

Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs

Fernando Ribeiro de Moraes Barros*

Resumo: Sem passar ao largo da obra publicada de Nietzsche, o propósito deste artigo consiste em analisar algumas passagens da portentosa e pregnante correspondência entre o filósofo alemão e Carl Fuchs, ensaísta, diretor musical e organista em Danzig. Travado ao longo de quinze anos, o intercâmbio epistolar acumula, desde o início, uma rica variedade de problemas teórico-especulativos, adquirindo o ápice de sua consistência entre os anos de 1887 e 1888. Atentos a esse derradeiro período, esperamos mostrar que o debate formado por diferentes noções estético-musicais – como, por exemplo, “fraseamento”, “melodia infinita” e “rítmica” – não só ajuda a explicar, senão que também complementa os construtos fundamentais da filosofia nietzschiana da maturidade – tais como a noção de *décadence*, o conceito de perspectivismo e a ideia mesma de *amor fati*.
Palavras-chave: fraseamento - “melodia infinita” – *décadence* – perspectivismo - rítmica

Acredito que o fisiólogo e o músico só irão entender um ao outro quando ambos, cada qual enriquecido com seus respectivos conhecimentos, retornarem ao terreno da filosofia.

(Carl Fuchs, em carta a Hermann von Helmholtz)

Embora as cartas se prestem aos fins mais variados, pode-se afirmar que nenhuma correspondência deixa de ser, em certa medida, uma conversa de seu autor consigo mesmo. Espécie curiosa de solilóquio, a escrita epistolar pressupõe a presença de uma

* Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará, Brasil. E-mail: fbarros76@gmail.com.

ausência, um interlocutor com o qual se compartilha, à distância, certas disposições. À diferença do discurso “objetivo”, no entanto, seus signos resultam de uma atividade de simbolização que só vem a ser ao se investir de determinados sentimentos. Não por acaso, tal registro tornou-se o mais condizente com as relações de amizade. A esse propósito, Goethe escreve: “Com efeito, uma correspondência conserva melhor os níveis de progressão que constitui uma amizade; cada momento de seu crescimento é fixado, e, quando sua consumação nos dá a impressão de estabilidade, basta um instrutivo olhar retrospectivo sobre o seu vir-a-ser para nos fazer acreditar, ao mesmo tempo, num futuro e incessante progredir”¹.

O que também implica, entre outras coisas, que os enunciados atinentes a esse gênero não estão predestinados a traduzir apenas raciocínios ideais, concluídos antes mesmo de terem encontrado sua expressão sensível “adequada”, o mesmo é dizer, a composição literal dos significados na folha de papel. Outra é a modalidade enunciativa condizente com os vínculos afetivos. Pressupondo um consórcio subjetivo entre destinatário e remetente, a esfera epistolar indica a presença singular e visceral de inúmeras intensidades sensitivas, trocas pessoais de experiência das quais não estão separadas, muitas vezes, conteúdos não figurativos e indelineáveis, “não-nomináveis” por excelência. É justamente a esse aspecto de difícil circunscrição que Nietzsche irá atribuir, porém, a possível clareza da linguagem. Tanto é assim que assevera: “O que há de mais compreensível na linguagem não é a palavra mesma, mas o som, a força, a modulação e o tempo com os quais uma seqüência de palavras é dita – enfim, a música por detrás das palavras, a afetividade por detrás desta música, a pessoa por detrás de tal afetividade” (Nachlass/FP 1882, 3 [1] 296, KSA 10.89). Fértil sob vários aspectos, a relação entre o filósofo alemão e Carl (Dorius Johannes)

1 GOETHE, J. W. von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. Munique: DTV, 2000, Vol. XII, p.40.

Fuchs, diretor musical em Danzig, organista e crítico sagaz, faz exatamente jus a esses dois critérios: é condicionada pela amizade e veiculada por cartas.

Estabelecido à época d'*O nascimento da tragédia*,² o contato entre os dois sobrevive ao círculo de Bayreuth e adquire o vértice de sua consistência em 1888, encerrando-se, porém, sem que Nietzsche pudesse vivenciá-lo com plena consciência. Em 1890, Fuchs dirige ainda a estréia da ópera “O casamento secreto”, de Peter Gast – que se tornara, a bem dizer, uma verdadeira “preocupação” para o filósofo alemão. Desses quinze anos de correspondência – que chega a somar mais de 400 páginas -, interessar-nos-á, em especial, o seu último período, no qual o pensador passa a esposar uma concepção antropológico-cultural de tempo musical, tratando de explorar, com isso, dimensões pouco conhecidas de seu derradeiro filosofar. Começamos, no entanto, pelo organista.

Fuchs era um ávido escritor de cartas, sendo que sua ansiedade, às vezes desenfreada, dava ensejo a algumas suspeitas. Logo em sua primeira e portentosa missiva, pede para ser apresentado a Richard Wagner; pouco tempo depois, visando a uma vaga de diretor musical em Mainz, solicita que o célebre compositor intervenha ao seu favor, de sorte a chamar a atenção de Franz Schott, influente editor das obras wagnerianas em tal cidade.³ E, como se não bastasse, em fevereiro de 1874, chega perguntar a Franz Overbeck – certamente o amigo mais próximo de Nietzsche - se lhe seria dado firmar-se na Basiléia.⁴ No entanto, apenas açodadamente essa atitude pode ser identificada com o interesse mesquinho. Durante os primeiros anos da correspondência, Fuchs ainda não possuía uma

2 O primeiro encontro pessoal teria ocorrido, segundo Curt Paul Janz, “acidentalmente na casa do editor Fritsch, em Leipzig, no final de dezembro de 1872”. (JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Viena/Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1994, Vol. I, p. 669); ambos também teriam encontrado-se novamente “em Naumburg, entre 22 de dezembro de 1883 e 2 de janeiro de 1874”. (Id. *ibid.*, p. 669).

3 *Id.*, *ibid.*, p. 671.

