

O Gênio e a Música em *Humano, Demasiado Humano*

Humano, demasiado humano marca definitivamente a passagem de Nietzsche para uma nova fase, que pode ser identificada em termos biográficos com o seu afastamento da filosofia de Schopenhauer e com a sua ruptura com Wagner. É Nietzsche mesmo quem anuncia sua modificação, numa anotação feita na época de *Humano, demasiado humano*: “Eu quero expressamente declarar aos leitores de minhas obras anteriores que abandonei as posições metafísico-estéticas que aí dominam essencialmente: elas são agradáveis, porém insustentáveis. Quem se permite falar prematuramente em público, normalmente é obrigado a se contradizer publicamente logo após”².

A propósito desse período positivista e de rejeição musical de Nietzsche, onde a ciência, sinônimo para ele de método de investigação crítica, tem mais valor que a música e a criação estética em geral, podemos dizer que representa, em sua obra, uma transição, uma mudança de pele. Com esse livro de aforismos, que tem por objetivo nos liberar da visão metafísica do mundo, do sobrenatural e da coisa em si kantiana, Nietzsche distancia-se não só do que havia revelado no prefácio de *O nascimento da tragédia*, quando escreve que a arte é a atividade verdadeiramente metafísica dessa vida, mas também de Schopenhauer, que, em *O mundo como vontade e representação*, afirma que a vida humana não pode prescindir do consolo da metafísica. Para esse filósofo, Nietzsche tem duras palavras: “Schopenhauer introduziu com o seu conceito

1 Departamento de Filosofia da UERJ.

2 Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, 1876-1877, 23 [150].

de conhecimento intuitivo o pior misticismo³, como se o gênio pudesse ter uma visão imediata da essência do mundo, nos comunicar as verdades capitais e definitivas sobre o mundo, sem passar pelo cansaço e o rigor de um trabalho científico⁴.

Em *Ecce homo*, olhando retrospectivamente para *Humano, demasiado humano*, Nietzsche esclarece o método utilizado nesse último livro para dismantelar a fortaleza do ideal com duas metáforas aparentemente opostas: a da tocha e a do congelamento. Com uma tocha na mão, ele desce até o submundo do ideal, com o intento de revelar seus fundamentos humanos, demasiado humanos e declarar guerra contra eles. Uma guerra diferente de todas as outras porque não é feita em nome de um ideal, mas contra ele. Uma guerra sem atitudes guerreiras, que não é da ordem dos grandes acontecimentos, mas dos acontecimentos silenciosos. Uma guerra inédita que não devasta pelo fogo, mas pelo gelo, que congela tudo aquilo que suscita entusiasmo caloroso, todos os ideais humanos, entre eles o gênio, o santo e o herói. E essa refrigeração dos ídolos não é um meio para conservá-los, mas para derrubá-los do seu pedestal.

A estratégia de que Nietzsche lança mão para congelar o gênio não é a da refutação, a troca de um argumento pelo seu oposto, o que não deixa de ser um idealismo, mas o da análise filosófico-histórica. Por não acreditar em fatos eternos, nem em verdades absolutas, ele faz a gênese da idéia do gênio, buscando esclarecer a história de sua transmutação e a alteração de suas funções. Descobre que a deificação do artista surgiu com a convivência inconsciente do artista e do público com o propósito de uma mútua satisfação. Foi a vaidade dos homens, seu amor próprio, que deu origem ao culto romântico do gênio. Pelo fato de se sentirem incapazes para fazer uma pintura como a de Rafael ou um drama como o de Shakespeare, os homens atribuíram ao artista um dom especial, conceberam-no como um *miraculum*, um eleito, obra da divina graça ou imortal. O gênio posto longe e bem acima dos seres humanos comuns não deixa os homens se sentirem inferiorizados por não produzirem uma obra de arte. Os gênios não melindram, deles não é preciso sentir inveja, com eles não é preciso competir. Mesmo Goethe, o sem inveja, referindo-se a sua estrela, Shakespeare, dizia: “As estrelas, essas não se cobiçam”⁵.

