

Anna Hartmann Cavalcanti

**Símbolo e Alegoria:
a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. Oswaldo
Giacóia Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese
defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em
14/03/2003.

BANCA

Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Júnior

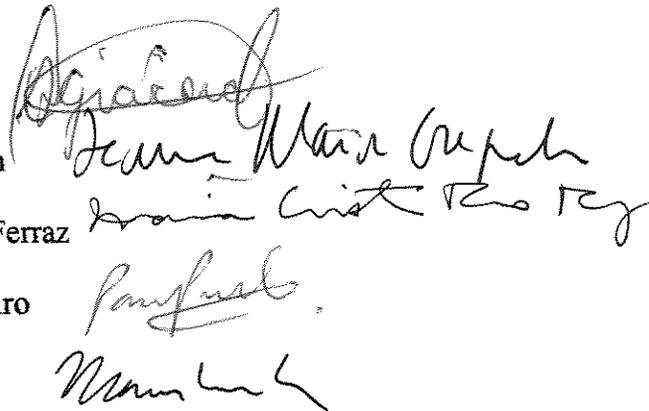
Profª. Dra. Jeanne Marie Gagnebin

Profª. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

Prof. Dr. Paulo José Moraes Pinheiro

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva

Prof. Dr. Luiz Roberto Monzani (Suplente)



Fevereiro/2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	C314 s
V	EX
TOMBO BCI	54786
PROC.	16-124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	23/07/03
Nº CPD	-

BIBID. 296171

CM00186331-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

C 314 s Cavalcanti, Anna Hartmann
 Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em
 Nietzsche / Anna Hartmann Cavalcanti. - - Campinas, SP :
 [s. n.], 2003.

Orientador: Oswaldo Giacóia Júnior.
 Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Linguagem.
 3. Sinais e símbolos. 4. Alegorias. 5. Filosofia alemã. 6. Instinto.
 I. Júnior Giacóia, Oswaldo. II. Universidade Estadual de
 Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Meus agradecimentos

A meu orientador, Prof. Oswaldo Giacóia, pelo constante apoio e pela leitura atenta da tese, assim como por sua confiança e incentivo ao longo destes anos de doutorado, a partir dos quais foi possível encontrar os caminhos e perspectivas para elaboração deste trabalho.

A meu co-orientador na Alemanha, Prof. Christoph Türcke, cujo apoio e atenção durante toda minha estadia foram essenciais ao desenvolvimento da pesquisa, em Leipzig e Weimar, assim como contribuíram para minha integração e compreensão da vida e da cultura alemãs.

A Marie-Luise Haase e a Olaf Pluta agradeço o imprescindível apoio na decifração das observações manuscritas de Nietzsche, bem como a leitura de capítulos do presente trabalho e as importantes sugestões. A E. Wilamowitz-Möllendorff, agradeço as cópias do exemplar de Hanslick, aqui apresentadas, assim como a atenção e as preciosas indicações bibliográficas ao longo de toda a pesquisa.

À FAPESP, cujo apoio financeiro, nestes anos de doutorado, foi imprescindível à elaboração desta pesquisa. Ao CNPq e ao DAAD, pela concessão de uma bolsa de doutorado sanduíche e de uma bolsa para estudo e aperfeiçoamento da língua alemã, sem as quais minha estadia na Alemanha não teria sido possível. À *Stiftung Weimarer Klassik*, particularmente aos Profs. Drs. Rüdiger Schmidt e Lothar Ehrlich, cujo apoio nos meses finais da pesquisa tornou possível um detalhado trabalho na Biblioteca de Nietzsche em Weimar, decisivos para os resultados aqui apresentados.

Ao Dri, amigo sempre presente, não apenas por sua escuta, sempre atenta, mas pelo importante apoio e participação nos momentos mais felizes e mais difíceis deste trabalho.

Ao Adriano e à Adriana, agradeço a sempre carinhosa acolhida e ao convívio em Campinas, assim como à solidariedade e compreensão ao longo de toda pesquisa.

Ao Geraldo Mourthé, por sua preciosa escuta e por sua confiança, essenciais para mim em todos estes anos.

Ao Prof. Ferdinand Reis, meu professor de alemão, que, com seu enorme conhecimento, me ensinou muito sobre filosofia, literatura e música austríacas e alemãs.

Ao Paulo Pinheiro, por seu apoio e compreensão em diferentes momentos de escrita e composição da tese.

A meus irmãos e aos amigos da Unicamp, pelo apoio e pelo alegre convívio, e a todos que, de tantas formas, deram força e contribuíram para a elaboração do presente trabalho.

BRUNO

Em memória de meu pai, cujo amor e confiança me ensinaram e continuam me ensinando, muito.

"Toda a obra de arte e toda a obra literária parecem ultrapassar a compreensão e, no entanto, parecem jamais alcançá-la, de modo que se deve dizer delas que as compreendemos sempre demais e sempre de menos"

Maurice Blanchot

Resumo

Esta tese de doutorado trata da gênese e formação da reflexão sobre a linguagem elaborada por Nietzsche nos primeiros anos de sua produção intelectual, particularmente nos escritos e fragmentos póstumos do período de 1869-72 e em *O Nascimento da Tragédia*. Pretende-se, a partir de uma análise dos escritos póstumos, aliada ao exame das fontes relevantes ao pensamento de Nietzsche no período tratado, reconstruir a gênese e desenvolvimento dos principais conceitos que formam esta primeira reflexão sobre a linguagem, sobretudo os conceitos símbolo e alegoria. Na primeira seção da tese, serão discutidos o ensaio *Da origem da Linguagem* (1869), assim como as conferências *O Drama Musical Grego* e *Sócrates e a Tragédia*, apresentadas no início de 1870, bem como o escrito *A Visão Dionisíaca do Mundo*, do mesmo ano. Procura-se analisar, no que diz respeito ao primeiro ensaio, a tese da linguagem como atividade instintiva e a crítica às teorias da linguagem como adequação, desenvolvidas a partir das obras *Filosofia do Inconsciente* de E. von Hartmann e *História da Ciência da Linguagem* de Th. Benfey. Em seguida, é examinada a estreita relação que se forma entre a reflexão sobre a tragédia grega e a investigação sobre a linguagem nas conferências e escritos de 1870, procurando enfatizar a relevância da filosofia de A. Schopenhauer e de E.v.Hartmann neste momento do pensamento de Nietzsche.

Na segunda seção, procura-se estabelecer um contraste entre os escritos póstumos e a reflexão sobre a linguagem elaborada em *O Nascimento da Tragédia*, a fim de mostrar como se desenvolve, já nos póstumos do período, um questionamento dos pressupostos metafísicos que formam o centro da argumentação apresentada na primeira obra de Nietzsche. Pretende-se, ainda, a partir da correspondência entre Schiller e Goethe, assim como do ensaio *Do Belo Musical*, de E. Hanslick, analisar a formação dos conceitos de símbolo, assim como do conceito de sensação, de grande relevância na elaboração de *O Nascimento da Tragédia*. Os escritos póstumos e as fontes utilizadas pelo filósofo desempenham um papel fundamental na análise aqui apresentada, pois permitem elucidar tanto a gênese das concepções de símbolo e alegoria, centrais na reflexão sobre a linguagem, quanto a progressiva mudança do pensamento de Nietzsche, espelhada nas transformações dos conceitos, em relação aos princípios metafísicos predominantes em *O Nascimento da Tragédia*.

Palavras-Chave - Linguagem, Símbolo, Alegoria, *O Nascimento da Tragédia*, Crítica à Metafísica

Abstract

The present doctoral dissertation discusses the genesis and constitution of a reflection on the language elaborated by Nietzsche during the first years of his intellectual production, particularly in the posthumous writings and fragments of the period from 1869 to 1872, and in *The Birth of Tragedy*. There is intended, based upon an analysis of such posthumous writings, together with an examination of the sources relevant to the thinking of Nietzsche in the period in question, to reconstruct the genesis and the development of the various concepts that constitute this first reflection on language, especially the concepts of symbol and allegory. In the first section of the dissertation there will be discussed the essay *On the Origins of Language* (1869), and the conferences *The Greek Musical Drama* and *Socrates and Tragedy*, delivered in the beginning of 1870, as well as the writing *The Dionysian World-View*, of the same year. There is attempted in respect of the first essay an analysis of the thesis of language as an instinctive activity and the critique of the theories of language as a means of adequation, developed based on the works *Philosophy of the Unconscious*, by E. von Hartmann, and *History of the Science of Language* by Th. Benfey. Thereafter, there is examined the close relationship that is established between the reflection on the Greek tragedy and the investigation on language in the conferences and papers of 1870, aiming to emphasize the relevance of the philosophy of A. Schopenhauer and E. v. Hartmann in this moment of Nietzsche's thinking.

In the second section, there is attempted to establish a contrast between the posthumous writings and the reflection on language elaborated in *The Birth of Tragedy*, in order to show how there is developed, already in the posthumous works of that period, a questioning on the metaphysical presuppositions that constitute the core of the body of argument presented in Nietzsche's first work. There is also intended, based on the correspondence exchanged between Schiller and Goethe, as well as on the essay *On the Musically Beautiful*, by E. Hanslick, to analyze the formation of the concepts of symbol, as well as of that of the concept of sensation, of great relevance to the elaboration of *The Birth of Tragedy*. The posthumous writings and the sources used by the philosopher have a fundamental role in the analysis set forth herein, since they allow an explanation both of the genesis of the concepts of symbols and allegory, central to the reflection on language, and the progressive change in the thinking of Nietzsche, mirrored in the transformations of the concepts, relatively to the metaphysical principles predominant in *The Birth of Tragedy*.

Keywords - Language, Symbol, Allegory, *The Birth of Tragedy*, Metaphysical Criticism

Abreviaturas das edições citadas de Nietzsche

KSA – Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. G. Colli und M. Montinari, München 1980.

KSB – Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg.v.G. Colli und Montinari, München 1986.

KGW – Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. V. G. Colli und M. Montinari, Berlin 1967ff.

KGB – Friedrich Nietzsche, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, hg.v . G. Colli und M. Montinari, Berlin 1975ff.

