

A dissonância musical n’O *nascimento da tragédia*

Fernando R. de Moraes Barros*

Resumo: O propósito geral do presente artigo é investigar o sentido e o alcance da noção de dissonância musical n’O *nascimento da tragédia*. Ao passar em revista as possíveis definições explicativas de tal conceito, dentro e fora do âmbito teórico-especulativo próprio do primeiro livro de Nietzsche, esperamos descerrar um caminho que nos leve a repensar a assim chamada “metafísica de artista”, e, em especial, aquilo que geralmente se entende por música dionisíaca.

Palavras-chave: dissonância musical, metafísica de artista, *Tristão e Isolda*, música dionisíaca.

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB), Distrito Federal, DF, Brasil.
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8172-5027>
Correio eletrônico: frbarros76@gmail.com

Tematicamente sinuoso, *O nascimento da tragédia* se destaca por sua desafiadora complexidade. Dividido em tópicos que indicam uma conexão labiríntica, repleto de vaivéns históricos e eivado de não-ditos filológicos, o primeiro livro de Nietzsche se lhe tornou, retrospectivamente, um exercício filosófico aflitivo, ou, quando não, uma impossibilidade autoral. Tanto é assim que, em *Tentativa de autocrítica*, exórdio com o qual apetrechou o texto quando de sua segunda edição, em 1886, ele escreve: “hoje, para mim, é um livro impossível – eu o considero mal escrito, pesado, constrangedor, desenfreado e caótico em imagens” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica* 3, KSA 1.14). Notória, essa espécie de arroubo imagético se deve, sobretudo, a um procedimento expositivo distintivo de tal escrito inaugural, que consiste em apresentar suas ideias, não mediante modalidades enunciativas propriamente discursivas, mas a partir de definições alcançadas analogicamente, e, por isso mesmo, mais afeitas e adequadas a um discurso estruturalmente animado por símbolos. Prevalece aqui, como dirá Jochen Schmidt, “um pensamento especulativo fundado em *analogias* e atrelado à aplicação de um conceito de ‘simbólico’ de difícil apreensão”.¹ É justamente nesse horizonte hermenêutico marcado por diversos passos analógicos, monogramas imagéticos e projeções alegorizantes que a expressão dissonância musical será trazida à tona. De saída, isso ocorre na penúltima seção da obra, onde tal noção acha-se imantada à dita “metafísica de artista” e sua decorrente justificativa estética da existência – concepção que, como se sabe, forma o pano de fundo da ponderação nietzschiana de juventude sobre o trágico. Ali, então, lê-se:

Esse fenômeno primordial da arte dionisíaca, difícil de se assimilar, só pode ser imediata e compreensivelmente apreendido por um caminho direto [*auf directem Wege*], a saber, no maravilhoso significado da *dissonância musical*; assim como apenas a música, colocada ao lado do mundo, pode fornecer

¹ Schmidt, 2012, p. 109.

um conceito daquilo que se entende por justificação do mundo enquanto um fenômeno estético [...] Não teríamos, agora, facilitado essencialmente esse difícil problema do efeito trágico ao buscarmos o auxílio da relação musical da dissonância? (GT/NT 24, KSA 1.152-53)²

E assim é que, logo depois, no subsequente e último capítulo do texto, lê-se ainda: “Se nos fosse dado pensar numa encarnação da dissonância – e que outra coisa é o ser humano senão que isso? –, tal dissonância necessitaria, para conseguir viver, de uma ilusão majestática, que cobrisse sua própria essência com um véu de beleza” (GT/NT 24, KSA 1.155).

Antes de tentarmos nos entender com essas passagens, já de si bastante desafiadoras do ponto de vista explicativo, convém fazer duas glosas elucidativas. É assaz compreensível que a dissonância musical assuma um destaque argumentativo apenas a essa altura do livro, cuja atenção está voltada, nesse momento, ao drama musical wagneriano e ao suposto ressurgimento da tragédia a partir das cinzas sem brasa de uma modernidade culturalmente diminuída e artisticamente esgotada – despertar a ser provocado, aliás, não tanto por um elo perdido entre Apolo e Dioniso, senão que, dir-se-á, pelos raios da poderosa “trajetória solar de Bach até Beethoven, de Beethoven a Wagner” (GT/NT 19, KSA 1.127). Isso porque, em que pesem as torções conceituais operadas por Nietzsche no intuito de adaptar a gênese da tragédia ática à sua própria interpretação, o fato é que seria inviável reconstruir efetivamente a música dos gregos antigos – “a música [grega] mesma desapareceu”³, lembra-nos Hugo Riemann –, razão pela qual seria, no mínimo, precipitado tentar caracterizar a noção de dissonância musical à luz do antigo repertório

² Vide também, a esse propósito, a célebre formulação contida no §5: “apenas enquanto *fenômeno estético* a existência e o mundo são eternamente *justificados*” (GT/NT 5, KSA 1.47).