3 Nietzsche, *idem*, 23 [173].

4 Cf. Nietzsche, *idem*.

5 Cf. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1, 162.

Uma outra idéia igualmente congelada por Nietzsche e que tira dos homens a vontade de rivalizar com o gênio é a da inspiração. Isso também tem sua história. Para ele, a inspiração nada mais é do que um truque engenhoso do artista para valorizar sua obra. Entre as mais diversas artimanhas está justamente a de omitir o processo evolutivo, o vir-a-ser de um trabalho, fazendo crer ao espectador que a perfeição que ele tem diante de si é fruto de uma improvisação, de uma súbita intuição ou de uma graça vinda do céu. Não considerar tal evolução leva a crer que uma obra perfeita pode surgir do nada ou de um passe de mágica. Em “Miscelânea de opiniões e sentenças”, no aforismo intitulado “O órgão dos deuses”, Nietzsche analisa como essa idéia foi criada a partir da poesia, escreve: “O poeta exprime as idéias coletivas mais elevadas de um povo; ele é o órgão e a flauta —mas, graças à métrica e a todos os demais recursos artísticos, expressa essas idéias de tal maneira que o povo as toma como por algo totalmente novo e maravilhoso e acredita sinceramente que o poeta é o porta-voz dos deuses. Obnubilado pelo seu trabalho criador, o próprio poeta se esquece de onde provém toda a sua sabedoria intelectual: de seus pais, de seus mestres e dos livros de todo gênero, da rua e sobretudo dos sacerdotes; é enganado por sua própria arte e crê realmente, como se acreditava em épocas primitivas, que é *um deus* que fala através dele, que ele cria em um estado de iluminação religiosa, enquanto, na realidade, diz apenas o que aprendeu, a sabedoria popular e a loucura confundidas. Portanto, quando o poeta se acredita ser a *voz dos deuses*, na verdade ele é a *voz do povo*”⁶.

Todas essas idéias, que se cristalizaram em convicções por ter esquecido sua gênese, Nietzsche passa pelo crivo da “ciência da arte” (*der Wissenschaft der Kunst*), que se apóia na História para desmascarar a Metafísica e desfazer as ilusões que envolvem a criação artística. Através da ciência da arte, Nietzsche revela que a noção de gênio é de origem religiosa, e o culto do gênio uma reminiscência da veneração dos homens pelos deuses e príncipes. Tudo começa, segundo ele, com o Iluminismo, que abalou os dogmas da religião, fazendo com que os sentimentos que não tinham mais abrigo na religião se refugassem na arte. Esta os recupera e acaricia em seu coração, tornando-os mais profundos e capazes de comunicar elevação e entusiasmo, o que não podiam fazer antes. Se a arte funciona como um sucedâneo da religião, o gênio ocupa nesse caso o lugar semelhante ao do

6 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1 § 176.

profeta ou sacerdote. É considerado um ser de origem sobre-humana, dotado de um dom maravilhoso, intérprete da divindade e de suas obras. Um sacerdote de ordem superior que adquire seus conhecimentos por uma via diferente da do resto dos mortais, enuncia o sentido íntimo de todos os segredos espirituais e desperta no homem os gérmenes adormecidos de uma humanidade melhor.

A feição solitária do gênio, para a qual Nietzsche tinha chamado a atenção em *Schopenhauer como educador*, é também revista em *Humano, demasiado humano*. Nietzsche certamente vê com outros olhos a frase que tinha anotado de Schopenhauer na época em que faz seu maior elogio a esse pensador: “o gênio carrega a cruz da humanidade inteira para libertá-la da grosseria e da barbárie”⁷. O sofrimento do gênio tem para ele agora um aspecto patético-ridículo e mesmo comovente. Seu jogo desesperado, por não poder deixar de sofrer, pelo fato de sua obra não ser compreendida por seus contemporâneos e por acumular o sofrimento com os sofrimentos extrapessoais dedicados ao povo e à existência sofredora, é visto por Nietzsche como algo exagerado. Pode ser percebido por todos, porque o gênio artístico tem “a boca mais eloqüente do que qualquer outro homem”, alardeia com maior intensidade seus sofrimentos. Nesse aspecto ele é bem diferente do gênio do conhecimento. Entre outros podemos citar Spinoza e Kepler, que foram vítimas da incompreensão dos homens, mas não fizeram tanto alarde de seus sofrimentos e privações.