4 *Id.*, *ibid.*, p. 671.

posição estável, e, mesmo com o advento do primeiro posto, como dirigente em Hirschberg (Silésia), eram as aulas de piano que, de fato, asseguravam-lhe a subsistência. E não só. Com o tempo, termina por constituir uma família de proporções consideráveis. São seis crianças sob os seus cuidados – em 1875, perde um dos filhos inclusive. Mas nem por isso deixa de ler com afinco os escritos que o colega faz questão de lhe enviar. *O nascimento da tragédia*, as *Considerações extemporâneas* e a primeira parte de *Humano, demasiado humano* são lidos e devidamente ruminados. E mesmo entre os anos de 1879 e 1887, período em que o intercâmbio se vê debilitado - durante esses oito anos, apenas cinco cartas são trocadas –, Fuchs não deixa de ponderar sobre *Assim falava Zaratustra*, *Para além de bem e mal* e *Para a genealogia da moral*. Tanto é assim que, ao retomar a troca intensiva de ideias, ele escreve:

Imaginei-lhe caminhando sobre os picos dos alpes, regozijando-se com a altura e o frio, esquecendo-se totalmente dos seres humanos que vivem bem abaixo no vale. Também fiquei impactado com algo (...) trata-se da insensatez da punição, da liberdade no delinquir. Tenho crianças, sendo que nenhuma infância é regulada sem alguma punição; gerou-se, então, um conflito: cometer injustiças às crianças aplicando-lhes castigo ou deixar que se tornem selvagens a olhos vistos⁵.

Embora Fuchs não chegue a assumir a perspectiva de uma existência semelhante àquela dos companheiros de Zaratustra, marinheiros desterrados e criminosos detratores “que escrevem novos valores em novas tábuas” (*ZA/ZA*, Prólogo 9, KSA 4.26), isso não o impede, contudo, de associar a criação de filhos ao processo

5 Carta de Fuchs a Nietzsche, em Zurich, a 26 de setembro de 1884 (Cf. *Nietzsche Briefwechsel*. Berlin: de Gruyter, 1978, III/2, p. 453). Citado também por Cadenbach, Rainer. “Wie Hugo Riemann sich von Carl Fuchs dabei helfen liess, ‘das erlösende Wort’ einmal bei Nietzsche zu finden”. In: Mehner, Klaus (Org.) *Hugo Riemann (1849-1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*. Köln, Böhlau Verlag, 2001, p. 75.

insano de punição que, segundo o genealogista da moral, cruza e constitui a eticidade dos costumes, caracterizada como uma esterilizante e predatória economia da castração. Não será esse, porém, o tema que irá dominar a correspondência daí em diante. Ocorre que, na mencionada carta, Fuchs fará uma sugestão de leitura que irá alterar em profundidade o rumo do debate travado até então; trata-se dos textos de Hugo Riemann, famoso lexicógrafo e patrono da teoria do “fraseamento musical”, da qual Nietzsche toma conhecimento justamente através do amigo pianista e da qual os leitores de sua obra publicada só ficam sabendo em *O caso Wagner*, onde se lê: “O movimento criado por Wagner prolonga-se inclusive no âmbito do conhecimento: aos poucos, a partir de séculos de escolástica, inteiras ciências correspondentes vêm à tona. A fim de fornecer um exemplo, sublinho com especial destaque os méritos de *Riemann* a respeito da rítmica [*Rhythmik*], tendo sido o primeiro a tornar válido o conceito fundamental de interpontuação [*Interpunktion*] igualmente na música (infelizmente, porém, por meio de uma palavra horrível: denomina-o ‘fraseamento’)” (WA/CW 11, KSA 6.38). Para aquilo que nos importa, a resposta de Nietzsche à carta de Fuchs – o qual é obrigado a esperar seis meses para recebê-la – é mais interessante, porquanto, às expensas de Riemann e Wagner, tornará operatório o vínculo entre música e *décadence*:

A expressão wagneriana “melodia infinita” manifesta, da maneira mais charmosa, o perigo, a ruína do instinto e da boa fé, da boa consciência. A ambigüidade rítmica, mediante a qual já não se sabe e nem se *deve* saber onde começa o rosto e termina o pescoço, consiste, sem dúvida alguma, num expediente artístico com o qual efeitos maravilhosos podem ser alcançados – o *Tristão*, por exemplo, é pródigo nisso -, mas, como sintoma de toda uma arte, ela é e continua a ser, apesar disso, o sinal de dissolução. A parte assenhora-se do todo, a frase da melodia, o instante do tempo (e também do *tempo* musical), o *pathos* do *ethos* ...

Mas, isso é *décadence*, um termo que, tal como nos parece ser evidente, não deve rechaçar, mas apenas descrever algo. O seu Riemann é um sinal disso, assim como seu Hans von Bülow e vós mesmos⁶.

Sob o influxo de Paul Bourget,⁷ Nietzsche aplica, aqui, o conceito de *décadence* literária à música de Wagner. Tomando esta última como um organismo, afirma então que, em seu interior, certas partes estruturalmente subordinadas se tornariam independentes em função de um processo de desagregação anárquico e aleatório, razão pela qual não lhe reconhece uma efetiva força organizadora. A expressão mais evidente disso se daria a conhecer por meio da supressão da dimensão matemática do ritmo, pela mescla entre marcações binárias e ternárias, ou ainda, como dirá ainda o filósofo, adotando “o compasso de cinco e sete tempos, repetindo imediatamente a mesma frase, mas com um alongamento tal que ela termina por adquirir uma duração dobrada e triplicada” (VM/OS 134, KSA 2.435).

Poder-se-ia argumentar, a contrapelo de tal descrição, que Wagner costumava compor primeiro o libreto e somente depois a música, de sorte que o conjunto da percepção seria mediada pelo núcleo interno da representação; cada frase teria, enfim, o seu próprio destinatário no interior do drama, exigindo, como

6 Carta a Carl Fuchs, provavelmente de abril de 1886. (In: Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, VII, pp.177-178).

