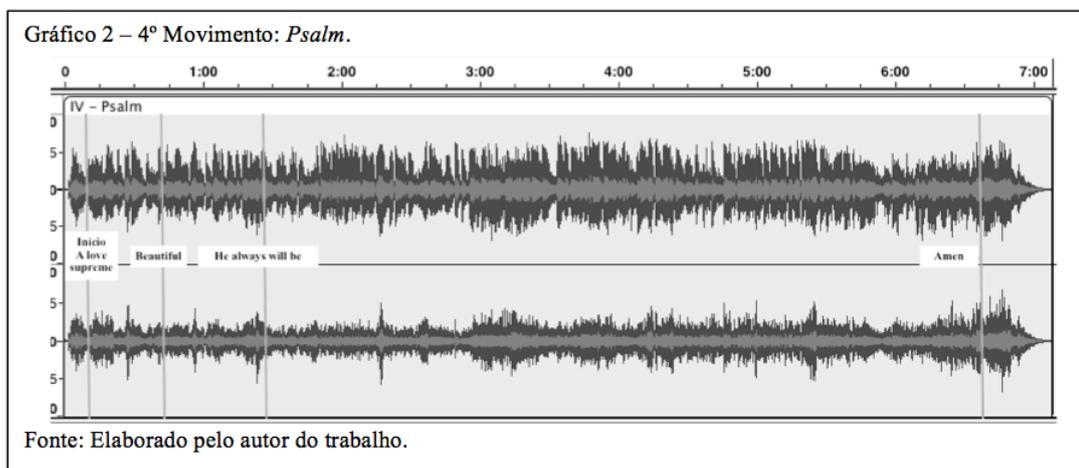
O quarto movimento da suíte – *Psalm*, é outra parte da obra de Coltrane que merece destaque. O músico executa uma linha melódica de caráter meditativo sobre um fundo ritmicamente livre, sem pulsação, acompanhado pelo contrabaixo e piano, enquanto Elvin Jones toca nos tímpanos.

Entretanto, é necessário entender o que, de certo modo, seria o salmo de Coltrane. Ele mesmo explica isso em suas notas do álbum. Ele escreve:

“A quarta e última parte é uma narração do tema ‘A Love Supreme’, que está escrito no contexto”. Ele não se refere ao tema musical de *A Love Supreme*, a melodia do canto na parte um, embora seu toque seja altamente pentatônico²⁷, então naturalmente tem muito em comum com a parte do contrabaixo. Ele se refere ao tema literário do poema, que também tem esse nome. Ele está recitando o poema em seu saxofone, uma nota para cada sílaba. (COLTRANE, 1965, apud PORTER, 2015, p. 2).

²⁷ Termo aplicado a música, a um modo ou uma escala que se baseie em um sistema de cinco Alturas distintas dentro da oitava. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 711). No seu *Jazz Piano: Creative concepts and techniques*, Jeff Gardner comenta sobre a estrutura pentatônica que esta família de escalas de cinco notas (referindo-se ao sistema pentatônico), é de primordial importância não apenas no jazz, mas na música de muitas culturas. Os sistemas musicais chineses, balineses e muitos africanos baseiam-se mais em sons pentatônicos do que em escalas diatônicas de sete notas. No jazz, John Coltrane foi um dos primeiros músicos a fazer amplo uso dessas escalas, embora Bud Powell, Art tatum, Teddy Wilson e outros as tenham usado com moderação a partir do final da década de 1930. (GARDNER, 1996, p. 302, tradução nossa).

Abaixo, segue o esquema fonográfico do quarto movimento, *Psalm*, a fim de que possa ser melhor compreendido.



O som timbrístico de Coltrane, ao tocar a melodia desse último movimento, expressa, segundo Porter (2015), o significado da palavra serenidade, na palavra *beautiful*, quando se observa a frase *It is so beautiful* e gritante ao observar a frase *He always will be*.

Nesse sentido, Lewis Porter escreve que “cada seção de várias linhas tem uma forma de arco – uma frase ascendente, uma recitação em um tom e uma frase descendente. Os tons de recitação aumentam à medida que a peça aumenta de intensidade.” (PORTER, 2015, p. 2, tradução nossa).

Assim, outro fato a ser observado no poema de Coltrane é presenciado na pontuação entre palavras recorrentes *Thank You God*, que sonoramente dão a ideia de repouso na melodia. Assim, observa-se que a palavra *God* sempre retorna à tônica. Ao encerrar o poema, percebe-se a pronúncia da palavra *Amen* sendo tocada em seu sax, acrescentando alguns efeitos melódicos na palavra final.