Um outro aspecto do pensamento de Schopenhauer, anotado por Nietzsche em seus rascunhos no inverno de 1872-1873, que parece ter repercutido em suas *Considerações Extemporâneas*, mas que já não é reconhecido em *Humano, demasiado humano* é o da república dos gênios⁸. A bela imagem de um gigante chamando o outro através dos intervalos desérticos dos tempos e sem se deixarem perturbar pela algazarra dos turbulentos anões que grasnam debaixo deles, com palhaçadas, sem conseguir interromper seu diálogo sublime só produz algum efeito em uma sociedade teocrática; em outra que se preocupe não com as grandes ilusões, mas com as pequenas verdades duramente adquiridas, não tem nenhum sentido, pois a mesma tendência que se esforça por elevar alguns homens ao

7 Nietzsche, *Fragmentos Póstumos*, Inverno 1872-1873, 24 [6].

8 Cf. Nietzsche, *A filosofia na idade trágica dos gregos*, 1. p. 21 e *Fragmentos Póstumos*, Inverno 1872-73, 24 [4].

sobre-humano, concebe também camadas inteiras do povo como mais grosseiras e mais baixas do que realmente são. Em “Da alma dos escritores e dos artistas”, Nietzsche escreve: “Todos os grandes talentos têm em si a característica fatídica de asfixiar muitas energias e germes mais fracos e de, por assim dizer, deixar deserta a natureza à sua volta. Certamente seria algo mais feliz no desenvolvimento de uma arte se os vários gênios se mantivessem mutuamente dentro de limites durante essa luta, para que também às naturezas mais fracas e mais delicadas fossem concedidas, em geral, ar e luz”⁹.

Ao desmitificar a concepção do gênio, Nietzsche quer mostrar que não há na arte algo de miraculoso, que uma obra de arte é produto de um longo e penoso trabalho. Embora os artistas tenham interesse, como vimos, em que se acredite em intuições súbitas e nas chamadas inspirações, na verdade a improvisação artística se situa num plano abaixo do pensamento estético sério, trabalhosamente selecionado. Todos os grandes artistas e pensadores são também grandes trabalhadores, incansáveis não só em inventar mas também em aprimorar, transformar, ordenar e até mesmo re-provar todo o material armazenado na produção de uma obra. A atividade dos grandes homens não é para Nietzsche diferente da atividade do inventor mecânico, do astrônomo ou do historiador, pois são homens cujo “pensamento está ativo em uma só direção, que utilizam tudo como material, que observam sempre a sua própria vida interior e a dos outros, que não se cansam de combinar seus recursos”¹⁰. O gênio também nada faz a não ser primeiro pôr as pedras, em seguida, edificar, procurar sempre por novos materiais e modelá-los. Beethoven, por exemplo, que todos imaginam ter composto suas melodias por obra da divina graça, isto é, sem esforço, em seus cadernos de notas deixa aparecer o imenso trabalho de rejeitar, selecionar e aprovar o que poderia fazer parte de uma melodia. O que parecia ter sido realizado sem esforço era na verdade retirado de um grande material onde coisas más e coisas boas estavam misturadas¹¹. A inspiração não é, portanto, um milagre, o momento em que o humano que existe no artista ultrapassa e transcende, ocupando o lugar de uma divindade, mas uma energia produtiva acumulada, que, em determinado momento, diante de

⁹ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1 § 158.

¹⁰ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1, 162.

¹¹ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1, 155.

um obstáculo, se extravasa, dando a impressão de uma inspiração imediata. A chamada inspiração, na verdade, nada mais é do que um capital acumulado, uma ruptura psíquica e não algo que caiu repentinamente do céu. A esse respeito é interessante citar o comentário de Julien Young no seu livro *Nietzsche's philosophy of art*: "na realidade, para Nietzsche, "inspiração é transpiração".

Todas essas superstições que criaram a figura do gênio também foram, segundo Nietzsche, prejudiciais ao próprio gênio. No aforismo 164 de *Humano, demasiado humano*, que reúne evidências de ser uma referência a Wagner, Nietzsche escreve que, quando o aroma do sacrifício, que só se oferece a um deus, penetra no cérebro do gênio, e que ele começa a tomar-se por algo de sobre-humano, deixa de fazer crítica a si próprio e então essa superstição começa a minar suas forças, podendo até mesmo fazer dele um hipócrita, depois de suas forças o terem abandonado. Acrescenta, nesse mesmo aforismo, que seria mais proveitoso para os grandes espíritos, se eles tivessem consciência de seu poder, se compreendessem como realizam suas obras. Certamente perceberiam que elas surgem da confluência de circunstâncias felizes, mas que são, acima de tudo, produtos de uma energia perseverante, de perseguição e dedicação a determinados objetivos, de grande coragem pessoal, em suma, de uma educação especial que lhe proporcionaram os melhores professores, modelos e métodos.