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

condição de compreensibilidade, que as alterações rítmicas e melódicas, bem como as prescrições cênicas, fossem percebidas com vistas à expressão do conteúdo. Que Nietzsche considere a repetição e ampliação dessas alterações como algo potencialmente perigoso, porquanto podem “dissolver” a forma, eis, pois, o que não deveria ser encarado como uma mera e tacanha crítica à riqueza polirítmica. O problema é que a subversão do andamento musical esconderia, a seu ver, uma ameaça mais recuada, relativa a um processo de abreviação subjacente à atividade interpretativa do animal-homem. “O ser humano”, escreve o filósofo, “é uma *criatura formadora de ritmos*. Ele introduz todos os acontecimentos em tais ritmos” (Nachlass/FP 1883/1884, 24 [14], KSA 10.651). Dizer que o ser humano atribui uma certa regularidade à efetividade para, aí então, “fixar” coisas, é também confessar que, sem o ritmo, o fluxo polimorfo do vir-a-ser se lhe tornaria insuportável. O ritmo é então compreendido como uma das funções de autoconservação, surgindo como condição fisiológica de existência de uma espécie que se perpetua mediante uma inventiva memória rítmica. Localizar-se no tempo musical implica relacionar-se de forma projetiva com os sons de uma dada melodia, escutar suas notas conseqüentes e antecedentes de sorte a retê-las criativamente no espírito. Assim como a verdade é “*algo que deve ser criado*” (Nachlass/FP 1887, 9 [91], KSA 12.385), o ritmo também é um tipo de artifício sem o qual o homem não poderia sobreviver. Como dirá Friederike Felicitas Günther, numa monografia muitíssimo atenta e inovadora no contexto geral da *Nietzsche-Forschung*, a percepção rítmica adquire “uma importância antropológica fundamental enquanto auto-afirmação face à transitoriedade, na medida em que, mediante transcurtos e progressões repetidas, ela cria e mantém estabilidade no tempo”.⁸

8 Günther, Friederike Felicitas. *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin/Nova York, Walter de Gruyter, 2008, p.6.

É uma pena que, em tal trabalho, o autor não se detenha igualmente na análise dos textos atinentes à filosofia nietzschiana da maturidade, focalizando apenas os apontamentos do período de juventude. Pois, se nos lembrarmos que, para o autor de *Para a genealogia da moral*, o ressentimento se caracteriza justamente como uma descarga internalizada de afetos com vistas ao amortecimento do sofrimento e da dor,⁹ logo veremos que o comentário acerca da “melodia infinita” tem, no fundo, um alvo mais escarpado e infernal, a saber, a “cronofobia”, nossa atávica repugnância e aversão contra o tempo. “A ‘melodia infinita’”, dirá o filósofo em *Nietzsche contra Wagner*, “quer justamente quebrar toda regularidade de tempo e espaço, inclusive escarnecendo dela à vezes” (NW/NW, *Wagner como perigo* 1, KSA 6.422). Desenrolando-se por um processo de variação no seio do qual os valores de duração se dobram à intensidade de afetos desgarrados, a sucessividade da “melodia infinita” wagneriana geraria, em rigor, um movimento a um só tempo estacionário e flutuante. Se o ressentimento é, no limite, a impotência vivida face à transitoriedade, o melhor remédio seria, pois, pular para fora do fluxo temporal.

O tema ganha ainda uma outra vestimenta diante do pano de fundo formado pelo assim chamado perspectivismo, segundo o qual a objetividade do conhecimento é tanto mais consistente quanto mais ela é assimilável às múltiplas perspectivas e interpretações afetivas, ou, como dirá o filósofo alemão: “quanto mais afetos tomarem a palavra a respeito de uma coisa, quanto mais olhos, variados olhos, soubermos mobilizar com vistas a essa mesma coisa, tanto mais pleno será nosso ‘conceito’ desta última.” (GM/GM III, 12, KSA 5.365). Conhecer uma coisa como ela *mesma* não cede tanto espaço argumentativo e liberdade auto-reflexiva quanto conhecê-la como sendo *diferente*, ou, quiçá, *análoga* a outras coisas. Por isso, a mais desinteressada observação tampouco poderia deixar de ser,

9 Cf. GM/GM II, 27, KSA 5.322.

ao mesmo tempo, um elogio à aceitação irrefletida e unilateral do mais evidente. Se o conhecimento fosse apenas a apreensão do idêntico, o “conceito” seria vazio, sendo que essa necessária variedade de perspectivas pressupõe, de certo, dessemelhanças, contradições e, não raro, expedientes inventivos. O mesmo se aplica à arte dos sons. Também em música termina-se por perder em “objetividade” quando se considera uma nota *apenas* como uma nota, passando ao largo do fato de que o objeto textual, a partitura, é sempre recriada ao ser interpretada. E, aqui, a correspondência com Fuchs mostra-se novamente assaz reveladora:

O pressuposto básico (...) segundo o qual há, em geral, uma interpretação correta, isto é, só *uma* interpretação correta, parece-me *equivocada* tanto em termos psicológicos quanto do ponto de vista da experiência. Seja na situação de criação, seja no momento de reprodução, o compositor vê essas *finas sombras* num equilíbrio meramente instável (...). Em suma, a partir de toda sua experiência filológica, o *velho filólogo* diz: *não existe apenas uma interpretação verdadeira*, nem para poetas nem para músicos (um poeta *não* é, em absoluto, uma autoridade no que se refere ao sentido de seus versos; tem-se as provas mais incríveis de quão impalpável e vago é, para eles, o ‘sentido’)¹⁰.

Quem se arriscaria, afinal de contas, a esgotar o sentido de um poema? Atento à *Crítica da faculdade do juízo*,¹¹ Nietzsche sabe que, como toda ideia estética,¹² o conteúdo de um verso é já de si alusivo;

10 Carta a Fuchs de 26 de agosto de 1888 (In: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, VIII, pp. 400-402).

11 Sobre a leitura do jovem Nietzsche da *Crítica da faculdade do juízo*, cf. MARQUES, A. *A filosofia perspectivista de Nietzsche*. São Paulo: discurso editorial/Unijuí, 2003, pp. 52-61.

12 Trata-se, segundo Kant, daquela “representação da imaginação, que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível.” (Cf. Kant, I. *Textos selecionados*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 251).

não sendo o atributo lógico de um objeto determinado, resulta de uma representação intuitiva cujo significado não se deixa decifrar de uma vez por todas. Isso não implica, porém, abandonar a música e a poesia ao mero sem-sentido. O problema está na imodéstia de exibir o fraseamento como uma espécie de procedimento-padrão para leitura e interpretação de partituras supostamente estáveis, enfim, de objetos impressos. O que diz o próprio Riemann a respeito desse esquema de simplificação com vistas à execução musical? Em seu célebre léxico, ele o define nos seguintes termos: “**Fraseamento** engloba o estudo analítico, a indicação elucidativa e a explicação interpretativa das notações musicais. Como resultado desses inseparáveis procedimentos particulares, o fraseamento, tanto no contexto da discussão analítica da composição quanto no âmbito da própria notação musical, pode ocorrer de uma maneira predominantemente intuitiva e abrangente, e, ao mesmo tempo, como exibição sintética da execução musical”¹³.