Ante o que foi exposto, chega-se a intuir que a suíte *A Love Supreme* foi uma obra que influenciou músicos de jazz e de outros gêneros musicais, pela sua estrutura musical composta por Coltrane, sua sonoridade e pela mensagem que ela trouxe. Portanto, ao ser indagado por uma repórter sobre sua música, o que o saxofonista da Carolina do Norte fala em resposta ao que foi indagado, ele responde: “Acho que a música pode tornar o mundo melhor e, se eu for qualificado quero fazê-lo. Gostaria de mostrar às pessoas o divino em uma linguagem musical

que transcende as palavras. Quero falar com suas almas.”²⁸ (COLTRANE, 1965, apud, PORTER, 2015, tradução nossa). Percebe-se que a notoriedade alcançada com o álbum *A Love Supreme* e a influência que este passa a exercer em músicos e ouvintes do jazz posteriormente, pode-se concluir que ele cumpriu o objetivo expressado na entrevista concedida nos anos de 1960 ao ser indagado sobre a pretensão em sua música. Ademais, sua arte afirmou a vida, tal como Nietzsche escreveu sobre a importância das duas forças – Apolíneo e Dionisíaco – na arte helênica e almejava na cultura moderna do Séc. XIX.

²⁸ I think music can make the world better and, if I'm qualified, I want to do it. I'd like to point out to people to divine in a musical language that transcend words. I want to speak to their souls. (COLTRANE, 1965, apud, PORTER, 2015).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] ver a ciência pela ótica do artista, mas a arte pela ótica da vida.” (NIETZSCHE, 2017, p. 13). Esta frase, citada ao longo deste trabalho, sem dúvida é uma das mais impactantes proferida por Nietzsche ao final do parágrafo segundo, no *Ensaio de Autocrítica*, acrescentado na segunda edição de *O Nascimento da Tragédia*.

O excerto demonstra que o filósofo se propusera a refletir a partir de seus estudos filológicos e, depois, ao passar a ocupar-se nas reflexões filosóficas, teve como cerne de seu pensamento a importância da arte e as forças que a originam: apolíneo e dionisíaco. Ademais, a ciência estava sendo analisada e questionada, ou seja, Nietzsche entendia que os valores estabelecidos por ela não deveriam ser pensados como verdades absolutas, tal como eram vistos e entendidos pela tradição histórica e filosófica.

Nesse sentido, nota-se que “valor” – termo derivado do alemão *Wert* – também é um conceito fundamental pensado e trabalhado por Nietzsche. Burnham (2005) supõe que, para Nietzsche, a vida é um processo de crescimento e que a vontade de poder é semelhante à “busca contínua pelo poder com respeito a outra coisa.” (BURNHAM, 2005, p. 333, tradução nossa). Logo, entende-se que o valor em qualquer entidade ou processo é o seu principal atributo. Portanto, não seria equivocado pensar em qualquer entidade como algo que seja benéfico à vida ou à vontade de poder. Com isso, infere-se que, para Nietzsche, a arte não estaria fora desse processo.

Para que se entenda um pouco mais esse processo é imperioso ter a compreensão de que o valor é atribuído por meio da avaliação. Isto é, refere-se aqui à avaliação de conceitos, sejam aqueles avaliados no campo da moral, da ética, ou conceitos políticos e culturais, que foram e continuam sendo determinados ao longo da história ocidental. À vista disso, essa avaliação é especialmente ativada quando há uma oposição frente aos valores assentados e, então, ela (a avaliação) se reativa e é criada, mas em outro formato, conforme demonstrado nesta pesquisa, ao se refletir sobre o valor dado à improvisação musical por John Coltrane. Ademais, nota-se na historiografia que em alguns momentos, por consequência à avaliação atribuída, novos valores propostos são adotados. Logo, o valor que é atribuído – pela tradição – a algo, será diferente do valor que outros irão atribuir. Em suma, o valor é uma perspectiva, conforme (BURNHAM, 2005).

Voltando-se a atenção ao valor moral, ao qual Nietzsche dedicou grande parte de seus pensamentos e reflexões, é o atributo que foi concedido. Desse modo, a transvaloração de todos os valores demonstra que não há um valor absoluto que determina o valor das coisas, do

mundo e da vida, pois, em si, elas são vazias. Dessa forma, para evitar o niilismo, torna-se necessário que valores sejam criados.

Nietzsche reconhece na figura do artista musical o exemplo maior dessa potência de criação e de afirmação da vida, sobretudo aos tipos de comportamento e de caráter, que, na análise de Nietzsche, será a respeito de sua relação com a vida ou vontade de poder. De acordo com Lima (2018), o filósofo alemão apenas volta sua atenção de forma bem delineada ao problema dos valores a partir de suas obras tardias. No entanto, percebeu-se que foi possível, sim, considerar a presença de questões relacionadas à axiologia atribuída, sobretudo ao campo das artes em sua primeira obra, aliando-a ao campo da ciência e da vida.

Ante ao que foi refletido nesta pesquisa, conclui-se que transvalorar é um conceito muito importante abordado em Nietzsche. Historicamente, é uma tarefa árdua. Nunca foi uma tarefa fácil transvalorar valores morais, sobretudo indo de encontro valores já estabelecidos pelo tradicionalismo acadêmico, moral, religioso, o que Nietzsche chama de tradição socrática e socratismo.

Em outras palavras, o que se pode exatamente compreender por transvaloração, de maneira sucinta, é tomar um dado valor, seja nos mais diversos campos da vida, e fazer uma ressignificação, para, então, esse valor ser transformado. Nesse sentido, Nietzsche diagnostica nesses valores a falta de potência por se pretenderem absolutos e, assim, decadentes por não considerarem a necessidade de mudança de perspectiva própria da condição humana que o tempo e a vida trazem.