Abreviaturas das obras citadas de Nietzsche

DW – A Visão Dionisiaca do Mundo (Die dionysische Weltanschauung)

GL – Os Líricos Gregos (Die griechische Lyriker)

GT – O Nascimento da Tragédia (Die Geburt der Tragödie)

GMD – O Drama Musical Grego (Das griechische Musikdrama)

SGT – Sócrates e a Tragédia Grega (Sokrates und die griechische Tragoedie)

ST – Sócrates e a Tragédia (Sokrates und die Tragoedie)

US – Da Origem da Linguagem (Vom Ursprung der Sprache)

WL - Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral (Über Wahrheit und Lüge im ausser moralischen Sinne)

ZT – A respeito da Teleologia (Zur Teleologie)

Abreviaturas das demais obras

BM - Do Belo Musical

CJ – Crítica da Faculdade do Juízo

DG – Die Dialektik der Gewalt

GS – Geschichte der Sprachwissenschaft

KL – Die Kunstlehre

PhM – Introduction a la Philosophie de la Mythologie

PII – Schopenhauer – Parerga und Paralipomena (Vol.2)

PU – Philosophie des Unbewussten

VMS – Vom Musikalisch-Schoenen

WI ou WII – Die Welt als Wille und Vorstellung

ÍNDICE

Introdução	11
------------------	----

Primeira Seção : A primeira reflexão de Nietzsche sobre a linguagem: Instinto e Símbolo (1869-70)

Capítulo 1 - A gênese da linguagem

Introdução	27
1 - Filosofia do Inconsciente.....	30
1.1 - O inconsciente e o instinto	30
1.2 - O inconsciente e a linguagem	34
2 - Da Origem da Linguagem	37
2.1 - A leitura de <i>Filosofia do Inconsciente</i>	37
2.2 - A leitura de <i>História da Ciência da Linguagem</i>	47
2.3 - A leitura de <i>Crítica da Faculdade do Juízo</i>	54

Capítulo 2 - A arte trágica e a linguagem

Introdução	63
1 - O <i>Drama Musical Grego e Sócrates e a Tragédia</i>	64
1.1- Arte, inconsciente e linguagem	64
1.2 -A obra de arte total	69
1.3 - A questão do instinto em Sócrates	73
2 - Fragmentos Póstumos: a distinção entre epopéia e drama	79
3 - A Visão dionisiaca do mundo	81
3.1 - A vontade helênica	81
3.2 - Arte e linguagem como símbolo	90

Segunda Seção : As noções de Símbolo e Alegoria (1871-1872)

Introdução	117
Capítulo 1 - Fragmento 12(1) : gênese e desenvolvimento.	
1. A crítica à metafísica da vontade	121
2. Excurso: Nietzsche e a leitura de <i>Do Belo Musical</i> de E. Hanslick	135
Capítulo 2 - <i>O Nascimento da Tragédia</i> e os fragmentos póstumos	
1 - Sensação e Símbolo	157
1.1 - O Uno Primordial	157
1.2 - A noção de símbolo: Goethe, Schiller e Hanslick	161
1.3 - O processo de criação do poeta lírico	172
2 - Metamorfose e Visão	179
2.1 - A gênese da obra de arte trágica	182
2.2- Visões, sonhos e metáforas	191
2.3 - O mundo interno	196
Capítulo 3 - Pulsão e Linguagem	
1 - A força produtora de símbolos	209
2 - A linguagem e o conceito	214
2.1- <i>A Visão Dionisiaca do Mundo</i> e o fragmento 5(80)	216
2.2 - <i>O Nascimento da Tragédia</i> : Eurípedes e Sócrates	220
3 - Símbolo e alegoria (Symbol e Gleichniss)	230
3.1 - Símbolo e alegoria (Symbol e Allegorie)	235
3.2 - Linguagem e símbolo	239
Observações Finais	243
Anexos	253
Bibliografia	259

Introdução

1 - *O Nascimento da Tragédia* : os trabalhos preparatórios e as fontes

Pretendo analisar, nesta tese de doutorado, a gênese e formação da concepção de linguagem desenvolvida por Nietzsche nos primeiros anos de sua produção filosófica, particularmente nos escritos e fragmentos póstumos do período de 1869 a 1872 e em sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia* (GT). A reflexão sobre a linguagem, já em desenvolvimento ao longo dos anos de estudo em Leipzig (1865-1869), está presente desde o início da produção intelectual de Nietzsche. Nos primeiros semestres da atividade docente na Basileia (1869-70), o filósofo dedica a introdução de seu curso sobre gramática latina a uma análise da gênese da linguagem. Nos semestres seguintes, nos cursos sobre lírica e tragédia gregas, Nietzsche investiga a relação entre música e palavra na arte grega antiga. O tema da linguagem constitui, enfim, um tema freqüentemente abordado nos trabalhos preparatórios a *O Nascimento da Tragédia*, particularmente no que diz respeito aos conceitos centrais que formam esta primeira reflexão sobre a linguagem, a saber, os conceitos de símbolo (Symbol) e alegoria (Gleichnis). Embora Nietzsche não tenha publicado ou articulado, em uma única obra, este conjunto de reflexões, a freqüência de anotações e escritos sobre a linguagem é expressão significativa do interesse do filósofo por este tema ao longo de todo período de elaboração de GT (1870-1871). A análise da gênese da linguagem nos primeiros anos da produção intelectual de Nietzsche pressupõe, desse modo, a articulação entre este conjunto de fragmentos e escritos póstumos, elaborados nos primeiros anos da atividade docente na Basileia, e o processo de formação de GT. A descrição, elaborada a seguir, das etapas de criação de *O Nascimento da Tragédia* nos ajuda a situar o lugar e os efeitos desta reflexão, apresentada nos escritos póstumos, no processo de elaboração e nascimento da primeira obra do filósofo.

As conferências *O Drama Musical Grego* (GMD) e *Sócrates e a Tragédia* (ST), apresentadas respectivamente em janeiro e fevereiro de 1870, constituem o primeiro conjunto de textos que serviu de base para o desenvolvimento de GT. Embora Nietzsche não planejasse, neste período, escrever uma obra sobre a tragédia antiga, nestas conferências se encontram temas centrais tratados em sua primeira obra. Como observou

M. Kohlenbach¹, diferentemente de *O Drama Musical Grego*, cujas linhas de argumentação foram aos poucos abandonadas por Nietzsche, o texto da conferência *Sócrates e a Tragédia* foi um material de intensas e renovadas modificações, tornando-se o ponto de partida para o plano de elaboração de uma obra sobre a tragédia grega. O filósofo desenvolveu neste texto um dos principais argumentos de GT, a saber, a tese do declínio da tragédia antiga a partir do socratismo e da estética consciente de Eurípedes. Na elaboração de seu primeiro livro, sobre a gênese da tragédia, Nietzsche parece ter considerado os conselhos de Wagner e Cosima, da importância em publicar não um trabalho especializado, mas sua "obra própria".

Nos meses seguintes, multiplicam-se os sinais de que o projeto de publicação de uma obra sobre a tragédia grega está em pleno desenvolvimento. Nietzsche escreve o ensaio, *A Visão Dionisíaca do Mundo* (DW), publicado postumamente, onde surge, pela primeira vez, as noções da arte apolínea e dionisíaca desenvolvidas em GT². O filósofo comenta, em suas cartas, que este ensaio representa um amadurecimento da obra em elaboração, assim como é um texto que ele "escreveu para si próprio"³. De fato, este ensaio não apenas substitui e aprofunda a primeira abordagem sobre a tragédia, elaborada em GMD, mas constitui ao lado de ST a base textual a partir da qual se forma GT. Com a elaboração de DW, o filósofo dispõe dos dois principais núcleos temáticos de sua primeira obra, a oposição entre as pulsões apolíneo-dionisíacas e a reflexão crítica sobre o socratismo. No inverno de 1870-71, de fevereiro a início de abril, Nietzsche amplia e reformula ST e DW, procurando reunir, em uma única dissertação, os dois pensamentos centrais desenvolvidos nestes ensaios. Esta dissertação, intitulada *Ursprung und Ziel der Tragödie* (Origem e fim da Tragédia), era composta pela versão ampliada de ST, pelo texto completo de DW e por uma seqüência dos grupos de fragmentos 7, 10 e 11⁴.

¹ Utilizei, para esta descrição da gênese textual de GT, a reconstituição e os comentários desenvolvidos por KOHLENBACH, M. Die "immer neuen Geburten"; Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsches Erstlingwerk "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" in BORSCHKE, T. (Hg) "Centauren-Geburten"; *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Walter de Gruyter, 1994 e o livro de REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik"*. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992, pp. 37-53.

² Ver sobre isso MONTINARI, M. Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, ed. G. Colli/M. Montinari. De Gruyter, 1980, vol. 14, p. 41.

³ Ver carta de Nietzsche a Rohde de 23 de Novembro de 70, in NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. V. G. Colli u. M. Montinari. vol. 3, München, 1986, pp. 159-160.

⁴ A dissertação "Ursprung und Ziel der Tragödie" foi publicada em *Kritische Gesamtausgabe Werke III*, 5, Vol. 1. Michael Kohlenbach/Marie-Luise Haase. Nachbericht zur dritten Abteilung. Unter Mitarbeit von

Em 20 de abril de 1871, Nietzsche envia ao editor Engelmann a proposta de publicar uma obra sobre a tragédia antiga e anexa a esta carta um manuscrito composto das seções 1 a 6 de GT, acompanhadas do fragmento 12(1)⁵. Como a resposta de Engelmann demora, o filósofo prepara uma última versão de ST, com o título *Sócrates e a Tragédia Grega* (SGT), e a publica por conta própria, em uma edição destinada aos amigos⁶. Em novembro recebe uma carta do editor dos escritos de Wagner, E. Fritzsich, com quem estava em contacto, confirmando a possibilidade de publicação de sua obra no final de dezembro do mesmo ano. Nietzsche, que já dispunha das seções 1 a 6 de GT, além das seções 8 a 15, correspondentes a SGT, concluiu neste curto período tanto a seção 7 e parte da 8, que substituíram o fragmento 12(1), quanto toda a segunda metade da obra, na qual estabelece a relação entre a tragédia antiga e o drama musical wagneriano. Como observa Kohlenbach, percebe-se que esta segunda parte foi escrita em um tempo bastante curto, pois a ela corresponde um número muito restrito de textos ou fragmentos preparatórios. *O Nascimento da Tragédia* aparece, enfim, no início de janeiro de 1872.