A partir dessas considerações, Nietzsche tem mesmo uma receita para um indivíduo tornar-se de fato um talento, adquirir grandeza, liberar seu gênio, tornar-se gênio. No aforismo intitulado "A seriedade do ofício", recomenda os cuidados que um autor deve ter consigo mesmo para poder escrever e publicar. O primeiro deles é considerar que não existem talentos inatos e que não faz sentido dizer-se: "Eu não tenho talento bastante". Para que um indivíduo possa ser um bom romancista, é preciso "que faça cem ou mais projetos de novela, nenhum com mais de duas páginas, contudo, de uma clareza tal que cada palavra neles seja indispensável"¹²; que escreva sobre um fato diariamente, até achar a sua forma mais concisa e eficaz; que seja incansável ao recolher e descrever tipos e caracteres humanos; sobretudo, que aprenda a contar uma história e quando possível procure ouvir a si mesmo enquanto fala, sempre com olhos e ouvidos atentos ao efeito produzido nas outras pessoas presentes; que viaje como um pintor paisagista e

12 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1, 163.

como um desenhista de modas; que extraia de cada uma das ciências tudo aquilo que produz efeitos artísticos, quando bem apresentado; por fim, que medite sobre os motivos das ações humanas, não dispensando nenhum indício instrutivo a esse respeito e seja, dia e noite, um colecionador de tais coisas. Neste múltiplo exercício, deixe passar dez anos e o que tiver sido criado poderá então sair à luz do dia.

Tal rigor não impede que ainda no primeiro volume de *Humano, demasiado Humano*, no aforismo 231, na parte dedicada aos “Indícios de cultura superior e inferior”, Nietzsche use o termo gênio, embora esclareça que, para ele, essa noção não tem mais nenhum ranço mitológico e religioso. Gênio é sim sinônimo de persistência, tenacidade e energia. “É aspirar um objetivo elevado e adquirir os meios para chegar até ele”¹³. É um modo de ser do indivíduo que desenvolve seu talento, torna-se aquilo que é, e traduz todo o seu aprendizado em obras e ações.

II

Além da crítica à metafísica do gênio em *Humano, demasiado humano*, se encontra uma outra bastante severa à música, tal como foi compreendida por Schopenhauer, Wagner e pelo próprio Nietzsche, que já escrevera sobre a música influenciado pela estética desses filósofos. Nesse livro ele rejeita a tese principal da metafísica do belo de Schopenhauer, ser a música diferente de todas as outras artes “por não ser cópia do fenômeno ou, mais precisamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da própria vontade e, portanto, apresentar para tudo o que é físico no mundo, o correlato metafísico, para todo fenômeno a coisa em si”¹⁴. Para ele a música agora não é profunda, nem significativa, não fala da vontade, nem da coisa em si¹⁵. Em “Miscelânea de opiniões e sentenças”, no aforismo intitulado “A música, manifestação tardia de toda civilização”, Nietzsche recusa ainda as afirmações de Schopenhauer em que este concebe a música como arte universal, mãe de todas as artes. Retira da música não só esse privilégio como reconhece nela uma atividade de segunda ordem em

13 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, “Miscelânea de opiniões e sentenças”, § 378.

14 Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, § 16.

15 Cf. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1 § 215.

relação a outras formas de civilização. "De todas as artes que nascem geralmente num terreno determinado de civilização, em condições sociais e políticas determinadas, a música aparece como a *última* de todas as plantas, no outono e no momento de declínio da civilização da qual ela faz parte, já quando surgem os primeiros sinais de uma nova primavera. Também às vezes ressoa como linguagem de uma época desaparecida, em um novo mundo assombrado, e chega demasiado tarde"¹⁶. Em suma, em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche está longe de conceber a música como linguagem universal como quer Schopenhauer. A música corresponde, ao contrário, exatamente a uma certa medida de tempo, a um certo grau de calor e de sentimento, que uma cultura bem distinta e determinada, definida no tempo e no espaço, reconhece por lei interior; "a música de Palestrina teria sido certamente inacessível a um grego, e por outro lado, quem ouviria Palestrina na música de Rossini?"¹⁷.