Assim, ao se ter a atenção voltada às bibliografias que tratam da história da ciência moderna no mundo ocidental, há de se perceber como a linha do tempo no desenvolvimento científico moderno se deu, especialmente a partir do séc. XVII, na chamada Era Moderna – “ver a ciência pela ótica do artista” pode ser remetida ao que Jacques Le Goff escreve: “O hoje decorre do ontem e o amanhã é fruto do passado”²⁹. Logo, pode-se entender que a frase escrita por Nietzsche conduz ao entendimento de que as tradições científicas, acadêmicas, morais, bem como os valores deles advindos, não o são eternamente sedimentados e absolutos, pois logo vira passado. Dessa forma, não deveria paralisar o presente, e, conseqüentemente, o futuro que estava sendo apresentado na Europa Ocidental, sobretudo na Alemanha do séc. XIX.

Direcionando a atenção para a importância da música em Nietzsche, observou-se através da pesquisa executada para elaboração deste trabalho, que, em boa parte de sua vida –

²⁹ Prefácio escrito para o livro *O Nascimento da Ciência Moderna na Europa* de Paolo Rossi.

conforme narrativas biográficas de Nietzsche escritas por Curt Paul Janz – , a temática musical esteve presente em muitos de seus pensamentos e reflexões. Ou seja, para ele (Nietzsche) o bem, o belo e tudo de bom está lá onde a música domina, o que o conduziu, durante a sua fase mais amadurecida, a declarar de forma enfática em uma de suas cartas: "[...] não há nada que realmente me importe mais do que o destino da música"³⁰.

A preocupação que o filósofo alemão apresentava pela música era tão presente em suas obras que Curt Janz, citado por DIAS (2005, p. 9), sugere que na hipótese de reunir os livros *O nascimento da tragédia no espírito da música; Richard Wagner em Bayreuth; O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, além de anotações e cartas onde o filósofo trata sobre a música, seria possível produzir dois consideráveis volumes sobre a arte musical.

Ante à consideração do filósofo alemão perante a música e, sobretudo, aos relatos em sua bibliografia, concluiu-se que ele não a usou apenas para possuir uma formação musical com habilidades para compor, tocar piano e executar fantasias³¹ sobre obras de outros compositores. Nietzsche usou o conhecimento da linguagem musical para fazer dela uma categoria filosófica fundamental, indo bem mais além. Assim, posteriormente, ao dar voz ao canto estridente e dissonante de sua voz, ele passou a ser ouvido e assim o faz ainda hoje no séc. XXI.

Assim, ainda aludindo ao reconhecimento do filósofo músico que escreve que deveria ter cantado – “Ela deveria ter cantado, essa ‘nova alma’ — e não falado!” – conforme afirma Nietzsche dezesseis anos depois, provavelmente, o pensador alemão referia-se ao canto dionisíaco. Essa “nova alma” que o filósofo alemão trouxe a entender no seu *Ensaio de Autocrítica*, era Dionísio, pois ela “balbuciava uma língua estranha”, exatamente porque não se tratava de uma voz racional, até mesmo não falava, emitia a linguagem da natureza – o canto – e, conseqüentemente, a música.

Com isso, essa fórmula não empregada pelo filósofo músico na primeira edição de sua obra demonstra, de maneira análoga à música estruturada em forma simétrica que não permite

³⁰ Correspondência trocada com Heinrich Köselitz em 21 de março de 1888. A carta pode ser encontrada em CO, VI, Carta 1007, 1888 (NIETZSCHE, 2012, p. 134).

³¹ Fantasia é uma peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1988, p. 311). Outra referência pode ser encontrada também em Dourado (2008), que define como gênero de peça instrumental de caráter livre em que a rigidez formal cede lugar à imaginação do compositor, ou seja, à sua própria fantasia ou imaginação. No final da Idade Média, eram comuns as fantasias para instrumentos de cordas dedilhadas, como o alaúde e a vihuela. Logo depois surgiram fantasias para teclados, e, no Barroco, especialmente para órgão ou clavicórdio. Durante o Classicismo, compositores como Mozart escreveram fantasias, enquanto no Romantismo a forma serviu para que se extrapolasse os limites mais restritivos da Sonata. Beethoven, Chopin e Schubert, entre outros, escreveram fantasias ou evocaram seu espírito em diversas composições, enquanto no século XX compositores como Schoenberg nelas se inspiraram para elaborar várias obras (DOURADO, 2008, p. 129).

espaço e liberdade à improvisação, diferentemente como ocorre, de forma bem evidente, na música jazzística. A improvisação no jazz não se limita apenas à escolha de quais notas devem ser tocadas. Em um sentido transvalorado, o conceito de improvisação “significa dirigir através de uma infinidade de escolhas para criar um eu feito de som.” (LANDES, 2020, p. 1, tradução nossa). Nesse sentido é que se percebeu na filosofia de Nietzsche a transvaloração na sua obra *O Nascimento da Tragédia*, pois seu primeiro livro já mostrava essa busca em colocar o ouvido para escutar a própria voz.