³ Gurlitt; Eggebrecht, 1996, p. 351.

É claro que, à época, já havia um “mundo da música”. Aqueles que se dedicavam, por exemplo, à canção de *Seikilos*, mas, como bem nos lembra Claus-Steffen Mahnkopf, “os nomes artísticos de tal período eram, exclusivamente, nomes de escritores: Sófocles, Aristófanes e Ésquilo”. (Mahnkopf, 2022, p. 29).

helênico de sons – imanando-a, quicá por alguma inevitável tentação etimológica, à palavra grega *diaphonia* (literalmente, “desacordo sonoro”). Não menos problemático seria fazê-la ressoar, ainda que à distância, pelo léxico musical medieval, valendo-se, por exemplo, do sentido diafônico das *voces discrepantes* (“vozes discrepantes”) ou da *discordia* (“discordância”).⁴ Pois tal aproximação pressuporia, já, uma determinada oposição à estrutura parafônica (dada pelos intervalos de quarta, quinta e oitava), bem como um controle da divergência entre certos intervalos diatônicos, fazendo confluir, assim, perspectivas de avaliação musical notadamente mais tardias. É certo que, com o advento do oboé barroco, como nos recorda Claus-Steffen Mahnkopf, tornam-se finalmente “possíveis os assim chamados ‘multifônicos’”.⁵ Mas é verdade ainda que tais sonoridades desviantes devem ter sido consideradas, pelos músicos seiscentistas, “como erros, ‘notas desafinadas’”⁶, e não como livres construtos e gestos vanguardistas. Por esses trilhos, no final das contas, estaríamos sempre à mercê de alguma falácia essencialista, tal como aquela acentuada, noutro contexto, pelo lapidar comentário de Arthur Danto: “Muitas obras de arte do mundo (pinturas em cavernas, fetiches, peças de altar) foram realizadas em tempos e lugares em que as pessoas não tinham um conceito de arte para falar a seu respeito; na verdade, elas interpretavam a arte em termos de suas outras crenças.”⁷

Mas, também por outro motivo é razoável que a dissonância musical seja tematicamente explorada no núcleo do livro dedicado a Wagner. Isso porque, com ele, a expressão assume uma acepção inédita, indicando uma autonomia que suplanta marcadamente seus significados anteriores. Não que a moderna independência da dissonância em relação aos parâmetros compositivos tradicionais

4 Cf. Gurlitt; Eggebrecht, 1996, p. 232.

5 Mahnkopf, 2022, p. 38.

6 Mahnkopf, 2022, p. 39.

7 Danto, 2006, p. 106.

só tenha sido verdadeiramente lograda nos dramas musicais wagnerianos. Como se sabe, ao menos desde Albrechtsberger, a dissonância já havia dado nítidas mostras artísticas de seu efetivo poder emancipatório. Os meios de estruturação musical próprios ao século XIX, “mais um sistema de harmonia movimentada do que um contraponto”⁸, como dirá Koellreutter a esse respeito, fiam-se numa paleta sonora consolidada por acordes de sétima e notas alheias a uma ordem intervalar fixamente predeterminada, resultando, “na segunda metade do século, do uso, cada vez mais amiúde, de acordes de nona e décima terceira e de acordes aumentados e diminutos sem preparação (harmonia cromática)”⁹. Assim, quando do seu despertar, a arte wagneriana já encontrava um solo musical sensivelmente fertilizado por indefinições tonais e multidirecionalidades melódicas, ensejando signos sonoros que potencialmente descuram de um centro tonal fixo e previsível. Mas, qual um arado artístico obstinado e inventivo, a prática composicional de Wagner termina por revirar tal terreno desde dentro, de sorte a extrair, de suas entranhas, um material musical harmonicamente desgarrado e fértil em novos acontecimentos acústicos, sendo que, dos frutos dele nascidos e maturados, o assim chamado acorde de Tristão – que abre o Prelúdio de *Tristão e Isolda* – decerto é o mais célebre em termos de sua efetividade histórica. Não por acaso, sobre o alcance de tal conjunto de sons, Nietzsche dirá em sua autobiografia intelectual: “Todas as excentricidades de Leonardo da Vinci perdem seu encanto aos primeiros sons do Tristão” (EH/EH, Por que sou tão esperto 6, KSA. 6.289-90). Convém, pois, ainda à guisa de observação preliminar, reconhecer sucintamente algumas características básicas de tal acorde, para, aí então, redirecionar nossos holofotes à noção de dissonância musical n' *O nascimento da tragédia*.