É bem verdade que a leitura em voz alta desse verbete lexicográfico não o torna, em função da sonoridade, mais ou menos rigoroso. Mas o mesmo não se aplica à notação musical e tampouco à palavra poética, feita para ser cantada e cujo sentido irá variar conforme o modo como é pronunciada.¹⁴ Nesse caso, não seria de grande eficácia insistir cegamente na coerência textual de uma doutrina, porque, no final das contas, tal coerência decorrerá sempre da sensibilidade daquele que se coloca à escuta. Não por acaso, Nietzsche dirá sobre o seu Zarathustra: “Antes de tudo,

13 EGGBRECHT, H; GURLITT, W. (org.) *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz, Schott, 1996, p. 727.

14 Retomamos, aqui, no contexto notacional, o pregnante comentário de Gerd Bornheim: “Quando lemos um ensaio, uma página filosófica, apreendemos a ideia que o autor expressa na frase; nesse caso, o critério espontaneamente exigido pelo leitor se restringe essencialmente à clareza da expressão. Já que a linguagem é abstrata, a clareza não depende do elemento sonoro e, em princípio ao menos, nem melhora com ele; um texto filosófico que soa bem não se torna por isso mais verdadeiro do que outro que não soe tão bem. O mesmo não se verifica, contudo, na poesia; aqui a sonoridade da palavra se revela até mesmo essencial.” (Bornheim, Gerd. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 136)

cumpre *ouvir* de modo correto o som que vem desta boca (...) a fim de não cometer uma injustiça miserável ao sentido de sua sabedoria” (EH/EH, *Prólogo*, 4, KSA 6.259). E, assim como a partitura não é idêntica à peça que se ouve, a linguagem musical tampouco existe antes que alguém, em algum lugar, resolva traduzi-la em sons. Afinal, para trazer à tona, aqui, à laia de ilustração, as lapidares palavras de Daniel Barenboim: “Ninguém vai me convencer de aquelas manchas pretas num papel branco são a Quinta sinfonia”.¹⁵ Ora, se a música não está na notação e própria linguagem filosófica se acha enredada nas malhas da audição, não sendo a “verdade” outra coisa que uma soma ancestral de relações que foram poética e retoricamente consolidadas,¹⁶ não seria mais honesto admitir, desde logo, o íntimo vínculo entre fraseamento e retórica? Essa era justamente a posição defendida por Nietzsche. Tanto é assim que a Fuchs escreve:

Gostaria que vós e Riemann empregassem as palavras da retórica conhecidas por todos: período (frase), dois pontos, vírgula, e, conforme o tamanho, igualmente sentenças *interrogativas*, *condicionais* e *imperativas* – pois, a doutrina do fraseamento desempenha, definitivamente, a mesma função que o *sistema de pontuação* exerce em prosa e em poesia¹⁷.

Podemos apreciar “objetivamente” as mais variadas sinfonias, porque nenhuma delas tem a pretensão de representar a “essência” de algo, mas apenas pontuar, retoricamente, uma certa relação entre

15 BAREMBOIM, D., SAID, E. W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo, Cia. das Letras, 2003, p. 119.

16 Cf. WL/VM 1, KSA 1.880: “O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em suma, uma soma de relações humanas, as quais foram realçadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após um longo emprego, parecem a um povo firmes, canônicas e obrigatórias”.

17 Carta a Fuchs de 26 de agosto de 1888 (In: Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003, VIII, p. 401)

o objeto sonoro e as disposições do órgão auditivo. A depender dos possíveis desempenhos de nosso aparelho perceptivo, tal relação pode até estar “correta”, mas isso não implica que a realidade vivenciada por cada um seja a mesma. Mesmo se fosse factível, uma média empírica de tais vivências pessoais exigiria uma espécie de esgotamento da experiência, pressupondo uma alteração contínua e uma freqüente participação da observação, a qual se prolongaria às custas de um raro “esprit de finesse”; mais ou menos à maneira dos parentes de Sacho Panza - evocados na Segunda Parte de *Don Quixote* e citados por Hume em seu ensaio *Sobre o padrão do gosto* -, os quais só conseguem distinguir o caráter distinto e a excelência do vinho depois da exaustão do barril.¹⁸ A respeito dessa refinada e remota possibilidade, Nietzsche diz ao colega organista:

Mesmo para o pianista profissional, a interpretação costumeira e de praxe não lhe é algo tão *consciente*, efetuada com a almejada clareza (com exclusão, é claro, de alguns poucos casos), a ponto de facultá-lo captar uma diferenciação a cada instante (...). Algo bastante diferente seria, com efeito, a apresentação seqüencial de *diferentes* tipos de execução, o que também só diria respeito, é claro, a músicos muito refinados¹⁹.

18 “É com muita razão, diz Sancho ao escudeiro de nariz comprido, que pretendo ser um bom apreciador de vinho: é uma qualidade hereditária em nossa família. Dois de meus parentes foram uma vez chamados a dar sua opinião sobre um barril de vinho que era de esperar fosse excelente, pois era velho e de boa colheita. Um deles prova o vinho, examina-o, e depois de madura reflexão declara que ele seria bom, não fora um ligeiro gosto a couro que nele encontrava. O outro, depois de empregar as mesmas precauções, dá também um veredicto favorável ao vinho, com a única reserva de um sabor a ferro que facilmente podia nele distinguir. Não podes imaginar como ambos foram ridicularizados por seu juízo. Mas quem riu por último? Ao esvaziar o barril, achou-se no fundo uma velha chave com uma correia de couro amarrada” (Cf. HUME, D. *Ensaio morais, políticos e literários*. Trad. de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D’Oliveira. São Paulo: Nova cultural, 1992, p. 264).