Risafi (2021), a seu turno, chama a atenção para o poder do ouvido em Nietzsche, outra expressão que o filósofo alemão usa em sua filosofia. Expressão que impõe o leitor “a reflexão acerca das duas esferas de poder necessárias para que a ação da vontade potência se concretize de forma determinante, ou seja, a conservação ou a expansão do poder humano.” (RISAFI, 2021, p. 67).

Assim, demonstrou-se neste trabalho que Nietzsche traçou suas reflexões fazendo uso da arte, através da música e sua linguagem, cantando a melodia desmedida (dionisíaca) de seu filosofar, que ecoa até a contemporaneidade, em que ainda há a insistência em manter o ouvido para a música de um único tom (apolínea), com rítmicas regulares e contínuas, que insiste em manter-se no “modalismo” do nada.

Para Nietzsche, “ver a ciência pela ótica do artista, mas a arte pela ótica da vida”, é uma proposta de transvalorar o conceito de arte, no intuito de que haja o entendimento que a ela (à arte), não cabe apenas o papel de entretenimento de um povo. Ele viu na arte, por meio da música, a possibilidade de usá-la como ferramenta no processo de transvaloração da ciência, ou seja, a ciência deve ser vista como arte, é feita de experimentos, de modo que hoje se chega a um conceito-resultado, mas, amanhã, esse conceito já foi ultrapassado e, portanto, deve ser ressignificado, como ocorre com as expressões artísticas, sobretudo com a música. Por essa razão, a arte para Nietzsche devia ser vista sob a ótica da vida.

Nesse sentido, conclui-se que há uma zona de convergência entre Friedrich Nietzsche e John Coltrane no que tange ao significado que a arte tinha em ambos – a arte vista sob ótica da via. Ademais, na transvaloração que o filósofo alemão alcança no significado de arte e suas pulsões geradoras, de forma análoga ocorreu no saxofonista da Carolina do Norte, em levar sua obra *A Love Supreme* ao patamar de arte transvalorada, especialmente ante toda notoriedade que a referida obra causou, mesmo em épocas diferentes. Dessa forma, pode-se transpor a John Coltrane a figura artista dionisíaca, descrita por Nietzsche em sua primeira obra que, naquele contexto do séc. XIX, era percebida em Richard Wagner.

Ainda em referência à importância que a música teve na vida filosófica de Nietzsche, em sua primeira fase, viu-se em Wagner o artista dionisíaco que tinha em sua arte o drama lírico, percebido como expressão artística dionisíaca. Nesse sentido, o compositor de *Tristão e Isolda* foi visto pelo filósofo músico como o possível artista que faria ressurgir a cultura trágica na Alemanha do séc. XIX, por meio do uso do mito em seu drama. Em seu *Ensaio de Autocrítica*, Nietzsche mostrou que havia se enganado em relação ao compositor, pois ele próprio escreveu que foi um livro “Construído de vivências pessoais prematuras, ainda muito verdes [...]” (NIETZSCHE, 2020, p. 85), ao justificar que o livro havia fracassado.

Entretanto, apesar do fracasso que o autor expôs no texto de seu ensaio, elucidou uma questão no final do parágrafo sexto do *Ensaio de Autocrítica*, muito importante e merecedora de uma busca por possível resposta. Foi, destarte, exatamente por esse questionamento que se buscou uma provável resolução pautada na música instrumental jazzística. Assim disse Nietzsche em sua reflexão:

Mas, fora as esperanças precipitadas e as errôneas aplicações às coisas atuais, com que estraguei então meu primeiro livro, a grande interrogação dionisíaca ali colocada, também em relação à música, persiste e permanece: como deveria ser uma música que não mais fosse de origem romântica, como a alemã, mas — dionisíaca? (NIETZSCHE, 2020, p. 197).

A esse questionamento do filósofo alemão que se deu a percepção sobre ser possível convergir o Jazz com o fenômeno dionisíaco. Dessa forma, deu-se início à busca bibliográfica que abordasse discussões, pesquisas e análises sobre a relação entre Nietzsche e a música, pelos quais uma vasta gama de trabalhos puderam ser verificados. Entretanto, apesar das mais diversas pesquisas acadêmicas científicas encontradas, que tratam em seus objetos de estudo sobre a música a partir do pensamento de Nietzsche em sua obra *O Nascimento da Tragédia*, percebeu-se uma escassez de trabalhos científicos que abordassem, a partir da relação música e filosofia em Nietzsche, problemas de pesquisa voltados para a música instrumental jazzística, já que é notado que o jazz vem ganhando espaço e mais notoriedade nas discussões sobre sua função social e na busca por definir novos elementos a ele agregados.

À vista disso, muito se tem abordado sobre o pensamento nietzschiano e a música popular a partir das canções do cancionário popular brasileiro, como artigos relacionando à pulsão dionisíaca com os compositores eruditos e suas obras compostas a partir de elementos da música folclórica. Ademais, foram encontrados ensaios mais recentes tratando da relação entre a improvisação, o jazz e Nietzsche, ainda não traduzidos para a língua portuguesa. Logo, foi ante essa pouquidade percebida que se atentou à necessidade em trazer à discussão

algumas considerações sobre a improvisação musical jazzística e a possibilidade de convergência com o que Nietzsche tratou em seu primeiro livro.