Depois dessas reflexões sobre as teses que até então sustentara, Nietzsche conclui que, por ter pensado a música segundo categorias metafísico-musicais de Schopenhauer, privilegiara uma arte que se encontrava fora da multiplicidade fenomenal e que expressava a raiva instintiva da realidade, tornando necessário desembaraçá-la de seu peso metafísico, da quimera do além e do aquém. Como arte ligada aos ouvidos não tem nada a ver com a essência das coisas, não pertence à natureza, mas aos homens. Assim, com o objetivo de despojá-la de seus ouropéis metafísicos, Nietzsche acaba por concebê-la não mais como reveladora da essência do mundo, mas como arte da aparência, da bela roupagem, do sortilégio e, mais ainda, como parente próxima da religião. Primeiro, por nos convidar a abandonar o rumor do mundo e gozar o silêncio das essências, segundo, por querer servir de remédio, bálsamo e sedativo. Assim, a música, que antes fora considerada superior a todas as outras artes, encontra-se definida como arte da decadência. E para mostrar quanto a deprecia, Nietzsche chega mesmo a sugerir educar-se nas crianças, primeiro, seu sentido visual e, depois, o auditivo: "A educação artística do olho desde a infância, pelo desenho e a pintura, os esboços de paisagens, de pessoas, de cenas, apresenta ainda esta vantagem inestimável para a vida: aguçar o olho, torná-lo calmo e paciente para a observação das pessoas e situações. Igual benefício

16 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, "Miscelânea de opiniões e sentenças", § 171.

17 Nietzsche, *idem*.

complementar não se tira da cultura artística do ouvido: assim as escolas primárias agirão melhor ao preferirem a arte do olhar à da audição¹⁸. Ainda explicitando essa idéia de que a música não tem tanta importância na educação das crianças, Nietzsche em *Aurora*, escreve: “O ouvido, órgão do medo, só pode desenvolver-se muito porque o fez na noite ou na penumbra das florestas e das cavernas obscuras, segundo o modo de vida da idade do medo, quer dizer da mais longa de todas as idades humanas: sob a luz, o ouvido é menos necessário. Daí a característica da música: arte da noite e da penumbra”¹⁹.

É importante notar que em suas críticas às concepções estético-musicais em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche, ao destituir a música de seu lugar de honra na hierarquia das artes e ao colocá-la no mesmo pé de igualdade das outras artes e, em determinados momentos, até mesmo em um patamar inferior, já que a considera como a arte mais abstrata e mais metafísica de todas, não tem apenas como alvo Schopenhauer, mas também Wagner. É bom lembrar que Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, seguindo as idéias de Schopenhauer e de Wagner, sustentava a anterioridade da música em relação à palavra, pelo fato de a primeira estar mais próxima à vontade originária. Chegava mesmo a afirmar que a música em sua soberania não necessitava nem da imagem, nem do conceito; apenas os tolerava a seu lado²⁰. Já em *Humano, demasiado humano*, não vê objeção nenhuma de a música servir para ilustrar a poesia, pelo contrário, censura Wagner por ter se deixado influenciar por Schopenhauer e ter substituído a poesia pela música. Condenava, além disso, com veemência, a noção de música imitativa. A imitação lhe parece agora uma característica originária da música por não mais exprimir a vontade, mas um conjunto de fenômenos ou expressões concretas do corpo. Se a música não imitar os gestos e a dança ela nada mais é do que “um rumor vazio”²¹.

No entanto é preciso entender que o afastamento de Nietzsche de Wagner não se faz de um momento para o outro. Inicialmente o filósofo é bastante cuidadoso em suas críticas. Tanto é assim que o distanciamento de Nietzsche em relação ao compositor se faz em dois momentos em *Humano, demasiado humano*. No primeiro, em 1878, que corresponde ao volume 1

18 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, “Miscelânea de opiniões e sentenças”, § 213.

19 Nietzsche, *Aurora*, § 250.

20 Cf. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, § 6.

21 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, “Miscelânea de opiniões e sentenças”, § 216.

desse livro, o ataque de Nietzsche a Wagner é indireto, vem somente como pano de fundo para as críticas que o filósofo faz às teses metafísico-estéticas de Schopenhauer. Já tivemos, mais acima, a oportunidade de fazer referência a um aforismo onde se pode perceber o procedimento velado que Nietzsche usa para atacar Wagner no primeiro volume dessa obra. É só no segundo momento, em 1879, que corresponde ao volume dois de *Humano, demasiado humano*, composto por “Miscelânea de opiniões e sentenças” e por “Viandante e sua sombra”, que o ataque é nominal e direto.