A complexa gênese textual de GT, composta, até o momento da publicação, por constantes reformulações e novos arranjos não apenas da ordem e disposição dos capítulos, mas do próprio conteúdo temático⁷, testemunha um importante aspecto do processo de formação do pensamento de Nietzsche. O processo de elaboração da obra é expressão de um experimento do pensamento, de um processo contínuo e renovado de reflexão, no qual diferentes variantes, paralelas ao argumento principal, são desenvolvidas. Kohlenbach observou, a esse respeito, que *O Nascimento da Tragédia* não é o resultado de um processo contínuo de complementação e aperfeiçoamento de uma obra ainda em estado fragmentário, mas da fixação de uma forma textual em um dado momento do

Elisabeth Kuhn/Franz Göth. Berlin-New York, 1997 (KGW). Para uma análise detalhada da gênese textual desta dissertação, assim como sua composição completa, ver REIBNITZ, B. op. cit, pp. 49-53.

⁵ Na gênese textual elaborada por M. Montinari e, posteriormente, por M. Kohlenbach há uma incerteza quanto ao exato conteúdo do manuscrito enviado a Engelmann. Nietzsche preparou, neste período, duas diferentes versões da obra a partir do material já existente, a saber, o conjunto formado pelo fragmento 11(1), pelas seções 1 a 4 de GT e pelo fragmento 10(1) e a versão acima mencionada, formada pelas seções 1 a 6 de GT e o fragmento 12(1). Tanto Montinari, quanto Kohlenbach consideram, com base na paginação dos manuscritos, que Nietzsche teria enviado ao editor a segunda versão.

⁶ Este texto foi publicado na KSA, Vol 1, pp. 601-641.

⁷ Os fragmentos 10(1) e 12(1), correspondentes à duas diferentes versões de GT elaboradas no início de 71, tem como núcleo temático, respectivamente, o Estado grego e a questão da linguagem e do símbolo. O fragmento 10(1) constitui a primeira versão do texto "O Estado Grego", integrante do escrito "Cinco prefácios a cinco livros não escritos", presenteado a Cosima Wagner no natal de 72. Estes dois fragmentos, testemunham as diferentes direções e perspectivas de análise em desenvolvimento ao longo da elaboração de GT. Ver MONTINARI, M. KSA, Vol. 14, p. 106.

desenvolvimento do pensamento e da escrita⁸. Desta perspectiva, a obra GT expressa uma determinada perspectiva do pensamento de Nietzsche, assim como uma combinação e articulação textual específica no interior de um movimento mais amplo de reflexão, formada, como vimos, de variações de abordagem e de diferentes desenvolvimentos temáticos. Este âmbito mais amplo do pensar de Nietzsche, toda diversa gama de seus interesses e direções, é constituído pelo conjunto de escritos e anotações publicados postumamente. Os escritos póstumos permitem reconstituir a gênese e transformação dos conceitos e do núcleo temático da obra publicada, estabelecendo uma íntima conexão entre a obra e seu processo de formação e desenvolvimento. Como observou M. Montinari, os póstumos são o melhor comentário dos planos e intenções do filósofo na elaboração de seu pensamento⁹. Estes escritos permitem, além disso, identificar os argumentos e desenvolvimentos conceituais que não foram integrados à versão definitiva da obra e que, muitas vezes retomados e reelaborados, constituem o núcleo de novas configurações temáticas e conceituais. Este é o caso da reflexão sobre a linguagem desenvolvida no primeiro período da filosofia de Nietzsche. Em estreita conexão com o tema da linguagem, o filósofo desenvolve uma longa seqüência de notas e escritos sobre a noção de símbolo, que, iniciada no ensaio póstumo DW, atravessa todo o período de redação de GT. Somente parte da reflexão sobre o símbolo, assim como sobre a noção de alegoria, ambos associados à relação entre as artes apolínea e dionisiaca, foi incluída e desenvolvida na primeira obra de Nietzsche. O exame do vasto conjunto de escritos não publicados sobre a linguagem, torna possível analisar não apenas o processo de formação dos conceitos símbolo e alegoria até o momento em que estes passam a estar associados à argumentação elaborada em GT, mas mostram o contexto mais amplo, assim como as variações conceituais, do desenvolvimento da reflexão sobre a linguagem.

No presente trabalho, a articulação entre os escritos e fragmentos póstumos, de um lado, e entre os póstumos e a obra publicada, de outro, constitui um elemento essencial da análise, desempenhando um duplo papel. Pretendo, primeiramente, reconstituir a gênese e

⁸ Cf. M. Kohlenbach, "Die immer neuen Geburten", op. cit, p. 364. Na primeira parte do artigo, o autor desenvolve uma reflexão sobre o processo de escrita e elaboração de GT, analisando a importância das imagens de criação e fecundação na primeira obra de Nietzsche. O autor discute, ainda, a partir dos comentários posteriores do filósofo sobre sua primeira obra, em "Tentativa de Auto-Crítica" e *Ecce Homo*, as novas perspectivas abertas à leitura da obra e os novos sentidos que as imagens de criação ganham neste contexto.

⁹ Ver o artigo "Nietzsche Lesen" de MONTINARI, M. publicado na coletânea também intitulada *Nietzsche Lesen* De Gruyer, 1982, p 5.

transformação das noções de símbolo e alegoria tal como foram desenvolvidas nos escritos e fragmentos póstumos do período anterior à publicação de GT. Para isso é necessário estabelecer uma conexão entre os escritos póstumos, como é o caso por exemplo de *A Visão Dionisiaca do Mundo*, e seus fragmentos preparatórios, nos quais os conceitos e argumentos foram primeiramente desenvolvidos. Em segundo lugar, pretendo contrastar os textos postumamente publicados do período 70-71 e *O Nascimento da Tragédia*, a fim de compreender tanto a gênese da concepção de linguagem desenvolvida nesta obra, quanto o contexto mais amplo de argumentações e variações conceituais do qual ela nasceu. Procuo mostrar, com este procedimento, a existência de dois planos de análise na reflexão de Nietzsche, aquele configurado e fixado no momento da publicação e um outro que, em permanente desenvolvimento, já apresenta um questionamento e distanciamento em relação à determinadas concepções elaboradas em sua primeira obra.

Além de constituir um comentário sobre as intenções e planos da obra, como observou Montinari, os escritos póstumos colocam a filosofia de Nietzsche em estreita conexão tanto com a história do pensamento, quanto com o debate filosófico e filológico de sua época. Estas notas e fragmentos são compostas de listas e projetos de leituras, breve ou longos comentários sobre obras de diversos autores, inúmeras transcrições de citações, muitas vezes acompanhadas de propostas de desenvolvimento de determinados temas. Estes planos e comentários de leituras constituem uma significativa fonte de compreensão do pensamento de Nietzsche, formando o contexto mais amplo no qual se desenvolveu sua filosofia. Em suas leituras, o filósofo fazia anotações no próprio livro, indicando o modo como interpretava e reagia à obra, assim como escrevia comentários em um caderno, no qual muitas vezes diferentes autores eram mencionados. Tanto nas obras, quanto nos comentários postumamente publicados é possível identificar temas e argumentos que chamaram a atenção do filósofo, assim como compreender o diálogo que este estabeleceu com o pensamento de sua época¹⁰. As obras lidas e mencionadas por Nietzsche expressam, ainda, um aspecto essencial do desenvolvimento de seu pensar. O filósofo reúne e seleciona parte de obras como signos ou direções possíveis de desenvolvimento de um tema ou conceito que não recebeu ainda formulação satisfatória. Nietzsche trabalha com determinados conceitos sempre denovo, a cada vez sob a perspectiva de um autor diferente

¹⁰ Sobre a biblioteca de Nietzsche em Weimar, assim como sobre sua relevância na compreensão do pensamento do filósofo ver BROBJER, T. *Nietzsches Bibliothek* in *Nietzsche Handbuch*. Metzler, 2000, pp. 59-60.

e em um novo contexto. Isto ocorre, por exemplo, com a noção de símbolo. No interior do grupo de fragmentos 9¹¹, o filósofo desenvolve uma longa seqüência de anotações sobre a questão do símbolo e de sua relação com a poesia e com a música. Esta reflexão ora está associada à correspondência entre Schiller e Goethe, ora à estética musical de E. Hanslick, elaborada no ensaio *Do Belo Musical*. A análise das cartas e do ensaio mencionados por Nietzsche permite reconstituir a leitura do filósofo e mostrar como este reúne, a partir de diferentes perspectivas e autores, os elementos para elaborar as concepções envolvidas nas seções 5 e 6 d GT.

Tal como os fragmentos, as fontes são expressão do movimento do pensar de Nietzsche e permitem reconstituir sua gênese e desenvolvimento. As fontes serão analisadas, neste trabalho, de uma dupla perspectiva. Procuro, a partir do exame das leituras do filósofo, reconstruir tanto a gênese dos conceitos, quanto o contexto histórico mais amplo no qual se forma seu pensamento. O principal objetivo foi o de selecionar as leituras de Nietzsche que contribuíram para a formação de sua concepção de linguagem, assim como aquelas ligadas ao desenvolvimento da noção de símbolo. Para a escolha das fontes relevantes à temática em questão, foram utilizados os comentários de Nietzsche, publicados postumamente, nos quais encontram-se tanto a referência às leituras, quanto o contexto temático e conceitual em que foram feitas. Em determinados escritos, entretanto, particularmente nos apontamentos para cursos, como por exemplo o texto *Da origem da linguagem*, Nietzsche não menciona a fonte da qual partiu para elaboração de sua reflexão. Utilizei, neste caso, os comentários da literatura especializada sobre as leituras do filósofo e sobre sua biblioteca, na qual é identificada e reconstituída as fontes utilizadas em determinados textos. Foi elaborada, enfim, uma análise mais detalhada da leitura feita por Nietzsche do ensaio de E. Hanslick *Do Belo Musical*. Neste exame, procurei não apenas reconstituir a leitura e interpretação de Nietzsche, mas estabelecer o contexto mais amplo de desenvolvimento de sua leitura. Este procedimento, permitiu, como veremos, reconstituir tanto os efeitos da leitura de Hanslick na obra de Nietzsche, quanto o diálogo do filósofo com a estética e com a filosofia de sua época.

¹¹ KSA, Vol 7, pp. 269-333.