Desse modo, buscou-se refletir sobre o questionamento que Nietzsche apresenta no *Ensaio de Autocrítica* acerca de como deveria ser uma música que não tivesse mais sua origem no romantismo alemão, mas sim dionisíaca, de maneira que se buscou no jazz a convergência entre os aspectos da concepção nietzschiana sobre a música dionisíaca com a música jazzística, a partir da improvisação. Todavia, é preciso frisar que, de forma alguma, a reflexões referentes a essa possibilidade de convergência entre um filósofo do séc. XIX com um gênero musical que se estabeleceu no séc. XX, enseja indícios de se pretender construir a afirmativa de que o Jazz seria essa música dionisíaca.

Um ponto julgado importante, esclarecido neste trabalho, foi exatamente que a pulsão dionisíaca e a descrição de seus efeitos provocativos no povo grego antigo, de acordo com a visão nietzschiana, diz respeito à liberdade, à espontaneidade, à essência do homem, à reconciliação entre homem e natureza etc. De igual modo, também se observou que são características presentes na prática musical do Jazz e nos músicos *performer* que atuam no referido gênero. Dito de outra forma, chega-se a concluir que as colocações de Nietzsche sobre a pulsão dionisíaca na tragédia grega antiga possuem a mesma capacidade libertadora, perceptível e observada no Jazz, por intermédio da improvisação.

A exposição feita por Nietzsche sobre a pulsão dionisíaca, ainda nos últimos parágrafos do Capítulo 1, mostra o dionisíaco descrito por Nietzsche como “o evangelho da harmonia universal”, pois o filósofo alemão descreve a pulsão ao encanto que, entre seus efeitos, traz a renovação de aliança entre seres humanos, de maneira que a natureza celebra essa aliança como uma festa de reconciliação com o sujeito.

Nesse sentido, Berendt e Huesmann (2014) situam o gênero musical como um fenômeno e causa social, no qual os músicos são conclamados a abraçá-la ante aos benefícios artísticos e morais que ela abarca. Estende-se, também, para além do nível musical de sons elevados, pois essa causa (Jazz) implica em proporcionar o desenvolvimento espiritual, intelectual e humano, além da expansão da consciência. Os autores entendem que “[...] de outra forma, não faria sentido falar de nível musical” (BERENDT; HUESMANN, 2014, p. 29).

À vista do que se observou no estudo da história do jazz e na potência que o gênero tem em unir povos, raças e culturas das mais diversas, foi o que motivou o pesquisador a se propor a investigar uma possível convergência entre as pulsões artísticas, conforme descrita por Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, com o Jazz, estilo musical abraçado por vários

músicos do gênero como uma causa artística e social para promover a união, conforme expõe a UNESCO, por intermédio de sua diretoria artística que todo ano promove o *International Jazz Day*³².

A partir desse entendimento, a pesquisa ora concluída, que culminou neste trabalho dissertativo, levou o pesquisador músico à percepção de que na música, conforme observado e assentado na historiografia da música ocidental, há registros de momentos de rompimentos com sistemas teóricos, formais, estruturais, interpretação musical etc. Voltou-se na música essencialmente instrumental, que tem como característica principal a liberdade criativa. Desse modo, denota-se que o músico improvisador é imerso em um universo de liberdade e simultaneamente desconhecido, como disse Coltrane, ao ser entrevistado em 1961. Nesse sentido: “Dar um passo para o desconhecido, pode levar à alegria, à poesia, à invenção, ao humor, à amizades para toda a vida, à realização pessoal e, ocasionalmente, a grandes *insights* criativos [...]” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 32).

Logo, dado o entendimento da existência de possível zona de convergência entre o jazz e as pulsões artísticas geradoras da arte grega refletidas por Nietzsche, pretendeu-se lançar um olhar ao livro *O Nascimento da Tragédia*, a partir de sua temática central – arte-música – e à explicação sobre as pulsões apolínea e dionisíaca, com o jazz, a partir da improvisação. Nesse sentido, a improvisação foi pensada como a expressão artística manifestada a partir da música jazzística, para que, então, a partir do entendimento das pulsões artísticas em Nietzsche e da análise das melodias criadas na performance da improvisação, fossem apontadas as manifestações das pulsões geradoras da arte.

Assim, foi buscando ao longo do trabalho que se mostrou, a partir da análise abordada na leitura de *O Nascimento da Tragédia*, que a improvisação musical praticada na música instrumental jazzística pode ser vista, sim, como o resultado do emparelhamento das pulsões apolíneo e dionisíaco, sendo este o objetivo principal lançado ao longo da pesquisa. Realizada esta etapa, passou-se a buscar uma zona de convergência entre Nietzsche e Coltrane.

³²Como disse a grande Nina Simone, "Jazz não é só música, é um modo de vida, é um jeito de ser, um jeito de pensar". A história do Jazz está escrita na busca pela dignidade humana, democracia e direitos civis. Deu força à luta contra a discriminação e o racismo. A UNESCO acredita no poder do Jazz como uma força de paz, diálogo e compreensão mútua e é por isso que em novembro de 2011, a Conferência Geral da UNESCO proclamou 30 de abril como "Dia Internacional do Jazz". Este Dia pretende sensibilizar para as virtudes do jazz como ferramenta educativa, força de empatia, diálogo e cooperação reforçada entre as pessoas. Muitos governos, organizações da sociedade civil, instituições educacionais e cidadãos atualmente engajados na promoção da música jazzística aproveitarão a oportunidade de promover uma maior apreciação não apenas pela música, mas também pela contribuição que ela pode dar para a construção de sociedades mais inclusivas. (Disponível em: <https://en.unesco.org/commemorations/jazzday>. Acesso em: 25 de junho de 2021.).