8 Koellreutter, 1996, p. 16.

9 Koellreutter, 1996, p. 16.

Sob uma ótica especificamente musical, o acorde de Tristão é aquilo que se costuma chamar de acorde dilatado, alargando-se, ao longo de uma cadência em lá menor, numa sexta aumentada. Mas, justamente porque se distende de modo contínuo e ambivalente na irresolução interna de sua ordem intervalar, ele acaba por desestabilizar a tonalidade na qual, em princípio, estaria centrado, revelando-se, por assim dizer, uma espécie de amálgama sonoro acintosamente autocorrosivo. A propósito dessa dinâmica disruptiva, Daniel Barenboim dirá: “São só três notas, lá, fá e mi. E este mi não sobe para a nota superior, que continua, digamos a melodia [...] este mi desce para o ré sustenido que está dentro do acorde e depois é sustentado pelo corne inglês [...] tem-se o máximo de tensão do acorde e depois uma resolução pela metade, que deixa tudo em suspensão.”¹⁰ Visualizemo-lo, pois, a título de ilustração (Figura 1):

A musical score snippet for the Tristan-Akkord. The title above the staff is "Langsam und schmachtend". The score is for four parts: Ob. II Vc., 2 Klar., Ob. I Engl. H., and 2 Fag. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (F major or D minor). The music shows a complex harmonic structure with overlapping notes and dynamics like *pp* and *p*.

Figura 1. Imagem que apetrecha o verbete “Tristan-Akkord” no léxico técnico-musical de Riemann (Cf. Gurlitt; Eggebrecht, 1996, p. 987).

¹⁰ Barenboim; Chéreau, 2010, p. 130.

Espectralmente esfíngico, tal conjunto de sons é avesso a interpretações harmônico-funcionais unívocas e conclusivas, sendo que haveria, no mínimo, como bem nos elucida Nathan Martin, cinco modos básicos para apreciá-lo, podendo ser tomado como “(1) um acorde funcional de sétima menor, (2) uma tríade menor com sexta, (3) algum tipo de sonoridade ‘pré-dominante’, (4) uma harmonia de funcionalidade dominante e (5) como uma sonoridade que não se presta a uma análise em termos tonais.”¹¹ Mas não se trataria aqui, face a tais possibilidades, de fazer valer uma necessária e impositiva escolha interpretativa, haja vista que a atonalidade ínsita ao desenvolvimento do mencionado acorde não requer que sua tríade constitutiva desabroche abertamente em direção a alguma tônica pré-determinada – o que, em realidade, só se torna patente ao final da peça. Até porque, como dirá Jürgen Stolzenberg: “Uma composição harmonicamente avançada pode estar submetida a premissas tonais, mas sem cumprir explicitamente tal obrigatoriedade”.¹²

Para aquilo que nos importa, o mais relevante seriam os efeitos singularmente reflexivos, por assim dizer, de tal suspensão harmônica, que parece exigir, em termos de sua fruição e expressividade, uma recepção sensorial aparentemente mais autônoma, ou, em todo caso, menos assediada pelos condicionamentos auditivos impostos pela clássica escuta tonal. Solvida num parâmetro perceptivo cuja clareza sensitiva é apenas aproximativa, a audição é chamada, aqui, a dirigir-se a um mundo que se lhe impõe como uma espécie de provação ou desafio sônico, deixando-se estranhar por algo que não lhe é habitualmente assimilável e estados cenestésicos tributários de impressões musicais pouco familiares. Mal acomodadas, as sensações assim obtidas são apreciadas, com inquietude, por uma sensibilidade que busca novas regulagens e passa, então, a obter representações de um fundo sonoro tido como inefável. Abismados numa indeterminação

¹¹ Martin, 2008, p. 7.