A oposição explícita a Wagner aparece pela primeira vez no aforismo 134 de “Miscelânea de opiniões e sentenças”. Nele Nietzsche contrapõe o estilo romântico, ondulante e flutuante de Wagner ao vaivém da música antiga, essa sim contida em uma plástica superior que ensina a dançar em cadeias e a se exprimir com força e sem excesso em uma melodia solidamente construída. “Pode-se ter uma idéia clara do objetivo artístico produzido pela música moderna com o que se designa hoje com a expressão forte, mas imprecisa, de ‘melodia infinita’, imaginando que se entra no mar, que se perde progressivamente o solo firme sob os pés, para ficar-se pouco a pouco à mercê do elemento agitado: nada-se então. A música antiga, a que vigorara até agora, no seu vaivém gracioso, solene, ou impetuoso, de ritmo mais rápido ou mais lento, obrigava a dançar (...) Richard Wagner desejou outro gênero de movimento da alma que, como já dissemos, se assemelha ao nadar e ao flutuar. (...) Seu famoso procedimento artístico — ‘a melodia infinita’ — trata de romper com toda a simetria matemática de tempo e de força, chega a desafiar-las e é fecundo na invenção de efeitos que soam aos ouvidos antigos como paradoxos rítmicos e verdadeiras heresias. Ele teme a petrificação, a cristalização da música e sua passagem às formas arquiteturais, e é por isso que opõe ao ritmo binário um ritmo ternário, introduzindo freqüentemente medidas de cinco e de sete tempos, repetindo a mesma frase várias vezes, ampliando assim sua duração. Entretanto imitação de semelhantes artifícios pode ser um grande perigo para a música, pois ao lado de um excesso de maturidade do sentimento rítmico, está sempre à espreita a possibilidade da volta à barbárie”²².

Este aforismo é digno de nota porque revela de modo sintético todas as modificações que a estética musical de Nietzsche sofre em *Humano, demasiado humano*. É curioso ver que a condenação à música de Wagner se faça

22 Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, “Miscelânea de opiniões e sentenças”, § 134.

em nome do modelo das artes plásticas e singularmente da arquitetura a que a música deve se submeter. Esta maneira de pensar a música teria sido considerada, em 1872, um sacrilégio. Será que precisamos lembrar que Schopenhauer considerava a música como superior e a arquitetura era colocada na hierarquia das artes como a mais inferior? Será que é preciso lembrar que Nietzsche em *O nascimento da tragédia* não considerava a música apolínea como verdadeiramente música pelo fato de ela recortar figuras no tempo e por estar assim próxima das artes plásticas, ser mesmo como ele a define uma arquitetura dórica de sons? Ainda que Nietzsche não evoque nesse aforismo o caráter dórico ele faz referência às formas arquiteturais e à cristalização da música, põe assim em pauta uma simetria e uma valorização do ritmo em dois tempos mais do que o de cinco ou mesmo o de sete tempos que caracterizaria melódica e harmonicamente a música dionisíaca. A ênfase na medida temporal binária arruina os fundamentos das estéticas musicais schopenhaueriana e wagneriana, de caráter marinho-celeste, que por simbolizarem a ausência total de imposições e ser identificadas com a desmesura, provocam um sentimento de insegurança.

A insistência de Nietzsche na forma rítmica em dois tempos tem por objetivo trazer de volta a música para o espaço terrestre e fazê-la desse modo abrigar os pés para a dança. Esta arte longe de ser pouco rigorosa, exige um domínio técnico, precisa das leis mais elementares da física, da fisiologia e da anatomia do corpo. Represa o tumulto extático da música, o poder comovente do som. Quando se dança, dança-se sempre em cadeias e segundo as regras de uma forma plástica superior.

Sem dúvida é pensando na forte relação entre música e dança que Nietzsche em “O viandante e sua sombra”, no aforismo dirigido “Aos amigos da música” tem consciência da severidade com que a tratara em todo o seu livro e concede-lhe um outro lugar, que certamente não é mais o de *prima dona*, mas o de acompanhante: “Para terminar, nós somos e continuaremos ser amigos da música, como somos do luar. Nenhum, nem outro quer ocupar o lugar do sol —querem apenas tanto quanto possível iluminar nossas noites”²³.

23 Nietzsche. *Humano, demasiado humano*, “Viandante e sua sombra”, § 169.