19 Carta a Fuchs de 26 de agosto de 1888 (In: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, VIII, p. 402).

A essa altura, porém, cumpre indagar: será que o filósofo alemão, em nome de suas próprias ideias e excessos verbais, não estaria sendo um tanto impiedoso com o colega pianista? No entender deste último, sem dúvida que sim. Preterido, Fuchs dirá: “Você é injusto com o fraseamento. A arte de criar o momento de maior convencimento possível não é praticada às expensas do texto, de sorte que o fraseamento não lhe introduz nada, senão que apenas o pronuncia conforme suas relações técnico-musicais inerentes.”²⁰ Mais até. Vaticinando contra o partido estético defendido pelo organista, não estaria Nietzsche simplesmente acertando as contas consigo mesmo? A possibilidade é bastante evidente. Afinal, como ele mesmo confessa ao amigo: “hoje me parece uma excentricidade o fato de eu ter sido wagneriano. Foi um experimento perigoso para além de todas as medidas (...) foi o meu mais árduo teste de caráter.”²¹

No fundo, porém, Nietzsche e Fuchs são mais parecidos do que imaginam. Seis anos mais velho do que o filósofo alemão, o diretor musical também nascera no mês outubro, e, como aquele, iniciara seus estudos na faculdade de teologia – no caso, em Berlim – aos 21 anos. Seu duplo talento afastou-o, outrossim, da carreira teológica, de modo que, como aluno de Hans v. Bülow, terminou por se converter num proficiente pianista. Mas, sem perder de vista a trilha acadêmica, obteve, em 1871, o título de Doutor em Filosofia pela Universidade de Greifswald, apresentando uma dissertação intitulada “Preliminares a uma crítica da arte dos sons” - a qual reedita e aprimora os pontos de sustentação da metafísica schopenhaueriana do belo. Caudatária da estética musical romântica, esta última tratava justamente de reiterar a crença de que, pela música, seria dada ao homem a chance de acessar uma estrutura essencial por detrás da realidade aparente – cujo núcleo ontológico ele agora

20 Cf. *Nietzsche Briefwechsel*. Berlim: de Gruyter, 1978, III, p. 213.

21 Carta a Fuchs de 14 de dezembro de 1887 (In: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Berlim: DTV/de Gruyter, 2003, VIII, pp. 210-211).

não conhece, mas “escuta” em si mesmo. O que se tornaria patente, por exemplo, a partir da famigerada afirmação de Schopenhauer: “A música (...) diferencia-se de todas as outras artes por não ser uma cópia do fenômeno (...) mas por ser uma cópia imediata da própria Vontade. Em conseqüência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada”²².

No entanto, a vontade “musicalizada”, consubstanciada em som, permanece vedada ao olho, órgão heliódico ao qual só seria facultado contemplar o mundo iluminado pelo *princípio de individualização*, ao passo que o ouvido, abismado no interior do corpo, estaria apto a captá-la sem quaisquer filtros. A questão que se coloca, a partir daí, é a de como fazer a mediação entre essas duas esferas, metafisicamente inconciliáveis. Em sua tese, Carl Fuchs teria então entrevisto uma saída ao dilema por meio do conceito lapidar de “simpatia”,²³ o qual, segundo o próprio pianista, não deveria ser entendido de outra forma “senão que no sentido da identidade schopenhaueriana da Vontade”;²⁴ os veículos visuais e auditivos de informação, embora aparentemente distintos e sensorialmente heterogêneos, fariam parte da mesma totalidade, de sorte que o canto universal da voz humana - fundo sonoro identificável por todas as criaturas - e os gestos visíveis seriam faces de uma mesma forma originária de aparência, descrevendo a “corporeidade audível” da vontade de viver.

Não é de admirar que Wagner tenha recebido com bons olhos a dissertação do colega de Nietzsche, a ponto de manifestar seu

22 Schopenhauer, A. *Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 235.

23 Cf., a esse respeito, a análise contida no precioso livro de Arne Stollberg: *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006, p. 125.

24 Cf. FUCHS, C. *Präliminarien zu einer Kritik de Tonkunst*. Phil. Diss. Greifswald, Stralsund, 1871, p. 59. *Apud* STOLLBERG, A. *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 125.

contentamento com as seguintes palavras: “Assim que recebi o trabalho do Sr. Fuchs (...) reconheci imediatamente que seu autor despende o mais sério cuidado e atenção, já que se empenha em iluminar os problemas do modo que sempre esperei por parte das cabeças certas”²⁵. À luz da identificação simpática descrita por Fuchs, a vontade metafísica se reconheceria no eco de seu próprio chamado, dando ensejo a uma espécie de “efeito dominó” mediante o qual outras formas de aparência passariam a servir ludicamente de consolo ao querer mais universal.²⁶ Mas seria necessário ir tão longe? Não se trataria, aqui, de uma constatação empírica mais elementar? Afinal, o visível não afeta tão diretamente a nossa corporeidade. É claro que certas esculturas nos deixam impactados, despertando profundos sentimentos mediante sua expressividade, mas, quando a comparamos aos efeitos corpóreos que a música exerce, a ação das imagens parece ser mais tênue. Sem a proteção da pálpebra, o ouvido é mais indefeso, sendo que a orientação centrípeta do processo de escuta forma a base de nossa identificação com aquilo que escutamos, “podendo inclusive levar a uma fusão entre nós e a música”²⁷. Ora, se o som pode dar ocasião a arrepios, lágrimas, e, quando não, frio no estômago, é natural tratá-lo como “vontade”, e não como “representação”. Isso, porém, não implica tomá-lo como uma auto-manifestação do núcleo ontológico das coisas. Orientação fisiológica adotada, aliás, pelo próprio Nietzsche

25 Carta de Wagner a Ernst Wilhem Fritsch de 15 de setembro de 1871. *Apud* Jost, Christa; Jost, Peter (Org.) *Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhem Fritsch*. Tutzing, H. Schneider, 1997, p. 111.

26 Em *Beethoven*, valendo-se da vivência intensiva e singular que tivera numa madrugada em Veneza, Wagner descreve esse efeito nos seguintes termos: “De repente, do silêncio mais completo elevou-se potente e rude o lamento de um gondoleiro que acabara de despertar em sua embarcação. Em breves intervalos, ao longo da noite, ele repetiu o seu lamento, até que, do mais distante, um grito semelhante respondeu através do canal, no escuro (...). Depois de pausas solenes, o diálogo sonoro foi enfim se intensificando e pareceu fundir-se em um som único (...) Assim a criança acorda no meio da noite, e com um grito de angústia, no colo da mãe, a carícia materna é como uma resposta que lhe traz calma” (Wagner, Richard. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 27).