Portanto, para que esse propósito fosse alcançado, necessário entender as pulsões separadamente e a importâncias delas para Nietzsche. Nesse sentido, pautou-se o primeiro capítulo deste trabalho na compreensão e no entendimento da pulsão apolínea. Para isso, seu conceito e seus efeitos na cultura foram descritos, a origem mitológica de Apolo também foi trazida, a fim de se entender sua participação na religião grega. A partir dessas compreensões, passou-se, então, para a descrição de sua manifestação fisiológica, a relação entre personagens míticos, como Sileno, a compreensão e o papel do artista apolíneo na visão do jovem Nietzsche. De igual modo, debruçou-se na perspectiva de manifestação apolínea na música instrumental ocidental a partir do entendimento de sua organização estrutural – forma.

No segundo capítulo, abordou-se o entendimento da pulsão dionisiaca. Buscou-se levar ao entendimento, a partir da leitura em Nietzsche, a sua importância nas culturas grega e moderna. Seguindo a estrutura do capítulo 2, apresentou-se um breve panorama histórico do arcabouço mitológico de Dionísio, a fim de que fossem entendidas algumas colocações feitas pelo filósofo alemão referentes à divindade da embriaguez. Nesse sentido, percebeu-se que Nietzsche abordou, em seu livro, a origem filológica, por assim dizer, seu entendimento histórico do dionisiaco e, por conseguinte, a origem da referida pulsão na Grécia antiga. Desse modo, encerrou-se o capítulo apresentando o entendimento da manifestação dionisiaca na música em Nietzsche.

Após ocupar-se no entendimento das pulsões apolínea e dionisiaca nos dois primeiros capítulos, no terceiro capítulo fitou-se a atenção em demonstrar possíveis zonas de convergências entre o jovem filósofo alemão Friedrich Nietzsche e o saxofonista americano John Coltrane, nascido na Carolina do Norte, a partir da leitura em *O Nascimento da Tragédia* e a música *A Love Supreme*.

Com isso, primeiramente foi apresentado o jazz e sua importância ao ter rompido os limites como gênero musical, dada a sua importância e manifestação artística em todo o mundo. Assim, outro ponto abordado no capítulo referiu-se aos elementos musicais presentes no jazz, a fim de que fossem conhecidos e entendidos entre ouvintes que não são músicos – ainda que de forma sintetizada – para melhor compreensão quando se abordou a descrição da obra na última seção do capítulo 3.

Outra exposição presente no terceiro capítulo foi referente aos pontos de convergência entre o pensamento de Nietzsche sobre a arte e a música jazzística, apresentando-se referências teóricas já abordadas nesse sentido (convergências). Nesse aspecto, o capítulo abordou a importância de John Coltrane e sua obra para a história do jazz e o que, a partir do

pensamento nietzschiano, foi observado como exemplos práticos – artista-obra – das consciências apolínea e dionisiaca na obra jazzística.

Dentre as convergências apresentadas, o penúltimo tópico do terceiro capítulo aborda a relação entre o músico improvisador com a abordagem de Nietzsche, acerca do mito trágico em *O Nascimento da Tragédia*. Finalmente, no último tópico, ocupou-se na síntese de uma análise da obra *A Love Supreme*, usando-se como recurso a imagem fonográfica dos temas apresentados no primeiro e último movimentos da referida obra de Coltrane, para melhor entendimento da forma.

Ante todo o exposto, percebeu-se que a hipótese lançada na problemática de pesquisa logrou êxito ao serem apontadas no trabalho as relações entre a música criada a partir da improvisação no jazz com a música dionisiaca, superando-se as expectativas ao se perceber que um grupo de jazz, em plena performance, converge com a relação entre coro e expectador apontados por Nietzsche, ao voltar a atenção ao fenômeno que ocorre entre os grupos de jazz e a plateia que o assiste.

Desse modo, outro ponto de convergência apontado neste trabalho foi entre o mito trágico, descrito por Nietzsche, com o saxofonista John Coltrane. Porquanto, verifica-se na relação da interação entre músico improvisador e público, um efeito provocador, que conduz as plateias no mundo inteiro a aplaudir, gritar, dançar, e, em algumas ocasiões, até mesmo a chorar ou a rir – emoções fisiológicas e psíquicas – passíveis de serem entendidas como sensações extasiantes, provocadas a partir da música, que se observou suscetível ao consolo metafísico pensado pelo jovem Nietzsche, provocadas pela expressão musical, sobretudo o jazz, por ser um gênero que oferece liberdade nessa interação.

Finalmente, no que pode ser apontado à característica apolínea, especula-se que a forma musical, elemento que organiza a obra musical juntamente com seus elementos – melodia, harmonia e ritmo – pode ser pensada como manifestação apolínea, desde que considerada a organização formal de uma obra musical como o esforço em manter o equilíbrio harmônico clássico helênico na partitura.