2 - A gênese da concepção de linguagem

Podemos retomar, agora, nossa reflexão inicial sobre os estudos e trabalhos de Nietzsche durante os anos de seu doutoramento em Leipzig e nos primeiros semestres da atividade docente na Basileia. Estes trabalhos são expressão do interesse que, desde o início, ligou o filósofo ao tema da linguagem. Já em 1862, quando estudava em Pforta, Nietzsche redigiu uma série de textos sobre a essência da música, nos quais estabelecia um paralelo entre a música e a linguagem e enfatizava a importância da sonoridade como modo de expressão do sentimento. No final dos anos 60 (1868-69), quando estudava em Leipzig, o filósofo deu continuidade a estas reflexões analisando a origem comum entre a poesia e a música e elaborando, a partir do elemento sonoro, uma distinção entre a linguagem de sentimentos e de palavras¹². Nestes textos percebe-se, claramente, sinais da filosofia da música de Schopenhauer, com a qual Nietzsche ocupava-se intensamente neste período.

No mesmo período, o filósofo dedicava-se à leitura da obra *Geschichte des Materialismus* (História do Materialismo) de F.A Lange, no qual o autor empreende, como observa Salaquarda¹³, uma radicalização da crítica kantiana e desenvolve uma detalhada discussão sobre a ciência da época, particularmente da física e das ciências da natureza. A obra de Lange foi de grande importância para Nietzsche, pois tornou possível, desde o início de sua filosofia, o desenvolvimento de uma perspectiva crítica em relação a metafísica de Schopenhauer¹⁴. Esta tensão entre pólos opostos, entre o desenvolvimento de uma metafísica de artista e a impossibilidade de transpor a distância entre as coisas e nossas representações, é, aliás, um aspecto essencial do desenvolvimento intelectual do filósofo. Ela permite compreender a diversidade de interesses de Nietzsche ao longo de todo o primeiro período de sua filosofia. O filósofo ocupa-se com a produção teórica e musical wagneriana, com o pensamento de Schopenhauer e Kant, mas também com as críticas a estes pensadores, tais como as de F.A Lange e de E. von Hartmann.

¹² Os textos deste período foram editados por J. Mette e K. Schlechta. NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. por H.J.Mette/K.Slechta. vol. 1-5, München, 1994. Ver, ainda, a coletânea de textos sobre a linguagem, organizados por LACQUE-LABARTHE, P e NANCY, J.L. *Poétique* nr. 5, 1971.

¹³ Ver, sobre este tema, o artigo de SALAQUARDA, J. Nietzsche und Lange. In *Nietzsche-Studien* 7(1978).

¹⁴ Um dos resultados desta primeira leitura de Lange foi a elaboração, em 1866, de uma crítica à metafísica de Schopenhauer. ver "Zu Schopenhauer" in NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. Von H.J.Mette/K.Slechta. Bd. 3, München, 1994, pp. 352-361.

Esta tensão caracteriza, também, a reflexão sobre a linguagem desenvolvida por Nietzsche ao longo de todo o período de elaboração de GT (1869-71). As atividades docentes do filósofo, no primeiro e segundo semestre de 69, são um exemplo da diversidade teórica de suas leituras. Como observou Barbara Reibnitz¹⁵, é possível estabelecer, no período anterior à publicação de GT, uma estreita relação entre os cursos oferecidos por Nietzsche e sua reflexão sobre a gênese da tragédia grega. No primeiro semestre, Nietzsche apresentou o curso *Die griechischen Lyriker* (Os líricos gregos), no qual tratou da lírica grega, particularmente do ditirambo dionisiaco, e dedicou a introdução à análise da relação entre música e palavra na lírica grega e moderna. Ao longo de todo o segundo semestre, elaborando leituras e anotações para as conferências *O Drama Musical Grego* e *Sócrates e a Tragédia*, apresentadas em janeiro e fevereiro de 1870, o filósofo retoma o tema da relação entre música e linguagem, tanto a partir da filologia clássica, quanto das reflexões de Schopenhauer e Wagner. Paralelamente, Nietzsche prepara seu curso *Vorlesungen über lateinische Grammatik* (Lições sobre gramática latina), apresentado no inverno de 1869-70, cuja introdução foi dedicada ao tema da origem da linguagem. Para este curso lê as obras *Philosophie des Unbewussten* (Filosofia do Inconsciente) de E. von Hartmann e *Geschichte der Sprachwissenschaft* (História da Ciência da Linguagem) de Th. Benfey. Hartmann desenvolve, em sua obra, em grande parte sob influência de Schelling e Schopenhauer, uma filosofia do inconsciente tendo como base a psicologia e as ciências naturais da época. Benfey desenvolve uma análise da história da ciência da linguagem, desde a Antiguidade até época moderna, apoiado em um método histórico-crítico. Estas obras, aliadas ao estudo filológico e filosófico da gênese da tragédia, constituem o campo heterogêneo de leituras e escritos de Nietzsche ao longo do segundo semestre de 1869¹⁶.

É neste contexto de estudos e leituras que o filósofo elabora o pequeno escrito *Da Origem da Linguagem* (1869) e as conferências *O Drama Musical Grego* e *Sócrates e a Tragédia*, do início de 1870, analisados na primeira seção do presente trabalho. O escrito sobre a linguagem, discutido no primeiro capítulo, é composto por uma "colagem" da obra de três autores, a saber, da *Crítica da Faculdade do Juízo* de E. Kant e das obras de E. von

¹⁵ REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik"*. op.cit, pp. 25 e 26.

¹⁶ Sobre a multiplicidade de leituras de Nietzsche neste período ver CRESCENZI, L. *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Buecher (1869-1879)* In *Nietzsche-Studien* 23 (1994).

Hartmann e Th. Benfey, acima mencionadas. Este ensaio ocupa um lugar significativo no desenvolvimento da primeira concepção nietzscheana de linguagem, pois é expressão não apenas de seu interesse por diferentes teorias da linguagem desenvolvidas em sua época, como é o único texto especialmente dedicado a esta temática. Analiso, no primeiro capítulo, a "colagem" estabelecida entre estas três obras e a concepção de linguagem que Nietzsche procura articular a partir desta seleção e interpretação de textos. Procuo mostrar a importância, neste ensaio, da reflexão desenvolvida por Hartmann em *Philosophie des Unbewussten*, a saber, a concepção da linguagem como atividade instintiva, gramaticalmente estruturada, a partir da qual se forma o pensamento consciente. Esta tese constitui o fio condutor da argumentação desenvolvida por Nietzsche neste escrito, no qual são discutidas e analisadas diversas teorias antigas e modernas sobre a gênese da linguagem. O segundo aspecto relevante é elaborado a partir da interpretação de uma passagem da obra de Benfey, na qual este procura mostrar a impossibilidade de sustentar a hipótese da relação entre as palavras e a natureza das coisas. Tanto esta crítica de Benfey às teorias da linguagem como adequação, quanto as teses de Hartmann acima mencionadas, são ressaltadas por Nietzsche e retomadas, posteriormente, em sua reflexão sobre a linguagem. Enfim, a "colagem" elaborada pelo filósofo é concluída com a análise de uma passagem da *Crítica do Juízo*, na qual Nietzsche procura estabelecer uma articulação entre a teoria de Hartmann e a teleologia kantiana.

No segundo capítulo desta primeira seção, analiso as conferências *O Drama Musical Grego e Sócrates e a Tragédia*, assim como o ensaio *A Visão Dionisiaca do Mundo*, elaborados em 1870. O principal aspecto a ser ressaltado, em relação ao escrito *Da Origem da Linguagem*, é o crescente interesse de Nietzsche pelo estudo e interpretação da tragédia antiga, que constitui o tema de grande parte dos trabalhos e cursos desenvolvidos neste período, a partir do qual se desenvolve, pouco a pouco, uma associação entre o tema da linguagem e a reflexão sobre a arte grega. De fato, após a apresentação das conferências mencionadas, o filósofo passa a articular estes dois núcleos temáticos, procurando compreender a formação do ditirambo e do coro trágico com base em uma análise da linguagem dos gestos, dos sons e das palavras. No interior desta articulação desenvolve-se, particularmente no ensaio DW, uma nova formulação do problema da linguagem, diferente daquela apresentada em US, na qual a noção de símbolo passa a estar estreitamente associada à linguagem. Procuo mostrar, a partir destes escritos, como a concepção

simbólica de linguagem se forma ao longo dos estudos do filósofo sobre a gênese da tragédia antiga, particularmente da reflexão sobre a música e a imagem como modos simbólicos de expressão. No que diz respeito às fontes, procuro reconstituir, a partir dos comentários de Nietzsche nos fragmentos póstumos, a leitura de *Philosophie des Unbewussten*, retomada pelo filósofo na época de elaboração destes escritos. Neste momento, o interesse de Nietzsche se desloca para a concepção de sentimento elaborada por Hartmann. Pretendo mostrar como as noções de sentimento e instinto, aliadas à filosofia de Schopenhauer, contribuíram para o desenvolvimento da concepção de arte grega e da associação entre linguagem e símbolo elaboradas pelo filósofo em GMD e DW.

Os primeiros textos produzidos no período da atividade docente na Basileia reúnem duas questões que serão centrais no desenvolvimento da reflexão nietzscheana sobre a linguagem, a saber, as noções de instinto e de símbolo. Formando inicialmente dois diferentes aspectos, estas duas noções se articulam ao longo do período de elaboração de GT, constituindo o horizonte conceitual no qual se desenvolve a reflexão sobre a linguagem. Neste processo, ambas as noções passam por transformações significativas - enquanto a noção de instinto é substituída, já em GMD, pela noção de pulsão, predominante nos textos produzidos durante todo o período, a noção de símbolo, inicialmente associada a uma reflexão sobre os limites da linguagem, torna-se o ponto de partida para uma abordagem produtiva, na qual a palavra e o conceito são descritos como atividade estética. A noção de alegoria passa a ser mencionada com maior frequência no período final de redação de GT e possui, nesta obra, na maioria dos casos, um sentido equivalente ao de símbolo. Nos escritos póstumos é possível identificar, como veremos, uma diferenciação entre os termos símbolo e alegoria.

Na primeira seção deste trabalho são analisados, como vimos, os escritos postumamente publicados (1869-70) relacionados ao tema da linguagem. Na segunda seção, formada por três capítulos, dou continuidade à análise desta temática, tal como desenvolvida nos fragmentos e escritos póstumos produzidos no final de 70 e em 71, procurando mostrar o contraste existente entre a investigação sobre a linguagem e as principais teses e argumentos de GT. Os escritos póstumos, como observado anteriormente, são tanto o local de nascimento da primeira obra de Nietzsche, como o local onde se formam argumentos e variações conceituais das teses aí desenvolvidas. Meu objetivo é analisar o contexto mais amplo onde se formou a investigação sobre a linguagem,

apresentada parcialmente em GT, a fim de identificar os efeitos desta reflexão no principais argumentos e conceitos elaborados nesta obra.