¹² Stolzenberg, 2021, p. 319.

recíproca, sujeito e objeto musicais estariam, nesse patamar, a serviço de um substrato estético indelineável, o qual, cuidando de si mesmo, fará de *Tristão e Isolda*, como dirá Nietzsche alhures, o próprio “*opus metaphysicum* de toda arte” (WB/Co. Ext. IV 8, KSA 1.479).

Motivado por esse peculiar registro metafísico, *O nascimento da tragédia* espera alçar a referida obra musical à condição de drama “perfeito”, supostamente o único a engendrar e promover, numa espécie de predeterminação harmônica, um composto entre a esfera imagético-verbal, apolínea por excelência, e o âmbito ressonante não-figurativo, prenhe de intensidades dionisíacas. Nesse sentido, lê-se:

Mediante essa harmonia preestabelecida, que vigora entre o drama perfeito e sua música, o drama atinge um nível máximo de visualidade, inacessível, de resto, ao drama falado [...] E, enquanto a música nos impele a ver mais e de uma forma mais internalizada do que o habitual, ampliando, diante de nós, o processo cênico qual uma delicada teia, o mundo do palco se amplifica infinitamente, iluminando-se desde dentro para o nosso olho espiritualizado, que vislumbra nossa esfera interior (GT/NT 21, KSA 1.137-38).

Concedida a parte ao esforço do texto para glorificar o aludido drama wagneriano, enaltecido por sua capacidade de compatibilizar ondulantes linhas melódicas e movimentadas figuras cênicas, chama atenção, de quem lê a passagem, uma latente assimetria, a saber, a incongruência entre a ideia de “harmonia preestabelecida” e a noção mesma de dissonância musical, resistente, na prática, ao caráter estável e balanceado das afinações prefixadas. É bem verdade que o próprio Schopenhauer – em cuja metafísica o livro de Nietzsche se baseia – não deixa de ensejar a afirmação de uma conciliação pré-ordenada entre consonância e dissonância musicais. Em sua interpretação da arte dos sons, para resumir bastante, o autor d’*O mundo como vontade e como representação* empenha-se em descrever, por extrapolação analógica, um paralelismo simbólico entre as alturas dos sons e os níveis escalonados de objetividade da Vontade no mundo dos fenômenos. Assim é que nos tons mais graves da harmonia,

no baixo-fundamental, serão reconhecidos os graus inferiores e mais telúricos das forças naturais, isto é, “a natureza inorgânica, a massa do planeta”¹³, ao passo que a melodia, pela concatenação significativa de seu desabrochar, corresponderia a uma Vontade humanamente consciente de si, sintomática de uma totalidade prenhe de sentido e passível de ponderação. Daí a linha melódica narrar, nessa trama gradativa, a história mais secreta de nossa vida pulsional, iluminando, pela clareza da consciência e reflexão, “cada impulso, cada esforço, cada movimento da Vontade.”¹⁴ A partir dessa palheta sonora contínua e bem ordenada, pressupõe-se, então, que eventuais desvios dos intervalos justos e retificados da escala tonal, assim como quaisquer inflexões cacofônicas sem preparação, seriam análogos “à divergência do indivíduo em relação ao tipo da espécie”, sendo que “as dissonâncias impuras, que não dão a conhecer nenhum intervalo determinado, podem ser comparados aos monstruosos cruzamentos entre duas espécies animais, ou, então, entre o ser humano e o animal”¹⁵. Tudo se passa como se, como coisa em-si imanente à natureza, a Vontade exibisse uma ordem correspondente à ordem subjacente à harmonia musical, marcada pelas coincidências inequívocas de suas vibrações. Sob a aparente descontinuidade fenomênica entre as individuações, haveria, na música e no mundo, uma espécie de “concordia” universal, instanciada, por exemplo, pela obra sinfônica de Beethoven, haja vista que “uma sinfonia de Beethoven nos mostra a maior confusão, mas uma confusão que possui a mais perfeita ordem como fundamento, um veemente conflito que, logo em seguida, é transformado na mais bela harmonia; trata-se aqui do *rerum concordia discors*, uma reprodução fiel e perfeita da essência do mundo”.¹⁶