27 Brandstätter, Ursula. *Grundfragen der Ästhetik*. Köln: Böhlau Verlag, 2008, p. 136.

da maturidade: “Os estados fisiológicos alarmantes aos quais Wagner transfere a seus ouvintes (respiração irregular, perturbação da circulação sanguínea, irritabilidade extrema seguida de coma repentino) contêm uma *refutação* de sua arte” (Nachlass/FP 1833, 16 [75], KSA 13.511). Há tempos, todavia, que o filósofo adota cautela crítica frente às ideias que regulam a arte wagneriana. Mais acostumado a *ouvir* do que a *ver* Wagner,²⁸ ele já alertava, desde 1878, quanto ao perigo de transformar a música num sistema significativa, convertendo-a, sob o pretexto de fazê-la “significar” algo a mais, numa espécie de livro audível. Pressupondo um público a um só tempo “leitor” e “ouvinte”, o drama musical wagneriano acarretaria, nesse trilho, uma sobrecarga sensorial, agravada tanto mais pela exuberância visual do cenário e pela fartura latifundiária das orquestrações. Sobre a dificuldade de “ler”, “ver” e “ouvir” a obra de arte total, lê-se:

Quem se familiarizou com a leitura *isolada* do poema (linguagem!) e depois o transformou em ação com o auxílio do olho para, aí então, distinguir, compreender e aclimatar-se ao simbolismo musical, apaixonando-se por esses três passos, dispõe de um prazer invulgar. Mas que tamanha *exigência*! Salvo por alguns pequenos momentos, porém, é impossível – porquanto demasiadamente fatigante – despendar esta

28 Cf., a esse propósito, a passagem da rica conferência de Gerd Bornheim intitulada “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” (in: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.14, 2003, p. 23). A respeito da “deficitária” experiência prática de Nietzsche com os dramas wagnerianos, cf. ainda o verbete **Wagner, (Wilhelm) Richard** no *Nietzsche-Lexikon*: “Em verdade, a experiências ‘prática’ de Nietzsche com a música de Wagner limitava-se a alguns prelúdios, os havia escutado durante o concerto de Euterpe, em 1868, quando Wagner tocou, ao piano, as melodias de suas novas peças. Além disso, assistira por duas vezes à apresentação de os *Mestres cantores*, a ‘obra mais não wagneriana’ (porque soa como uma ópera clássica), bem como alguns ensaios de orquestra do *Idílio de Siegfried*, peça que Nietzsche jamais deixou de admirar - mesmo em 1838 (cf. EH Por que sou tão esperto). Quando soube que Nietzsche jamais assistira a uma apresentação integral de um drama musical de Wagner, o maestro H. v. Bülow (ex-marido de Cosima) convidou-o para ver, em Munique, a apresentação de *Tristão e Isolde* em julho de 1872.” (Niemeyer, Christian [org.]. *Nietzsche-Lexikon*. Darmstadt: WBG, 2009, p.378)

atenção multifária e abrangente com o olho, ouvido, entendimento e sentimento [...] Porque se interrompe, aqui, a atenção, apática em grandes períodos, porque se presta *unicamente* atenção ora na música, ora no drama, ora na cena – *decompõe-se*, pois, a obra (Nachlass/FP 1879, 30 [111], KSA 8.542).

Que a essa altura da obra não haja qualquer arremate reconciliador face à metafísica schopenhaueriana do belo, eis algo que se deve, em grande medida, à estratégia “formalista” contida em *Humano, demasiado humano*; alterando o rumo da ponderação acerca da sensibilidade artística em geral, seu autor empenha-se em mostrar que a própria música instrumental, cuja origem parecia situar-se para além de toda a individuação, acha-se historicamente ligada a determinados gestos explicativos e condicionamentos subjetivos, decorrendo, antes de mais nada, do hábito e da livre associação.²⁹ Não por acaso, dirá: “Em si e para si, a música não é tão cheia de significado para a nossa interioridade (...) que pudesse vigorar como linguagem *imediate* do sentimento.” (MA I/HH I, 215, KSA 2.175) No que se refere ao debate com Fuchs, o filósofo alemão passa então a estabelecer uma distinção conceitual entre extensão métrica e gradação expressiva. Com isso, espera indicar que as rítmicas moderna e antiga seriam contrárias em suas intenções mais básicas, porquanto a primeira – “germânica” por excelência - compreenderia o ritmo como uma seqüência de acentuações afetivas igualmente fortes, separadas apenas por certas reduções na intensidade. Na prática, a moderna arte rítmica limitar-se-ia a dar expressão às forças instintivas vampirizadas pela dietética civilizatória, mas sem reorganizá-las ou selecioná-las com vistas a um

29 Nesse sentido, lê-se: “(...) a música, sem dança e música ilustrativas (linguagem dos gestos), não passa de barulho vazio, mas, mediante uma longa familiarização com aquela coexistência de música e movimento, o ouvido é instruído a realizar uma interpretação imediata das figuras sonoras e atinge, finalmente, um elevado grau de veloz compreensão, onde já não carece do movimento visível” (MA I/HH I, 216, KSA 2.176).

cultivo mais íntegro e autônomo. Já o ritmo antigo, ao contrário, assumiria a tarefa de cadenciar os afetos, inserindo-os em divisões quantitativas de tempo. Ao colega, Nietzsche declara:

quando da declamação de um verso homérico, um grego não empregava *quaisquer outros* acentos a não ser aqueles atinentes à própria palavra – que o estímulo rítmico se assentava exatamente nas *quantidades de tempo* e em suas respectivas relações, e *não*, tal como se dá no hexâmetro alemão, no saltaricar do ictó (...) É-nos quase impossível compreender um ritmo puramente quantitativo, tão habituados que estamos com o ritmo afetivo, com as partes fortes e fracas do tempo, com o *crescendo* e o *diminuendo* (...) Peço-lhe que leia um livro pouco conhecido: *De musica*, de St. Agostinho; para ver como as pessoas, à época, compreendiam e fruía os metros horacianos, como se costumava “cadenciar”, quais pausas eram introduzidas e assim por diante³⁰.

Nietzsche não sugere, aqui, um retorno à idade de ouro dos rapsodos homéricos. Menos ainda uma gélida e mecânica quantificação rítmica. Trata-se, antes do mais, de uma ponderação que leva em conta o fato de que o tempo não se divide por si só. Algo, aliás, que não constitui uma novidade no interior de sua filosofia. Com a *doutrina dos átomos de tempo*, o jovem filósofo já procurava mostrar que o seres humanos medem o tempo a partir da repetição quantitativa de um ponto espacialmente permanente, pressupondo, como dizia ele, “que entre o ponto temporal A e o ponto temporal B há um tempo *constante*” (Nachlass/FP 1873, 26 [12], KSA 7.579). O chamado “átomo de tempo” fruiria, nesse sentido, não de uma existência sucessiva e seqüencial, mas de um incessante e idêntico vir-a-ser sobre si mesmo, ficando a cargo de outrem a representação de outros pontos para além dele próprio.