O primeiro capítulo é dedicado a uma análise do fragmento 12(1), originalmente concebido como continuidade da seção 6 de GT e retirado, nas últimas reformulações feitas pelo filósofo, da versão final desta obra. Neste fragmento, Nietzsche formula, com grande clareza, sua crítica à metafísica da vontade de Schopenhauer. O filósofo afirma que a vontade não é senão a forma mais geral de manifestação de algo que permanece indecifrável para nós, enfatizando a impossibilidade, para o conhecimento, de ir além das representações. Neste mesmo parágrafo, Nietzsche desenvolve uma concepção simbólica de linguagem, compreendendo o símbolo como expressão do caráter figurado, não próprio e adequado, da linguagem em relação às coisas. Procurei mostrar como este fragmento é a melhor expressão do duplo movimento do pensar de Nietzsche, formado, ao mesmo tempo, pela construção de uma metafísica de artista, em parte apoiada na filosofia de Schopenhauer, e pelo processo, paralelamente desenvolvido, de questionamento desta metafísica.

Analiso, em seguida, algumas fontes utilizadas pelo filósofo na elaboração do fragmento 12(1), particularmente o ensaio *Do Belo Musical*, de E. Hanslick, e passagens das “Lições sobre bela literatura e arte” de AW Schlegel. Pretendo, sobretudo com a análise da estética de Hanslick, indicar uma importante modificação do pensamento de Nietzsche em relação à noção de sentimento, desenvolvida, como vimos, em DW. A partir de um exame do *Do Belo Musical*, procuro identificar diferenças e semelhanças entre as noções de sensação e sentimento, desenvolvidas por Hanslick, e aquelas apresentadas por Nietzsche no fragmento 12(1). A noção de sensação adquire uma importância crescente nos fragmentos póstumos de 1871 e faz parte do processo de elaboração da concepção de Uno Primordial, central em GT.

No segundo capítulo da tese, analiso, a partir dos fragmentos póstumos, a formação das noções de símbolo e alegoria, assim como o papel que desempenham no horizonte conceitual da primeira obra de Nietzsche. Examino, ainda, a estreita relação que se forma entre o símbolo, como modo de expressão, e a experiência poética e musical. É fundamental, nesta reflexão, a reconstituição das leituras feitas pelo filósofo da correspondência entre Schiller e Goethe, assim como do ensaio de Hanslick, a partir dos quais reúne elementos para a elaboração das seções 5 e 6 de GT, onde o símbolo e a

alegoria são caracterizados como uma interpretação e tradução da experiência dionisíaca em imagens apolíneas. Investigo, em seguida, a gênese da tragédia antiga e a articulação, já mencionada, entre a linguagem e a arte grega, desenvolvidos na seção 8 de GT. A partir da análise do ditirambo e do coro trágico, que ocupa parte significativa da reflexão desenvolvida nos fragmentos póstumos, Nietzsche descreve o processo de formação da imagem na arte grega antiga. A articulação desta reflexão com os escritos postumamente publicados revela a estreita relação entre o processo de formação da imagem na criação artística, tanto na poesia, quanto no diálogo trágico, e aquele que caracteriza a linguagem. Ambos são descritos como um processo de transposição entre diferentes esferas, na qual ocorre a passagem e conversão das emoções e sensações para as formas e estrutura da linguagem.

Pretendo, no terceiro capítulo, analisar a estreita relação que se desenvolve, tanto nos póstumos, quanto em GT, entre a concepção de Uno Primordial, entendida como pulsão artística, e a noção de símbolo. O entrelaçamento entre estas duas noções forma, como vimos, o campo conceitual de reflexão sobre a linguagem deste período. O filósofo elabora, em conexão com a noção de pulsão, a concepção de um estado ou atividade inconsciente, a partir da qual se desenvolve o movimento de transposição e conversão das sensações em formas e imagens. Percebe-se o surgimento, na reflexão postumamente publicada, de um domínio inconsciente da experiência interna, de caráter imanente, que forma a base de desenvolvimento da linguagem e da atividade consciente. A linguagem, como parte desta atividade imanente, passa a ser caracterizada como um movimento ativo de produção de imagens e símbolos. Esta articulação só é perceptível nos escritos e fragmentos póstumos, a partir dos quais é possível, como observado, reconstituir tanto a gênese dos conceitos desenvolvidos em GT, quanto o horizonte mais amplo da investigação sobre a linguagem. A análise destes escritos permite mostrar como se forma, a partir da reflexão sobre a pulsão e o símbolo, os argumentos e elementos críticos que se contrapõem à ontologia desenvolvida em GT.

Trata-se de reconstituir este duplo movimento, no interior do qual a investigação sobre a gênese e formação da arte trágica dá lugar ao desenvolvimento de um horizonte de reflexão onde a linguagem ocupa um lugar essencial. A articulação entre os escritos póstumos e a obra publicada torna possível reconstituir este movimento crítico do pensar de Nietzsche, no qual determinados conceitos, como o de alegoria e símbolo, formam o ponto

de partida de uma desmontagem da metafísica da arte desenvolvida nos primeiros anos de sua produção intelectual.

Utilizei, para as citações da obra publicada e dos fragmentos póstumos de Nietzsche, a edição das obras completas editadas por Colli e Montinari, indicada com a sigla KSA, seguida do volume e do número da página. No caso das cartas de Nietzsche ou a ele endereçadas utilizei, também, a edição crítica de Colli e Montinari, indicadas respectivamente com as siglas KSB e KGB, seguida do volume e número da página. Para os cursos ou escritos do período de Basileia (1866-1870), assim como para os fragmentos e versões preparatórias (1869-1872) não publicados na KSA, utilizei os volumes da KGW, editados, respectivamente, por F. Bornmann e Mario Carpitella e por M. Kohlenbach e M. L. Haase. Enfim, para os escritos de juventude foi utilizada a edição de H. J. Mette e K. Schlechta, reeditada em 1994. Salvo indicação em contrário, as traduções das citações de Nietzsche são de minha autoria, assim como as traduções de obras dos demais autores. Os grifos nas citações são de Nietzsche ou do autor em questão, quando não houver indicação em contrário. Para os conceitos ou argumentações de maior relevância, reproduzo, nas notas ou no corpo do texto, a citação de Nietzsche no original alemão, como também nos casos dos cursos ou dos escritos póstumos que não foram publicados na KSA. No caso dos demais autores, reproduzo o original alemão das passagens de maior relevância, assim como das obras que não foram traduzidas para o português.

Primeira Seção:

A primeira reflexão de Nietzsche sobre a linguagem : Instinto e Símbolo

(1869-1870)

Capítulo 1 - A gênese da linguagem

Introdução

No primeiro capítulo à *Introdução ao Curso de Gramática Latina*, intitulado *Da Origem da Linguagem (Vom Ursprung der Sprache)*¹, elaborado no inverno de 1869/70, Nietzsche tratou do problema da linguagem. Cláudia Crawford, em seu livro *The Beginnings of Nietzsches Theory of Language*², chamou atenção, pela primeira vez, para a importância da obra *Philosophie des Unbewussten (Filosofia do Inconsciente)* de E. von Hartmann³ na elaboração deste capítulo. De fato, não apenas as principais teses apóiam-se na obra de Hartmann, mas, como posteriormente foi mostrado pela Konkordanz elaborada por H. Thüring⁴, parte significativa do texto de Nietzsche compõe-se de transcrições e resumos, de uma colagem, de PU. Nesta Konkordanz demonstra-se, ainda, a utilização por Nietzsche da obra *Geschichte der Sprachwissenschaft (História da Ciência da Linguagem)* de T. Benfey⁵. Como veremos, ao longo do texto, o pequeno escrito *Da Origem da Linguagem* foi composto, em grande parte, de uma colagem destas duas obras.

Nietzsche leu, pela primeira vez, a obra *Philosophie des Unbewussten*, no semestre de inverno de 1869/70. Encontram-se sinais desta leitura não apenas em US, mas, também, no texto *A Visão Dionisiaca do Mundo (Die dionysische Weltanschauung)*, particularmente na quarta parte, assim como nos fragmentos póstumos do período de 1869-70. O recém publicado livro PU, assim como artigos de Hartmann, são comentados na correspondência

¹ NIETZSCHE, F. Vom Ursprung der Sprache in: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 2. Abteilung, 2. Band: Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1869 - WS 1869-1870). Berlin/New York, De Gruyter, 1993. Para as próximas citações US.

² CRAWFORD, C. *The Beginnings of Nietzsches Theory of Language*. De Gruyter, 1987. Sobre a leitura que Nietzsche fez de PU ver, ainda, GERRATANA, F. Der Wahn jenseits des Menschen. Zur fruehen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874) In *Nietzsche-Studien* 17 (1988).

³ HARTMANN, E. v. *Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung*. Berlin, 1869. Para as próximas citações PU.

⁴ THUERING, H. Beitrage zur Quellenforschung. In *Nietzsche-Studien* 23 (1994).

⁵ BENFEY, T. *Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit einem Rückblick auf die früheren Zeiten*. München, 1869. In THUERING, H. Beitrage zur Quellenforschung. op. cit. Citado, a seguir, como GS.

de Nietzsche com seus amigos. Romundt, em uma carta de maio de 69, comentando um artigo de Hartmann intitulado “Über die notwendige Umbildung der Schopenhauerschen Philosophie” (“Sobre a necessária reformulação da filosofia de Schopenhauer”), observa que o autor deve muito à filosofia de Schopenhauer, embora tenha como projeto reformular este pensamento. Romundt observa, ainda, que Hartmann encontra na concepção de inconsciente e do abandono à vontade de vida uma solução muito fácil e confortável, referindo-se à teleologia da idéia e do inconsciente desenvolvida pelo filósofo⁶. Esta crítica de Romundt é bastante semelhante à crítica que Rohde, em uma carta enviada em novembro de 69 a Nietzsche, fará à recém-publicada PU. Rohde escreve:

“Plageia Schopenhauer e ainda o insulta: coloca sobre a vontade dois olhos cegos como se ele acabasse de engendrar um intelecto inconsciente, com o que o todo torna-se uma espécie de toupeira. (...) Mas superada, pouco a pouco, a irritação diante da ousadia em relação a Schopenhauer, então lê-se tudo com grande interesse”⁷.