13 Schopenhauer, 1986, p. 360.

14 Schopenhauer, 1986, p. 362.

15 Schopenhauer, 1986, p. 361.

16 Schopenhauer, 1986, p. 577.

À primeira vista, tudo dá a entender que a dissonância musical corresponde única e precisamente à cisão da Vontade nas inumeráveis individualizações em que ela se aliena da unidade que lhe constitui – fragmentação que seria supostamente apaziguada por um tipo conciliador e quietista de *música mundana*. Mas basta um olhar mais atento para se perceber que, em tal contexto, a relação irracional entre os intervalos, que impediria uma aproximação simétrica e harmônica entre os sons, designa uma concepção fundamentalmente pitagórica de música, fundada em relações numéricas e, portanto, atreladas ao princípio de individualização, ficando supostamente vedada uma inerência imediata e intensiva com a estrutura não individualizada da Vontade. A respeito de tal visão geral, lê-se: “Desde que as vibrações de dois sons estabelecem entre si uma relação racional expressa por números inteiros, ambos os sons se deixam apanhar conjuntamente em nossa apreensão por meio da recorrente coincidência de suas vibrações”.¹⁷ É bem verdade que, por esse viés, alguém talvez estivesse tentado a identificar a inteira metafísica schopenhaueriana da música a uma compreensão exclusivamente aritmética do mundo, semelhante àquela esboçada e defendida por Leibniz, cujo célebre dístico é, aliás, explorado por Schopenhauer nos seguintes termos:

Por conseguinte, no sentido de nossa visão superior da música, podemos assim parodiar o supracitado dito de Leibniz, o qual, a partir de um ponto de vista inferior, é completamente acertado: ‘Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi’[música é um exercício oculto de metafísica em que a alma não sabe que está filosofando]. Pois *scire*, saber, quer dizer sobretudo ter transposto em conceitos abstratos. Mas, por conta da verdade vasta e variegadamente confirmada do dito leibniziano, a música [...] considerada apenas exteriormente e sob uma ótica puramente empírica, é só o meio de apreender, de forma imediata e *in concreto*, números maiores e relações mais intrincadas.¹⁸

17 Schopenhauer, 1986, p. 578.

18 Schopenhauer, 1986, p. 369.

Contudo, e apesar de eventuais semelhanças estruturais, a tentativa de entrever, aqui, uma retilínea proximidade de berço entre ambas perspectivas, visando a equiparar, sem maiores mediações, a “concórdia” musical schopenhaueriana à teoria leibniziana da harmonia pré-estabelecida, seria um passo em falso, inclusive indevido. Implicando irmanar as ocorrências sonoras a substâncias encapsuladas e encobertas, tal identificação exigiria supor que as notas musicais se relacionam, não só por intervalos expressos numericamente, senão que mediante unidades cuja perfeição nos escaparia – e isso não apenas em virtude de certos limites auditivos, mas por falta de um conhecimento divino acerca dos arcanos do “melhor dos mundos possíveis”. Nada mais estranho a Schopenhauer do que esse último, alfa e ômega do otimismo filosófico. Como ele mesmo dirá: “De modo sério e honesto, pode-se inclusive contrapor à prova notadamente sofisticada de Leibniz, segundo a qual este mundo seria o melhor mundo possível dentre todos, a prova de que ele seria o pior mundo dentre os possíveis”.¹⁹ Coveiro da tragédia, o otimismo teórico, como se sabe, constitui o alvo mais determinante contra o qual *O nascimento da tragédia* irá se articular, de modo que, em legítima sintonia com tal postura condenatória, a ideia do melhor e mais favorável dos mundos possíveis tampouco poderá sair incólume da veemente crítica de seu autor, o qual, aliás, acabará igualmente por transfigurá-la em seu contrário: “Música e mito trágico [...] transfiguram uma região em cujos acordes prazerosos ecoam encantadoramente a dissonância, bem como a terrível imagem do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer [...] ambos justificam, através desse jogo, a existência mesma do ‘pior dos mundos’” (GT/NT 25, KSA1.154).