Ante às breves considerações aqui apontadas, intui-se que a relevância desse trabalho deve-se ao fato de que, através dele, o jazz e, conseqüentemente, o estudo da improvisação musical, serão temáticas agregadas ainda mais às discussões filosóficas sobre música e o pensamento nietzschiano acerca das pulsões apolínea e dionisiaca, auxiliando no entendimento da improvisação como uma expressão dionisiaca, sob uma estrutura organizacional a ser pensada também como apolínea.

Ao campo do estudo da teoria e estética da música, a metodologia deste trabalho poderá ser usada para traçar análise hermenêutica com a finalidade de relacionar, como objeto de estudo, o pensamento nietzschiano e outras expressões artísticas musicais, como as músicas instrumentais folclóricas e as músicas instrumentais estruturadas na música jazzística, mas com elementos musicais que identificam determinadas regiões/países.

Desse modo, este trabalho se desfecha, temporariamente, pois ainda se pretende aprofundar mais no estudo e reflexões aqui iniciadas. Ao pesquisar sobre a tragédia grega e ao voltar a atenção aos álbuns de jazz, percebeu-se que eles (os álbuns) podem ser pensados como uma performance de teatro grego, através dos elementos contidos nos álbuns que envolvem desde as imagens até a música em si, como uma performance que vai sendo construída na mente do público, usando os conceitos presentes nas obras de Nietzsche. O aporte pode ser encontrado em David Landes no seu artigo *Music Performativity in the Album: Charles Mingus, Nietzschean Aesthetics, and Mental Theater* (2020).

Finalmente, por toda a reflexão traçada neste trabalho sobre a improvisação jazzística a partir de John Coltrane e, de igual modo, ao observar em Nietzsche, em seu processo de transvaloração, um improvisador de ideias – se for considerado o fato de ter a sua particularidade no processo filosófico desenvolvido ao longo de suas reflexões – que a improvisação está na própria fala do filosofar, seja ele em forma de textos reflexivos, em aforismos ou através da música, como linguagem universal, sendo, portanto, uma linguagem da natureza e, por conseguinte, dionísia. Conclui-se, por ora, esta pesquisa com a seguinte citação:

Quando se fala de improvisação, a tendência é pensar numa forma livre de fazer música, teatro ou dança; mas, além de suas próprias delícias, essas formas de arte são uma porta para uma experiência total na vida cotidiana. Todos nós somos improvisadores. A forma mais comum de improvisação é a fala. Quando falamos e ouvimos, estamos recorrendo a um conjunto de blocos (vocabulário) e de regras para combiná-los (gramática). E esses nos são oferecidos pela nossa cultura. Mas as frases que construímos talvez nunca tenham sido ditas antes e nem venham a ser ditas depois. Toda conversa é uma forma de jazz. A atividade de criação instantânea é tão normal para nós quanto a respiração. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 27).

O excerto acima mostra a essência do filósofo músico Friedrich Nietzsche, que, na sua forma peculiar em filosofar, mostrou-se um improvisador que transpôs as barreiras do cientificismo socrático, de modo que suas obras podem ser vistas como um canto que continua ecoando cada vez mais atemporal.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 6ª ed. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ADDEY, Tim. *The Seven Myths of the soul*. Londres: The Prometheus Trust, 2000.

ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.

ALBINO, César. *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. São Paulo, 2009. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2009.

BALBONI, André. *Sopro das musas – fundamentos filosóficos da música*. São Paulo: Odysseus, 2018.

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

BERENDT, Joachim E., HUESMANN, Günther (Rev.). *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. Trad.: Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2014.

BROWN, Lee B.; GOLDBLATT, David; GRACYK, Theodore. *Jazz and Philosophy of Art*. New York and London: Routledge, 2018.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia – História de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim Júnior. 26ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURNHAM, Douglas. *The Nietzsche dictionary*. New York: Bloomsbury, 2005.

BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Unifesp, 2011.

_____, *Cinco prefácios para cinco livros escritos – uma autobiografia filosófica de Nietzsche*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

_____, *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2012.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la musica occidental*. 8. ed. Madrid: Alianza Música, 2011.

CANDÉ, Roland. *História universal da música*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, John. *Improvisations, On Nietzsche, On Jazz. Nietzsche, philosophy and the arts*. Edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

COLLURA, Turi. *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. 2 vols. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: UNIJUÍ, 2005.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- FINLEY, M. I. *Los griegos de la antigüedad*. 7. ed. Barcelona: Labor S.A, 1992.
- FUBINI, Enruci. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. 2. ed. Madrid: Alianza Música, 2005.
- GARDNER, Jeff. *Jazz Piano. Creative concept an techniques*. Paris: HL Music, 1996.
- GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles – history and analysis*. 9. ed. New Jersey: Pearson Education, 2011.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad.: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HERÁCLITO. *Fragmentos (Sobre a Natureza)*. Trad.: José Cavalcante de Souza. Digitalizado e Editado por Alex Oliveira. Disponível em <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/fragmentos-de-herc3a1clito-da-natureza.pdf>> Acesso em: 03 de julho de 2019.
- HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. 13ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Volumen 1: Infancia y juventude*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- KAHN, Ashley. *The story of John Coltrane's signature album*. London: Penguin Books, 2003.
- LANDES, David. *Music Performativity in the Album: Charles Mingus, Nietzschean Aesthetics, and Mental Theater*. **Liminalities: A Journal of Performance Studies**. v. 16. n. 3, 2020.
- LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music CO, 1995.
- _____, Mark. *The jazz piano book*. Petaluma: Sher Music CO, 1995.
- LIMA, Márcio José Silveira. *Nietzsche e Villa Lobos: da música dionisíaca à canção folclórica*. **Discurso**, v. 48, n. 2 (2018), pp. 155–175
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MAGEE, Bryan. *História da filosofia*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