A resposta de Nietzsche indica uma leitura da obra semelhante a de Rohde. O filósofo comenta que tem lido “muito” a obra, acrescentando, a seguir, observações críticas em relação a sua “deslealdade”, em clara referência a atitude de Hartmann em relação a Schopenhauer⁸. Em agosto de 69, Nietzsche havia recomendado a Gersdorff a leitura de PU, fazendo, já nesta ocasião, observações sobre a “deslealdade” do autor (KSB II, p. 36). Constata-se, assim, através das cartas, o grande interesse que Nietzsche tinha, neste momento, por PU e a clareza de Nietzsche e de seus amigos em relação à influência, pouco reconhecida por Hartmann, de Schopenhauer em sua obra.

Nietzsche tomou emprestado na Biblioteca da Basileia, em setembro de 1869, a obra de Theodor Benfey, *Geschichte der Sprachwissenschaft (História da Ciência da Linguagem)*. T. Benfey era sanscritista e estudioso da linguagem, tendo fundado o estudo comparado dos contos a partir da introdução de sua tradução de *Pantshatantra* (1859). No registro das edições alemãs, tanto das cartas (KSB), quanto da obra (KSA), não consta

⁶ NIETZSCHE, F. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe.* (KGW) hg. V. G. Colli u. M. Montinari. vol. II, Berlin, 1975, pp. 9-10.

⁷ “Plündert Schopenhauer, schimpft aber auf ihn: setzt dem Willen, tuend als gebäre Er ihn soeben, zwei blinde Augen ein, einen unbewussten Intellekt, womit das Ganze zu einer Art Maulwurf wird. (...) hat man aber den Ärger über die Frechheit gegenüber Schopenhauer allmählich verwunden, so liest man vieles mit grossem Anteil” KGW II, op. cit., p.74.

⁸ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe.* Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. V. G. Colli u. M. Montinari. vol. II, München, 1986, p.73.

nenhuma referência direta a GS nas correspondências de Nietzsche, assim como não aparecem nos póstumos citações ou menções a essa obra.

Nietzsche transcreve, como observado, frases e parágrafos inteiros da obra de Hartmann e de Benfey no texto *Da origem da Linguagem (Ursprung der Sprache)*. É possível observar sobre este texto o mesmo que Lacoue-Labarthe e Jean Luc-Nancy observaram a respeito de Rhetorik-Vorlesung:

“Dans sa presque totalité, ce texte est purement e simplement recopié sur quelques ouvrages (récents à l’époque pour la plupart) dont Nietzsche, par “collage” si l’on peut dire, fait un amalgame judicieux. (...). Ce ne sont que des notes prises en vue d’un cours: il s’agit d’y consigner les exemples, les références. Mais cela n’explique ni les choix opérés, ni la réorganisation des textes qui n’est en rien une réduction”.⁹

Nietzsche elabora uma colagem composta de transcrições ora completas ora parciais de passagens da obra de Hartmann, acrescentando trechos de capítulos da obra de Benfey, intercalados por ênfases e observações pessoais. E, em sua conclusão, o filósofo propõe uma singular interpretação de PU a partir da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant. Como observaram Lacoue-Labarthe e Nancy, o texto de Nietzsche não é uma mera cópia das obras em questão, mas um comentário, na medida em que as citações e resumos feitos pelo filósofo são não apenas transcrições, mas interpretações e reorganização dos textos. Como procuro mostrar, a seguir, estas notas para um curso fornecem elementos essenciais para compreensão da primeira reflexão sobre a linguagem elaborada por Nietzsche. As obras escolhidas por Nietzsche são expressão das teses e argumentos que chamaram sua atenção neste momento de sua reflexão, parte das quais contribuíram, posteriormente retomadas e reelaboradas, para o desenvolvimento de sua primeira concepção de linguagem.

Faço, a seguir, uma breve análise dos capítulos de PU utilizados por Nietzsche em US, a saber “Das Unbewusst im Instinkt” (O inconsciente no instinto) e “Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache” (O inconsciente no nascimento da linguagem), a fim de tornar possível a compreensão do recorte e da “colagem” elaborada por Nietzsche e, desse modo, um esclarecimento de sua própria leitura.

⁹ LACOUÉ-LABARTHE, P e NANCY, J.L. "Rhétorique et Language" Textes traduits, présentés et annotés para P. Lacoue-Labarthe e t Jean-Luc Nancy in *Poétique* nr. 5, 1971, p. 100.

1 - Filosofia do Inconsciente

1.1 - O inconsciente e o instinto

E. von Hartmann, no capítulo “Das Unbewusst im Instinkt” (O inconsciente no instinto), caracteriza o instinto como “uma ação conforme a fins sem consciência da finalidade”¹⁰, procurando mostrar, ao longo do texto, que o instinto assim compreendido não é o resultado da organização corporal ou de um mecanismo espiritual previamente disposto pela natureza, mas uma atividade inconsciente do espírito. Enquanto nos dois primeiros casos, tanto a finalidade quanto os meios para sua realização são prévia e definitivamente estabelecidos pela organização ou mecanismo, no segundo ambos são pensados e determinados a cada nova situação.

O filósofo apresenta dois argumentos, com base em dados empíricos retirados da observação do comportamento dos animais, para refutar a hipótese do instinto compreendido como resultado de uma organização corporal. No interior de uma mesma espécie, e portanto, de uma mesma estrutura corporal, existem diferentes classes de animais, as quais correspondem diferentes estratégias de sobrevivência. Diferentes classes de pássaros, por exemplo, constroem ninhos e cantam, mas o modo e o material escolhidos para a construção, assim como o tipo de canto, são bastante diferentes. E, inversamente, um mesmo tipo de instinto, como o instinto migratório, pode manifestar-se em diferentes espécies, indicando, desse modo, a independência, e não a causalidade, da atividade instintiva em relação à organização corporal. Hartmann enfatiza, a partir desses exemplos, a riqueza e variedade da manifestação instintiva em contraposição à concepção de instinto como um comportamento previamente estabelecido por uma determinada organização corporal.

Da mesma forma, a concepção de instinto como um mecanismo pressupõe que a finalidade seja estabelecida de uma vez por todas pela natureza e que o indivíduo seja psiquicamente organizado de forma que os meios para alcançar os fins sejam mecanicamente consumados. Hartmann observa que esta hipótese do mecanismo só seria possível se o instinto funcionasse ininterruptamente, comparando, em seguida, o processo de manifestação do instinto ao ato de tocar piano. Os toques correspondem ao motivo que

desperta a ação e os sons ao agir instintivo. O filósofo observa que a concepção mecânica pressupõe justamente que os diferentes toques correspondem sempre a uma única melodia, como se a ação instintiva respondesse de um mesmo e único modo aos diferentes motivos. Hartmann enfatiza, em contraposição a esta concepção, que o desencadear da ação instintiva pressupõe primeiramente que um motivo, ou uma representação sensível, surja na percepção, indicando assim que as circunstâncias externas adequadas para alcançar a finalidade através dos meios queridos e escolhidos pelo instinto estão presentes. O instinto só funciona como uma “vontade atual”, a qual se segue a ação, quando o motivo surge à percepção, permanecendo, entretanto, em estado latente, sempre que estas condições não tenham sido reunidas. Diferente de um esquematismo fixo, a atividade instintiva constitui-se como uma combinação entre a finalidade, na maior parte dos casos inconsciente, e os meios para alcançá-la. A finalidade leva e impulsiona, a cada caso, a escolha e estabelecimento dos meios adequados. O autor enfatiza justamente a enorme capacidade de variações e modificações, segundo cada caso e circunstâncias externas, característica da atividade instintiva.

O filósofo refuta, em seguida, a hipótese que coloca em questão a própria existência da atividade instintiva, concebendo esta última como um resultado da reflexão consciente. A refutação desta hipótese é de grande importância na argumentação de Hartmann, pois permite ressaltar tanto a particularidade, quanto a relevância do inconsciente em relação à atividade consciente. Também aqui, como observado anteriormente, a demonstração da existência de um domínio inconsciente baseia-se em dados empíricos, retirados da observação do comportamento das diferentes espécies. Hartmann parte da afirmação que a reflexão e percepção conscientes tem como condição, para sua atividade, dados que lhe são fornecidos pela consciência. Em seguida, argumenta que determinados dados e processos não podem ser conhecidos pela consciência, tais como os dados futuros e aqueles que dependem de uma experiência anterior, a fim de demonstrar a existência de uma região inacessível à reflexão e percepção conscientes. Para ilustrar esta tese, utiliza o exemplo do besouro e da doninha. O besouro masculino cava para si uma toca correspondente ao dobro de seu tamanho, justamente para abrigar sua armação que cresce e que atingirá este tamanho. O conhecimento desta circunstância seria, para a reflexão consciente, um dado imprescindível e, no entanto, falta qualquer base no presente que permita prever este

¹⁰ “Instinkt ist zweckmässiges Handeln ohne Bewusstsein des Zwecks”, in PU, op. cit., p.54.

acontecimento futuro. A doninha captura as víboras, mesmo quando nunca as viu antes, tomando o maior cuidado para não ser mordida e procurando atingi-las na cabeça. Neste caso, em que a doninha jamais foi mordida pela víbora, não há experiência ou possibilidade de um conhecimento consciente, a partir do qual pudesse perceber o perigo. O autor ressalta, a partir destes exemplos, a existência “de um conhecimento imediato sem mediação da percepção sensível ou da consciência” (PU, p. 66). Para este conhecimento inconsciente Hartmann dá o nome de vidência (“Hellsehen”), justamente para ressaltar que trata-se de uma “posse imediata” (“unmittelbarer Besitz”) e não de um conhecimento que foi adquirido a partir da percepção dos sentidos. Este conhecimento inconsciente é compreendido como uma vidência, uma atividade independente, e mesmo inacessível à consciência, que orienta a escolha dos meios adequados para a realização de determinados fins. Hartmann enfatiza a rapidez e certeza da ação instintiva, indicando, assim, não apenas a independência da atividade inconsciente em relação à consciência, mas, em muitos casos, o caráter certo e infalível do conhecimento inconsciente. Desse modo, o filósofo concebe a atividade instintiva não apenas como um conhecimento, como a caracteriza segundo a faculdade da vidência (Hellsehen), a partir dos quais a ação instintiva se constitui como uma ação associada à realização de fins.