30 Carta a Fuchs de 26 de agosto de 1888 (In: Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003, VIII, pp. 400-403).

Efetividade e multiplicidade viriam à baila na medida mesma em que “houvesse seres representantes que pensassem repetidamente esse ponto nos mais ínfimos momentos: seres que o tomam a partir de diferentes pontos do tempo como se ele não fosse idêntico” (*Id., ibidem*.577).

A própria filosofia teve de aguardar séculos até que conseguisse tornar efetivamente operatória uma distinção entre tempo objetivo e tempo subjetivo. E é sintomática a sugestão de leitura feita por Nietzsche. Pois a tal separação somos conduzidos, de modo exemplar, por Santo Agostinho, o qual, no Livro XI de suas *Confissões*, termina por descerrar a dimensão íntima da duração relativa das coisas. Ao discorrer sobre os recônditos que designam a temporalidade, seu testemunho é peremptório: “Em ti, minha alma, meço os tempos. Não me interrompa, quer dizer, não interrompa a ti mesma com os tumultos de tuas impressões. Em ti meço os tempos; a impressão que as coisas, ao passarem, causam em ti permanecem mesmo depois de terem passado.”³¹ É essa impressão de mudança que, ainda presente, medimos com o tempo, e não as coisas que, passando, nos impressionam. E tampouco é acidental que se procure ver, em Kant, uma reedição laicizada da *distentio animi* agostiniana. Afinal, como dirá o autor da *Crítica da razão pura*: “O tempo nada mais é senão a forma do sentido interno, isto é, do intuir a nós mesmos e a nosso estado interno.”³² Noutros termos: a experiência temporal é o que é para nós, porque a soletramos internamente, participando de sua constituição, representando sucessiva e silenciosamente seus instantes.

A diferença fundamental está no fato de que, para Nietzsche, o “espírito” à base do tempo já não irá assemelhar-se à *anima* agostiniana e tampouco ao sujeito da apercepção kantiana, o qual, embora

31 St. Augustine. *Confessions*. Trad. de Edward Bouverie Pusey. In: “Great Books of the Western World.” Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980, XI, p. 98.

32 KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valério Rohden e Udo Balduur Moosburger. In: Col. “Os Pensadores.” São Paulo, Nova cultural, 1987, § 6, p. 45.

meramente formal, permanece unitário, e, portanto, metafisicamente orientado. O ritmo será, nesse caso, um feito logrado no interior do próprio corpo, a título de uma base inconscientemente idealizadora de toda percepção consciente. Aqui, acha-se subsumida a idéia de que por meio de cada impulso seria agitado também seu contra impulso, de sorte que as mudanças no interior do organismo ocorreriam de modo incessante, sem término ou acabamento. Sobre a constante fixação e destituição das relações de força no homem, Nietzsche escreve: “O *ego* é uma pluralidade de forças de espécie pessoal, das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano” (Nachlass/FP 1880, 6 [70], KSA 9. 211). Mas, justamente por constituir uma soma temporária e instável de impulsos em constante agitação, o corpo não pode figurar como um dado último, razão pela qual só metodologicamente o *ego* em questão se coloca como um pólo contrário à consciência. Tanto é assim que se lê ainda: “O fenômeno do *corpo* é o mais rico, claro e palpável: posto de antemão para fins metodológicos, sem nada atingir acerca de sua significação última” (Nachlass/FP 1886/1887, 5 [56], KSA 12.205).

Se nos fosse dado falar acerca de uma rítmica infra-consciente, esta também seria, desde logo, uma espécie de “construção”. Pois, ainda que não nos seja facultado atribuir um caráter mecanicamente finalístico aos instintos, resta que a noção mesma de impulso traz consigo, como corolário obscuro, mas inevitável, as ideias de direção e efetivação, achando-se eivada, desse modo, de acepções funcionais.³³ Aliás, a julgar pelos apontamentos nietzschianos, seríamos obrigados a dizer que do modo como se estrutura, mediante o ritmo, o movimento da caótica matéria-prima instintual, decorrem tipos culturais divergentes de ser humano. Embora não sejam sinônimos, ritmo musical e civilização podem ser interpretados, sob tal ângulo, como poderosas instâncias de

33 Cf., a esse respeito, Solomon, Robert C. *Living with Nietzsche. What the Great “Immoralist” Has to Teach Us*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p.76.

cultivo e conformação da animalidade. Não por acaso, Nietzsche dirá: “o ritmo constitui uma coerção; engendra um insuperável desejo de seguir sua direção (...) bem antes que existissem filósofos, conferia-se à música a força de descarregar os afetos, purificar a alma, amenizar a *ferocia animi* [ferocidade do ânimo] – e justamente por meio do ritmo na música” (FW/GC 84, KSA 3.440). Daí, o posterior elogio feito novamente à rítmica antiga, enviado a Fuchs sob a forma de seis “teses”. Nelas, o filósofo alemão faz ver que os gregos teriam sido exemplares, porque reconheceram um procedimento civilizatório menos extenuante em termos instintuais, a saber, a estruturação do tempo mediante ritmos que não pretendem amansar e extenuar, a golpes de chicote, os “maus impulsos”, senão que, organizando-os artisticamente, tencionam dominá-los com rédeas mais moderadas:

A recitação da rapsódia antiga era extremamente apaixonada (pode-se encontrar, no *Íon* de Platão, uma vigorosa descrição dos gestos, das lágrimas e assim por diante); a *proporção temporal* era sentida como uma espécie de *óleo* sobre a ondulação. De acordo com a compreensão dos antigos, o *ritmo* é, do ponto de vista *moral e estético*, a rédea que se coloca na paixão³⁴.

Mas o ritmo musical também é uma instância de cultivo noutra sentença: do próprio músico Nietzsche. A contrapelo da rítmica moderna, entronizada como “melodia infinita”, trata-se de moldar cada elemento particular – cada “frase” - como se tratasse de uma jóia rara, mas sem ignorar, em função disso, o todo da peça musical. O mesmo vale para o “espírito”. Cumpre acolher um afeto dominante como se fosse o elemento mais precioso, mas sem deixar que a imposição de sua perspectiva, perdurando ditatorialmente, coloque

³⁴ Carta a Fuchs, provavelmente do fim de agosto de 1888 (In: Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003, VIII, pp. 403).

em risco a economia instintual em sua totalidade, enfraquecendo os demais complexos de impulsos. Realizar apenas uma coisa ou outra é tarefa fácil. O difícil é empreender ambas a um só tempo, já que isso exigiria, segundo o autor de *Ecce homo*, “a arte de separar sem hostilizar; não mesclar nada e nada ‘conciliar’; uma pluralidade monstruosa que, não obstante, é o oposto do caos” (EH/EH, *Por que sou tão esperto* 9, KSA 6.294).