MARITAIN, Jacques. *Filosofia de la naturaleza*. Buenos Aires: Club de Lectores, 1980.

MOLINA, Sérgio. *Música de Montagem – A composição de música popular no Pós-1967*. São Paulo: É Realização Editora, 2017.

MONIZ, Luiz Cláudio. *Mito em música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche – sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia*. São Paulo: Unifesp, 2009.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser Criativo – O poder da improvisação na vida e na arte*. 5ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

NASSER, Eduardo; RUBIRA, Luís (Org.). *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich; SOUZA, Paulo César (Trad. e NT); ITAPARICA, André Luis Mota (Posfácio). *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2020. E-book Kindle.

_____. *A Origem da Tragédia*. Cupolo, 1948. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/tragedia.pdf>. Trad.: Erwin Theodor. Acesso em: 20 de Maio de 2019.

_____. *Humano demasiado humana*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

_____. *Humano demasiado humana II*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

_____; GUINSBURG, Jacó (Trad. e NT). *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2017.

_____; BINI, Edson e PUGLIESI, Márcio (Trad.). *Crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *A Gaia ciência (FW)*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

_____. *O caso Wagner*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____; Obras Completas. Volumen 1: *Escritos de juventude (1858 – 1876)*. Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca e Luís de Santiago. Madrid: Tecnos, 2011.

_____; Obras Completas. Volumen II: *Escritos filológicos (1866 – 1879)*. Traducción, introducción y notas de Manuel Barrios, Diego Sánchez Meca e Juan Luis Vermal. Madrid: Tecnos, 2013.

_____; Obras Completas. Volumen III: *Obras de Madurez (1878 – 1882)*. Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca, Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani e Juan Luis

Vermal. Madrid: Tecnos, 2013.

_____; *Fragmentos postumos*. Volumen I (1869 – 1874). Traducción, introducción y notas de Luis E. De Santiago. Madrid: Tecnos, 2007.

_____; *Fragmentos postumos*. Volumen II (1875 – 1882). Traducción, introducción y notas de Manuel Barrios e Jaime Aspiunza. Madrid: Tecnos, 2007.

_____; *Colección integral de Friedrich Nietzsche*. e-artnow, 2014. E-book kindle.

PEREIRA, Camilo Lelis Jota. *Nietzsche e a Fisiologia da Arte. Caderno Nietzsche*. Guarulhos/Porto Seguro. v. 36. n. 02, p. 177-200, 2015.

PICÓ, David. *Filosofía de la escucha – El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Crítica, 2005.

PIEIDADE, Acácio. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Antropologia em Primeira Mão, n. 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1997.

_____; *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. In: TORRES, R. (Ed.), *Música Popular en América Latina: Actas del IIo. Congresso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: FONDART, p. 383-398, 1999.

_____; *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*. In: ATKINS, E. T. (Ed.), *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003.

PORTER, Lewis. “*A Love Supreme*”—*John Coltrane (1964)*. Essay was based on material Porter’s Book, a version of which appeared in “Downbeat” magazine. New York: Library of Congress, 2015

PORTER, Lewis. “John Coltrane’s ‘A Love Supreme’: Jazz Improvisation as Composition.” *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 3 (1985): 593–621. E-book Kindle

REINACH, Théodore. *A música grega*. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIBEIRO Jr., Wilson Alves (Ed. e Org.); Da ROSA, Edivana Bonavina et al (Trad. e NT). *Hinos homéricos*. São Paulo: UNESP, 2010.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da filosofia. filosofia pagã antiga*. São Paulo: Editora Paulus. v.1, 2003.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da filosofia. De Nietzsche à escola de Frankfurt*. São Paulo: Paulus. v.6, 2003.

ROSSI, Paolo. *O Nascimento da Ciência Moderna na Europa*. Bauru (SP): EDUSC, 2001.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SIMMEL, Georg; BENJAMIN, César (Trad.). *Schopenhauer & Nietzsche*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* - Tomo I. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2015.

STEPHANIDES, Menelaos. *Os deuses do Olimpo*. 4ª ed. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2001.

STRATHERN, Paul. *Nietzsche em 90 minutos*. Trad.: Maria Helena Rangel Geordane. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

TINÉ, Paulo. *Harmonia – fundamentos de arranjo e improvisação*. 2. ed. São Paulo: Rondó, 2014.

WEBER, Paulina Rivero. *Nietzsche, su música*. 2000. Disponível em: <<http://bibliocdd.6te.net/>> Acesso em: 20 de junho de 2020.