Este é, de fato, o aspecto central enfatizado por Hartmann em sua concepção de instinto. A verdadeira essência do instinto é, segundo ele, “o querer consciente dos meios para um fim querido inconscientemente”¹¹. Enquanto na maior parte dos casos a finalidade permanece inacessível ao conhecimento consciente, os meios adequados surgem com inteira clareza à consciência, justamente para assegurar a realização dos fins. É essencial na argumentação de Hartmann a demonstração da existência de um querer inconsciente, a partir do qual são estabelecidos tanto os fins, quanto os meios de sua realização. Esta atividade constitui-se como um conhecimento imediato e instintivo, capaz de estabelecer uma escolha eficaz dos meios e garantir, com sua auto-certeza e segurança, essencialmente diferentes da hesitação e dúvida da reflexão consciente, a plena realização do fim estabelecido. O querer dos meios, que impulsiona à ação, surge à consciência como um modo de reforçar e garantir a realização dos fins inconscientes.

¹¹ “(...) der Instinkt ist bewusstes Wollen des Mittels zu einem unbewusst gewollten Zweck”. In PU, op. cit, p. 62.

Na conclusão do capítulo, o autor enfatiza que o instinto é a atividade mais própria ao indivíduo, nascida de seu “ser mais íntimo e de seu caráter”. A finalidade, que constitui a atividade instintiva, não é determinada de fora do indivíduo, mas “torna-se, em cada caso individual, inconscientemente querida e representada pelo indivíduo, e depois, inconscientemente, para cada caso particular, uma escolha adequada dos meios é determinada”¹².

Para esclarecer o aspecto próprio e individual do instinto, Hartmann recorre à pulsão de auto-conservação e conservação da espécie. Ele mostra como diversas espécies animais deixam de viver quando sua manifestação instintiva é impedida, com no caso dos pássaros aprisionados na época das migrações. O instinto constitui o caráter dos animais, formando justamente os elementos próprios e particulares que distinguem cada espécie. Hartmann caracteriza, ainda, o instinto materno de proteção, como um instinto poderoso de conservação da vida, observando que o caráter é o modo inconsciente de reação da vontade aos motivos, no qual reside o ser mais íntimo de um indivíduo, sua marca e característica mais própria e particular. A atividade instintiva é compreendida como um mecanismo vital, no qual as escolhas e atos dos indivíduos, assim como o comportamento dos animais, orientam-se segundo uma estrutura instintiva que lhe é própria, procurando garantir, em cada caso, aquilo que é necessário à vida.

Cabe mencionar, finalmente, um último aspecto apresentado por Hartmann para esclarecer a noção de vidência. Trata-se do fenômeno da solidariedade de instintos que caracteriza determinadas espécies como as abelhas e as formigas. O filósofo contrasta a dificuldade de construção de um acordo entre os homens e a articulação e unidade instintiva do trabalho das abelhas. As diferenças e conflitos de opinião, tão comuns entre os homens, não existem entre as abelhas. Entre estas, ao contrário, “o todo salta aos olhos, como se um arquiteto supremo e invisível tivesse apresentado à assembléia o plano do todo e impregnado dele todo e cada indivíduo”¹³. O autor acrescenta que as abelhas, semelhante aos órgãos em um indivíduo, funcionam segundo uma inconsciente unidade espiritual-orgânica. Embora o todo esteja presente no inconsciente de cada abelha, cada uma realiza somente, e em uma seqüência determinada, a parte que lhe cabe. A conformidade a fins é,

¹² “(...) sondern der Zweck des Instinctes wir in jedem einzelnen Falle vom Individuum unbewusst gewollt und vorgestellt, und danach unbewusst die für jeden besonderen Fall geeignete Wahl der Mittel getroffen.” In PU, op. cit, p. 79.

desse modo, compreendida como se a mais perfeita concordância e unidade interna presidisse e subordinasse a relação das partes com o todo.

1.2 - O Inconsciente e a linguagem

Hartmann analisa, na primeira parte do capítulo “Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache” (O inconsciente no nascimento da linguagem), a estreita relação entre as formas gramaticais e os conceitos filosóficos. O objetivo de sua argumentação é mostrar que os principais conceitos e categorias do pensamento filosófico nascem da estrutura e das formas constitutivas da linguagem. O exame da história da filosofia permite mostrar que o conceito de juízo foi abstraído da frase gramatical, assim como os conceitos de substância e acidente desenvolveram-se a partir das categorias gramaticais de sujeito e predicado. Hartmann observa que a linguagem é a fonte inconsciente de formação e desenvolvimento de conceitos centrais da filosofia:

"O quanto Platão, Aristóteles, Kant, Schelling e Hegel devem à linguagem, ..., e, até mesmo a fonte a partir da qual criaram o primeiro estímulo para certos resultados, parece ter permanecido, em grande parte, aos filósofos em questão, inteiramente inconsciente" ¹⁴.

Os conceitos filosóficos estão, segundo o autor, inconscientemente prefigurados na estrutura gramatical e linguística. Hartmann procura indicar, desse modo, a estrutura linguística e inconsciente que constitui o pensamento.

O filósofo refere-se à linguagem como um “incalculável tesouro” de conceitos já prontos de objetos e relações, a partir dos quais conceitos centrais do pensamento— como ser, devir, força, movimento - foram desenvolvidos. Hartmann utiliza uma citação de Kant, da *Crítica da Razão Pura*, para explicitar sua tese sobre a relação entre o pensamento e a linguagem. Importante observar que Hartmann modifica o texto de Kant em sua transcrição¹⁵. Na *Crítica da Razão Pura*¹⁶, Kant afirma: “A ocupação da razão consiste, em grande parte e talvez na maior parte, em desmembramento de conceitos que já temos de

¹³ “(...) das Ganze macht vielmehr den Eindruck, als ob ein unsichtbarer höchster Baumeister den Plan des Ganzen der Versammlung vorgelegt und jedem Individuum eingepägt hätte”. in PU, p. 78

¹⁴ “Wie viel ein Plato, Aristoteles, Kant, Schelling und Hegel der Sprache verdanken, (...) öfters scheint sogar den Betreffenden die Quelle, aus der sie die erste Anregung zu gewissen Resultaten geschöpft haben, ziemlich unbewusst zu sein“ in PU, p.229.

¹⁵ Ver CRAWFORD, C. *The Beginnings of Nietzsches Theory of Language*. op. cit, pp. 37-38.

objetos”. Ao passo que Hartmann escreve, no lugar de objetos, “em desmembramento de conceitos que ele (o espírito humano) encontra em si”. Transcrevo, a seguir, o contexto no qual foi feita a citação a fim de deixar clara a interpretação sugerida por Hartmann:

"Quando o espírito humano, na história do mundo, se colocou, pela primeira vez, diante de si mesmo e começou a filosofar, encontrou diante de si uma linguagem equipada com grande riqueza de formas e conceitos e "a ocupação da razão consiste, em grande parte e talvez na maior parte, em desmembramento de conceitos que ele já encontra em si", como disse Kant"¹⁷.

Pode-se ler esta passagem como se a filosofia consistisse em um desmembramento de conceitos subjacentes à linguagem, e não de conceitos que temos de objetos, como observou Kant. Hartmann se refere, em seguida, à importância da criação de uma filosofia da linguagem, a partir da qual seja possível desvelar o “tesouro oculto da linguagem”. A filosofia é compreendida, desse modo, como um “trazer à consciência”, como uma reflexão sobre o pensamento e sua estrutura linguística. Embora este conhecimento não permita à filosofia adquirir “novos conceitos”, abre para ela a possibilidade de ampliar a compreensão do próprio pensamento. O objetivo de Hartmann é enfatizar, a partir da citação de Kant, a tarefa da filosofia como um “trazer à consciência” da estrutura unitária de conceitos subjacentes à linguagem, desvelando, desse modo, a unidade das categorias constitutivas do pensamento.

Nesta primeira parte de sua reflexão, Hartmann descreve a riqueza de formas e conceitos constitutivos da linguagem, a partir da qual se desenvolve o pensamento consciente. Na segunda parte, o filósofo contrapõe a riqueza e complexidade gramatical das primeiras línguas à simplificação e degradação progressiva da linguagem com o desenvolvimento da cultura. Houve um aperfeiçoamento da linguagem, segundo o filósofo, se considerarmos que os sons e gestos dos homens primitivos deram origem, pouco a pouco, à linguagem articulada. A linguagem aperfeiçoa-se, ainda, do ponto de vista material, ou seja, a partir do surgimento contínuo de novas palavras e conceitos. É entretanto o aspecto formal, correspondente à estrutura e construções gramaticais, que entra

¹⁶ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Kant. Coleção Os Pensadores, vol. 1. Trad. Valério Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo, E. Abril Cultural, 1980, p. 26.

¹⁷ “Indem der Menschgeist in der Weltgeschichte zum ersten Male vor sich selber stutzt und anfängt zu philosophieren, findet er eine mit allem Reichtum von Formen und Begriffen ausgestattete Sprache vor sich,

em um processo de simplificação e desfiguração com o desenvolvimento da cultura. O valor filosófico da linguagem reside, segundo Hartmann, na parte formal da linguagem. A complexidade gramatical expressa-se na riqueza de conjugações, na possibilidade de formar palavras, nos diversos radicais e sílabas finais constitutiva das línguas antigas. Com o desenvolvimento da cultura ocorre um processo de simplificação da linguagem, gerando uma progressiva degradação da complexidade e riqueza das primeiras línguas.

Na terceira e última parte deste capítulo, Hartmann afirma, retomando a tese da estrutura linguística subjacente aos conceitos filosóficos, que o pensamento consciente só é possível a partir da linguagem, questionando, com isto, a possibilidade da linguagem ser o resultado da reflexão consciente. O aspecto central de sua argumentação consiste em mostrar que a unidade orgânica da linguagem, manifesta em suas formas e estrutura gramaticais, supera mesmo as mais elaboradas e sistemáticas construções da reflexão consciente. Neste contexto, Hartmann apresenta a tese de que somente uma atividade instintiva, semelhante a que formou a unidade e articulação orgânica do trabalho das abelhas, tornou possível a formação da linguagem.