De outra ordem é, pois, a contradição “harmoniosa” que dormita sob a noção nietzschiana de dissonância musical. Com vistas à sua caracterização, voltemos nossos holofotes, então, uma vez

¹⁹ Schopenhauer, 1986, p. 747.

mais, às passagens por nós inicialmente apontadas, onde Nietzsche introduz e descreve tal concepção. Na primeira delas, contida na seção 24, ele afirma que a arte dionisíaca só se deixaria apreender efetivamente por um “caminho direto [*auf directem Wege*]”, qual seja, mediante o “maravilhoso significado da *dissonância musical*” (GT/NT 24, KSA 1.152). E, mais adiante, no último parágrafo do livro, Nietzsche trata de elevar a dissonância musical à condição mesma de projeção analógica e simbólica da existência humana – o que seria o ser humano, perguntava ele, senão que “uma encarnação da dissonância”? (GT/NT 25, KSA 1.155) E, em continuidade e complemento à tese que atravessa a obra de fio a pavio²⁰, dirá ainda que nós, dissonâncias encarnadas, precisaríamos, simplesmente para poder viver, de “uma ilusão majestática, que cobrisse sua própria essência com um véu de beleza” (GT/NT 25, KSA 1.155).

No primeiro caso, no qual a dissonância musical desponta como uma espécie de via direta rumo à apreensão da arte dionisíaca, o termo parece atuar, à primeira vista, como um operador explicativo ou vetor elucidativo privilegiado para se compreender, como se lê, “esse difícil problema do efeito trágico” (GT/NT KSA 24, KSA 1.153). Em termos metodológicos, tal designação estaria plenamente alinhada com o caminho intuitivo e não discursivo entrevisto pelo filósofo alemão, já nas primeiras linhas do livro, para tratar do fenômeno estético investigado texto adentro, haja vista que, como ele afirma, “teremos ganhado muito para ciência estética, se tivermos chegado, não somente à compreensão lógica, senão que também à certeza imediata da intuição de que o desenvolvimento ulterior da arte acha-se ligado à duplicidade de *Apolo e Dioniso*” (GT/NT 1, KSA 1.25). Mas, no contexto atinente ao final da obra, essa trajetória anti-intelectualista, sinalizada e iniciada a contrapelo das abordagens estéticas de cunho mais lógico e sistemático, tende a acarretar um redimensionamento

²⁰ Tese de acordo com a qual “apenas enquanto *fenômeno estético* a existência e o mundo são eternamente *justificados*” (GT/NT 5 KSA 1.47).

sutil, mas significativo do acordo entre Apolo e Dioniso – conciliação apta a suspender, pela bela gloriosa e translúcida aparência dela decorrente, a condição intrinsecamente desarmônica e trágica de nossa existência. O dionisíaco, útero comum do mito e da arte dos sons, inclina-se a assumir, aqui, paradigmaticamente, o primeiro plano da ponderação, fazendo jus ao aceite, derradeiramente reforçado, a essa altura, de que “apenas a música, posicionada ao lado do mundo, pode fornecer um conceito daquilo que se entende por justificação do mundo enquanto um fenômeno estético” (GT/NT 24, KSA 1.152). É bem verdade que, no intuito de compreender tal potencialidade, dir-se-á ainda, em acréscimo: “devemos pensar não somente na música do povo, mas também, e de maneira igualmente necessária, em seu mito trágico” (GT/NT 24, KSA 1.153). No entanto, dado o íntimo vínculo entre música e mito, agora tanto mais irmanado, resta que o auxílio da relação musical da dissonância culminará, não só numa visada onírica que se “quer para além do olhar” (GT/NT 24, KSA 1.153), mas também, e sobretudo, num ouvir para além do próprio ouvir: “teríamos de caracterizar esse estado, no que concerne à dissonância utilizada artisticamente, de tal modo que gostaríamos de ouvir e, ao mesmo tempo, desejaríamos nos colocar para além do ouvir” (GT/NT 24, KSA 1.153).

Ansiando por um tipo inusitado de infinitude perceptiva, essa transfiguração da acolhida auditiva não deixa de ecoar, a seu modo, a reflexão levada a cabo por Wagner em seu célebre ensaio *Beethoven*, segundo a qual, por meio da música, seria possível lograr uma despotencialização da sensorialidade apta a esmaecer, como que por fascínio, “qualquer outra percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior.”²¹ Sonhando acordada,²² cumprir-se-ia,

21 Wagner, 2010, p. 29.

22 Cf. Wagner, 2010, p. 29: “Que esse espetáculo, que ocupa apenas aquele que não está tomado pela música, terminará por não incomodar mais aquele que nela está mergulhado, nos mostra claramente o fato de que não o percebemos mais com a consciência, mas, ao contrário, com os olhos abertos, somos tomados por um estado que se assemelha, essencialmente, à clarividência sonambúlica”.