Ao efetuar isso mediante suas próprias composições, em complemento ao aspecto existencial de seu pensamento, Nietzsche termina por associar música e *amor fati*. Pois, numa época anterior ao fonógrafo e às modernas tecnologias de áudio, únicas capazes de reenviar o registro sonoro a suportes físicos ou digitais, o tempo da performance musical está sempre avançando, à diferença da automação da gravação, que permite parar, voltar e rever o que se executou. Um recital não se repete. Se algo não sai conforme o esperado, a vontade do intérprete é, para lembrar as palavras de Zarathustra, “impotente em relação àquilo que está feito, um mau espectador de todo o passado” (ZA/ZA II, *Da redenção*, KSA 4.180). Exigindo coragem, a interpretação musical submete-se à ordem do tempo, o qual obriga o executante a ir do começo ao fim, da anacruse inicial até a fermata sobre a nota no último compasso, afirmando tudo o que toca, as melodias mais sublimes, mas também os erros mais triviais. Em nosso entender, relegando sua filosofia e seu passado ao *Hino à vida*, Nietzsche termina por fazer de sua “memorável” peça musical o derradeiro símbolo de tal afirmação. É no contexto epistolar que procura prestar testemunho disso. E é a Fuchs, uma vez mais, que se dirige em tom de desabafo:

quase contra minha vontade, mas de acordo com uma necessidade implacável, encontro-me em meio a um acerto de contas com as pessoas e as coisas em geral, relegando todo o meu ‘até hoje’ *ad acta*. Quase tudo o que ora faço se resume a um sublinhar. Ao longo dos últimos anos, a veemência das vibrações interiores foi assustadora (...). O *Hino* também pertence a esse ‘sublinhar’ (...) Em verdade, está destinado a

ser cantado ‘em minha memória’ algum dia; é o que deverá sobreviver de mim, pressupondo, é claro, que eu mesmo também *sobrevivo*³⁵.

Abstract: Without ignoring the published writings of Nietzsche, this article aims at analyzing some passages of the extensive and pregnant correspondence carried on by the German philosopher and Carl Fuchs, music director, essayist and organist in Danzig. Held throughout fifteen years, the epistolary exchange sums up a great variety of theoretical problems, reaching its mighty climax between the years of 1887 and 1888. In line with this last hermeneutic horizon, we aim at showing that the debate based on musical ideas – for instance, “phrasing”, “infinite melody” and “art of rhythm” - not only helps to explain fundamental concepts within Nietzsche’s latest philosophy – such as *décadence*, perspectivism and *amor fati* -, but also fulfill them.

Keywords: phrasing - “infinite melody” - *décadence* – perspectivism – art of rhythm

referências bibliográficas

1. BARENBOIM, D, SAID, E.W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
2. BORNHEIM, G. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
_____. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.14, 2003, pp.11-26.
3. BRANDSTÄTTER, U. *Grundfragen der Ästhetik*. Köln: Böhlau Verlag, 2008.
4. CADENBACH, R. “Wie Hugo Riemann sich von Carl Fuchs dabei helfen liess, ‘das erlösende Wort’ einmal bei Nietzsche zu finden”. In: Mehner, Klaus (Org.) *Hugo Riemann (1849-1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*. Köln: Böhlau Verlag, 2001, pp. 69-92.
4. EGGBRECHT, Heinrich: Gurlitt, Wilibald (org.) *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz, Schott, 1996.
5. GOETHE, J. W. von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. Munique: DTV, 2000.
6. GÜNTHER, F. F. *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin/Nova York: Walter de Gruyter, 2008.

35 Carta a Fuchs de 14 de dezembro de 1887 (Id. *ibid.* p. 211).

7. HUME, D. *Ensaio morais, políticos e literários*. Trad. João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Nova cultural, 1992.
8. JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Viena/Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1994.
9. _____. "The Form-Content Problem in Friedrich Nietzsche's Conception of Music". In: *Nietzsche's new seas: explorations in philosophy, aesthetics, and politics*. Org. por Michael Allen Gillespie. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
10. JOST, C.; Jost, P. (Org.) *Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritsch*. Tutzing: H. Schneider, 1997.
11. KANT, I. *Textos selecionados*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
12. _____. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. In: Col. "Os Pensadores." São Paulo: Nova cultural, 1987.
13. MARQUES, A. *A filosofia perspectivista de Nietzsche*. São Paulo: discurso editorial/Unijuí, 2003.
14. MÜLLER-LAUTER, W. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica*. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Trad. Scarlett Marton. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n. 6, 1999, pp. 11-30.
15. NIEMEYER, C. (org.). *Nietzsche-Lexikon*. Darmstadt: WBG, 2009.
16. NIETZSCHE, F. *Werke*. (KSA) Edição de Colli e Montinari. Berlim/Nova York, Walter de Gruyter, 1999.
17. _____. *Sämtliche Briefe*. Berlim, DTV/de Gruyter, 2003.
18. _____. *Nietzsche Briefwechsel* ["Kritische Gesamtausgabe"]. Berlim: de Gruyter, 1978.
19. PALM, S. Carl Fuchs und seine Präliminarien zur einer Kritik der Tonkunst. Die erste Musikwissenschaftliche Dissertation an der Greifswalder Universität. In: OCHS, Ekkehard (org.). *Musica Baltica, Interregionale musik-kulturelle Beziehungen im Ostseeraum*. Sankt: Augustin (Bonn), 1993, pp. 401-13.
20. ST. AUGUSTINE. *Confessions*. Trad. de Edward Bouverie Pusey. In: *Great Books of the Western World*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980.
21. SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- SOLOMON, R.C. *Living with Nietzsche. What the Great "Immoralist" Has to Teach Us*. Nova York: Oxford University Press, 2003
22. STOLLBERG, A. *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006.
23. WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Artigo recebido em 11/10/2010.

Artigo aceito para a publicação em 08/11/2010.