assim, à audição, um ver desde dentro. Derivado de uma operação artística encantatória que, mediante imagens acústicas oniricamente elaboradas, redimensiona a consciência dos sentidos, tal estado seria capaz de coadunar a experiência visual, limitada à individuação e à mímica dos gestos, e a expressividade sonora, encapsuladamente invisível e subjetivamente indelineável. Era nessa direção que Nietzsche contava nos levar quando, ainda no início d’*O nascimento da tragédia*, concedia ao poeta lírico-cantor a prerrogativa de efigiar a instância mais originária do dionisíaco mediante um espelhamento interior livre de toda subjetividade. “O artista”, dizia ele, “já abriu mão de sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que agora lhe mostra sua unidade com o coração do mundo, é uma cena onírica” (GT/NT 5, KSA 1.44). Desvencilhando-se de sua individualidade e deixando-se embalar por um cenário de sonho, o artista achar-se-ia em condições de apresentar uma réplica luzente e imageticamente exemplar do mundo, mas que não deixa de ser, à luz da metafísica estética em que se insere, uma música tornada visível: “Ele se tornou, antes de mais nada, enquanto artista dionisíaco, completamente idêntico ao Uno-primordial, à sua dor e contradição, produzindo a imagem desse Uno-primordial como música [...] mas, agora, sob o efeito onírico apolíneo, essa música se lhe torna visível, enquanto uma *imagem onírica simbólica* [*gleichnissartigen Traumbilde*]” (GT/NT 5, KSA 1.43-44).

Nas últimas seções do livro, porém, a ênfase dada a esse mundo de imagens muda de orientação. Com a precedência da noção de dissonância musical – primazia resultante, como vimos, de sua imediatez face à compreensão do efeito trágico –, trata-se, desta feita, de indicar o processo rumo à idealidade artística, não às expensas da bela aparência, senão que a partir daquilo que o elemento musical tem em comum com a dor e contradição à base de todo existir, levando em conta, enfim, aquilo que a música tem de intrinsecamente heterogêneo e discordante. Donde o lapidar

apontamento póstumo, que dá lastro e relevo a esse posicionamento: “A orientação da arte é superar a dissonância; assim é que o mundo do belo, surgido do ponto de indiferença, esforça-se para ultrapassar a dissonância enquanto aquilo que, em si, é perturbador” (NF/FP 1870, 7 [117], KSA 7.166). Originária, a dissonância de que aqui se fala seria causa e efeito de si mesma, qual uma sonoridade indiferente e imparcial, e, desse modo, perturbadora em termos de um querer que se impõe à revelia e na contracorrente de nossa subjetividade. É justamente sobre esse material disforme que o artista dionisíaco-musical trabalha para dar à luz seus rebentos melódico-harmônicos, extraídos e cultivados a partir de uma dimensão volitiva isenta de individualizações. Daí “ser necessário investigar”, reitera Nietzsche, numa anotação preliminar, “o significado da dissonância na música”, mas precisamente para poder encontrar, nessa última, “o princípio propriamente idealista, e, da mesma maneira, a causa da melodia e da harmonia”.²³ A consonância não pode ser o ponto de partida, porque seu caráter unificador pressupõe, como condição de possibilidade, um aplanamento e uma uniformização de sons discordantes, a conjunção mesma dos tons conflitantes em relação aos quais ela é superveniente. Posterior, a consonante unidade sonora é explicada pela negatividade impessoal e antagônica de uma efetividade dissonante que se afirma pelo pluralismo polimorfo que a constitui. Esse último, por sua vez, só pode ser estabilizado por um movimento “antinatural”, por assim dizer, deixando-se informar por um esquema unitário que lhe renderá, por efeito contraste, a credencial do belo. Por isso, esse outro revelador apontamento: “Não há um belo natural. Mas decerto o feio perturbador e um ponto indiferente. Que se pense na realidade da dissonância em contraposição à idealidade da consonância” (NF/FP 1870, 7[116], KSA 7.164).

²³ Anotação preparatória relativa à redação do parágrafo 24 d' *O nascimento da tragédia: Comentário aos volumes 1-3*, KSA 14.58.

Mas, também sob outro aspecto a dissonância musical parece adquirir, aqui, prioridade teórico-especulativa. Mediante a gradativa resolução e o contínuo restabelecimento de intervalos divergentes entre si, cumpre-se não somente a dinâmica de proximidade e distanciamento, retenção e afrouxamento, calma e expectativa, ingredientes tão importantes à escuta musical, senão que também, sob a ótica da “metafísica de artista”, o prazeroso jogo do criar-a-si-mesmo e destruir-a-si-mesmo, próprio ao impulso dionisíaco cuja determinação é “a contínua criação do prazer primordial e, ao mesmo tempo, sua destruição”.²⁴ Que o ser humano seja considerado uma encarnação da dissonância, tal como sugere a outra menção do termo em *O nascimento da tragédia*, eis o que serviria justamente para assinalar nosso copertencimento ao jogo global de tensão e relaxamento entre pulsões artísticas primordiais, vaivém de que nos apercebemos por meio do artista dionisíaco que se agita em cada um de nós, ou, como dirá Nietzsche, quando da segunda edição da obra, do “deus-artista totalmente amoral e irrefletido, que, tanto no criar como no destruir, quer no bem, quer no mal, pretende se dar conta de seu semelhante prazer e autodomínio” (GT/NT Tentativa de autocrítica 5, KSA 1.17). À vista disso, um mundo monotônico não seria apenas incompatível com a realidade efetiva de um mundo dionisíaco musicalmente agonístico e oscilante, mas sobretudo monótono. Assim como as peças contrapontísticas se revelam mais e mais instigantes por meio da assimetria e interdependência de vozes discordantes entre si, nossos anseios e desejos se tornam mais estimulantes pela dessemelhança que os caracteriza, exercendo-se por diferenciação e contraste, e não por igualação. É paradoxalmente prazeroso nos reconhecermos na aflitiva cacofonia que nos atravessa, reforçando, como dirá Nietzsche, nosso “gradual deleite com o tom menor e com a dissonância” (NF/FP 1870, 7 [117], KSA 7.166). E

24 Anotação preparatória relativa à redação do parágrafo 24 d’*O nascimento da tragédia*: Comentário aos volumes 1-3, KSA 14.58.

talvez por aí também nos fosse facultado compreender por qual motivo, apesar de evitarmos, em geral, a dor, gostamos tanto de apreciar o assombro evocativo das mais tristes canções, buscando apreender, nelas, “com simpática sensação amorosa, o eterno sofrimento como sofrimento próprio” (GT/NT 18, KSA I.118). Mas, como assim? Dor cultivada para nos redimir da dor, seria então a dissonante música dionisíaca uma inusitada espécie de *blues*? Eis aí algo que daria mais o que pensar. Ou melhor, sentir...

Musical dissonance in *The birth of tragedy*

Abstract: The present paper aims at investigating the meaning and scope of the idea of musical dissonance in *The Birth of Tragedy*. In reviewing the possible explanatory definitions of this concept, within and outside the speculative-theoretical framework proper to Nietzsche's first book, we hope to open a path that leads us to rethink the so-called “artist metaphysics”, and, specially, what is generally understood as Dionysian music.

Keywords: musical dissonance, artist metaphysics, *Tristan and Isolde*, Dionysian music.

Referências

- BARENBOIM, D.; CHÉREAU, P. Diálogos sobre música e teatro. *Tristão e Isolda*. Tradução de Sérgio Rocha Brito Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DANTO, A. C. Após o fim da arte. *A arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.

Barros, F. R. M.

GURLITT, W.; EGGBRECHT, H. H. (Org.). Riemann Sachlexikon Musik. Schott: Mainz, 1996.

KOELLREUTER, H. J. Contraponto modal do século XVI: Palestrina. Brasília: Musimed, 1996.

MAHNKOPF, C-S. Die Kunst des Komponierens. Wie Musik entsteht. Stuttgart: Reclam, 2022.

MARTIN, N. The Tristan Chord Resolved. In: *Intersections. Canadian Journal of Music*. v. 28, n. 2, pp.6-30, 2008.

NIETZSCHE, F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA). Ed. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York, München: de Gruyter, DTV. 1999.

SCHMIDT, J. Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie. Berlin/Boston: de Gruyter, vol. 1/1, 2012.

SCHOPENHAUER, A. Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Sämtliche Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Sämtliche Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

STOLZENBERG, J. Zur Idee des musikalischen Subjekts. In: FUHRMANN, Wolfgang; MAHNKOPF, C.-S. (ed.) *Perspektiven der Musik-philosophie*. Berlin: Suhrkamp, 2021.

WAGNER, R. Beethoven. Tradução Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Enviado: 10/06/2023

Aceito: 12/07/2023