Embora a diversidade cultural das línguas seja testemunha da incrível variedade e particularidade de formas de expressão da linguagem, o filósofo procura enfatizar a existência de um único e mesmo princípio que trabalha no desenvolvimento das formas gramaticais e do modo de construção das frases. Hartmann pressupõe a existência de um instinto comum de formação da linguagem, denominado “*Masseninstinkt*”, a partir do qual desenvolvem-se, por toda parte, formas linguísticas invariáveis. É justamente a partir do pressuposto deste instinto comum que o filósofo afirma a predominância de uma mesma estrutura linguística sobre a diversidade e particularidade cultural das línguas. Voltaremos a esta questão em nossa análise de *Da origem da Linguagem*.

und “ein grosser Teil, vielleicht der grösste Teil von dem Geschäft seiner Vernunft besteht in Zergliederung der Begriffe, die er schon in sich vorfindet”, wie Kant sagt” in PU, p.228.

2 – Da Origem da Linguagem

2.1 – A leitura de *Philosophie des Unbewussten*

Nietzsche inicia US com um comentário sobre o antigo enigma que, desde a antiguidade até a época moderna, caracterizou a origem da linguagem:

"Antigo enigma: entre os hindus, gregos até a época atual. Dizer de modo determinado, como não há que se pensar a origem da linguagem"¹⁸.

Este pequeno parágrafo, de conteúdo programático, tem o papel de introduzir a argumentação desenvolvida ao longo do texto, no qual são discutidas diferentes teorias sobre a origem da linguagem. Nietzsche explicita, de um lado, a perspectiva histórica, desde a antiguidade até à época moderna, em que será abordada a origem da linguagem. De outro, explicita como não se deve pensar esta origem, observando na linha seguinte: "A linguagem não é uma obra consciente, individual ou coletiva"¹⁹. Nietzsche argumenta, na primeira seção, que a linguagem não é um produto da consciência, discutindo a relação entre linguagem e pensamento consciente. Na segunda seção é ressaltada a riqueza das primeiras línguas em contraposição ao processo de abstração constitutivo do pensamento consciente. E, na terceira, o filósofo não apenas examina a tese da linguagem como atividade inconsciente e instintiva, mas a utiliza como fio condutor de sua investigação. Com esta escolha Nietzsche indica, também, aquilo que considera o essencial da reflexão de Hartmann em PU. Como veremos, esta tese atravessa todo o texto, tanto as partes relativas a GS, quanto a parte final relativa a Kant e a Schelling.

1 - Na primeira seção Nietzsche discute, segundo uma ordenação própria, não correspondente ao texto de Hartmann, a terceira e a primeira tese desenvolvidas no capítulo "Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache". Nietzsche faz uma colagem destas duas partes do texto, discutindo, em primeiro lugar, a tese que foi desenvolvida por último por Hartmann, ou seja, a de que a linguagem não é o resultado da reflexão consciente, antes o pensamento consciente só é possível a partir da linguagem. Em seguida, o filósofo articula esta argumentação com as teses discutidas na primeira parte do capítulo, a saber, a de que os conceitos filosóficos desenvolvem-se a partir da estrutura e das categorias gramaticais.

¹⁸ "Altes Rätsel: bei Indern Griechen bis auf die neueste Zeit. Bestimmt zu sagen, wie der Ursprung der Sprache nicht zu denken ist". in US, p. 185.

No início de sua argumentação, o filósofo observa: "Todo pensamento consciente só é possível com a ajuda da linguagem" (Jedes bewusste Denken erst mit Hilfe der Sprache möglich. - US, p.185) Nietzsche afirma que a linguagem enquanto atividade inconsciente, e não a reflexão consciente, torna possível o desenvolvimento do pensamento consciente. A seguir, acompanhando o texto de Hartmann, menciona o contraste entre a profundidade e perspicácia do pensamento consciente e a simplicidade da linguagem sonora animal, desprovida das formas e da estrutura gramaticais. O pensamento consciente pressupõe, como sugere este contraste, um "maravilhoso poder de significação do organismo". Nietzsche enfatiza, desse modo, a natureza inconsciente e significativa da linguagem, a partir da qual desenvolve-se o pensamento consciente.

Cabe observar um primeiro aspecto da colagem de Nietzsche. Vimos como o elemento central da argumentação de Hartmann é o de afirmar a unidade orgânica da linguagem, que supera não apenas as construções sistemáticas da reflexão consciente, como é expressão do predomínio das mesmas formas e estrutura linguísticas sobre a diversidade cultural das línguas. Nietzsche ressalta, em seu resumo, a estrutura inconsciente e significativa da linguagem, como condição de formação do pensamento consciente. O próprio conceito de organismo, que Nietzsche retira de Hartmann, é caracterizado como profundo, significativo, sem qualquer referência à sua unidade orgânica. Cabe contrastar aqui as respectivas passagens de PU e US:

"Um pensamento tão perspicaz que como seu produto consciente surgisse, por toda parte, o prodigioso e profundamente significativo organismo de mesmas formas básicas, é, por conseguinte, sem linguagem, ou com uma simples linguagem de sons animais, desprovida de formas gramaticais, inteiramente impossível". ("Ganz unmöglich ist also ohne Sprache oder mit einer bloss thierischen Lautsprache ohne grammatische Formen ein so scharfsinniges Denken, dass als sein bewusstes Erzeugniss der wundervolle tiefsinnige Organismus der überall gleichen Grundformen hervorginge" - PU, p. 231).

"Inteiramente impossível um pensamento tão perspicaz com uma simples linguagem de sons animais: o prodigioso e profundamente significativo organismo". ("Ganz unmöglich ein so scharfsinniges Denken etwa mit einer bloss thierischen Lautsprache: der wunderbare tiefsinnige Organismus" - US, p. 185).

¹⁹ "Die Sprache ist weder das bewusste Werk einzelner noch einer Mehrheit" in US, op. cit., p.185.

O que parece importar a Nietzsche é ressaltar o caráter inconsciente e gramaticalmente estruturado da linguagem como base e condição de possibilidade da reflexão consciente.

Em seguida, fazendo uma articulação entre a terceira e primeira parte do capítulo, Nietzsche observa: "Os mais profundos pensamentos filosóficos encontram-se já prontos na linguagem"²⁰, estabelecendo a relação não apenas do pensamento consciente, mas do mais profundo pensamento filosófico com a linguagem. Logo após, Nietzsche transcreve, diretamente do texto de Hartmann, a citação por este modificada da *Crítica da Razão Pura*: "Kant diz: 'uma grande parte, talvez a maior parte da ocupação da razão consiste em desmembramentos de conceitos que ele já encontra em si'. Pense-se no sujeito e no objeto; o conceito de juízo foi abstraído da frase gramatical"²¹.

Cabe ressaltar, nesta passagem, um segundo aspecto interessante da colagem de Nietzsche. Ao reunir com uma nova ordem a argumentação sobre a relação entre a filosofia e a estrutura gramatical, Nietzsche reforça a interpretação, sugerida por Hartmann, de compreender o pensamento kantiano a partir da filosofia da linguagem. Em PU, a citação de Kant é utilizada justamente no contexto em que o autor analisa a relação entre os mais essenciais conceitos filosóficos e as formas da linguagem. Nietzsche modifica a seqüência do texto de Hartmann, colocando, após a citação, como uma espécie de comentário, exemplos da formação dos conceitos filosóficos a partir das categorias gramaticais. Compreende-se, desse modo, que a ocupação da razão consiste no desmembramento de conceitos gramaticais, tais como sujeito e predicado, constitutivos da linguagem. Nietzsche procura ressaltar que o pensamento filosófico se forma a partir dos conceitos gramaticais, como um desmembramento de formas e estruturas linguísticas inconscientes.

Cabe observar, a esse respeito, que Nietzsche não faz referência alguma a um aspecto essencial do texto de Hartmann, a saber, à tarefa de construção de uma filosofia da linguagem, compreendida como um "trazer à consciência" da estrutura linguística subjacente aos conceitos e ao pensamento. Não mencionando este aspecto, Nietzsche parece não acompanhar Hartmann nos principais efeitos e desdobramentos de sua reflexão. Enquanto para este cabe à filosofia trazer à luz a unidade linguística subjacente aos conceitos, Nietzsche parece destacar a estrutura formadora da linguagem, inconsciente e

²⁰ "Die tiefsten philos. Erkenntnisse liegen schon vorbereitet in der Sprache". (IBID).

²¹ "Kant sagt: "ein grosser Teil, vielleicht der grösste Teil von dem Geschäfte seiner Vernunft besteht in Zergliederung der Begriffe, die er schon in sich vorfindet". Man denke an Subjekt und Objekt; der Begriff des Urteils ist vom grammatischen Satze abstrahirt in US, p.185.

significativa, em relação ao pensamento consciente, enquanto condição de sua gênese e desenvolvimento.

2- Vimos como na segunda parte do capítulo “Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache”, Hartmann desenvolve o tema da simplificação e degradação progressiva da linguagem com o desenvolvimento da cultura. Este tema já havia sido discutido por Schelling, em sua obra *Introduction der Philosophie der Mythologie*²², e por Schopenhauer em *Parerga und Paralipomena*²³. Nesta obra, Schopenhauer discute justamente a riqueza e perfeição gramatical das línguas antigas e a crescente degradação da linguagem com o desenvolvimento cultural. E Schelling não apenas enfatiza a riqueza das línguas árabes, hebraica e semítica, contraposta ao processo de abstração e empobrecimento da língua moderna, como ressalta o significado profundamente filosófico a elas subjacentes, constituindo “um verdadeiro sistema de noções” (PhM, p.59). Existem sinais de ambas as reflexões no texto de Hartmann, o qual ressalta, no capítulo aqui em questão, a importância da filosofia de Schelling em sua reflexão. Schopenhauer é, como vimos, um importante interlocutor de Hartmann, embora este procure uma reformulação de sua filosofia. Nietzsche, que certamente havia lido *Parerga* e muito provavelmente também esta obra de Schelling, parece ter seguido literalmente o texto de Hartmann.

Nietzsche elabora uma versão bastante resumida deste processo de desagregação da linguagem desenvolvida em PU e, como vimos, já presente em Schelling e Schopenhauer. Além do resumo da argumentação de Hartmann, apresentada acima, utilizarei passagens da obra *Introduction der Philosophie der Mythologie* de Schelling, a partir da qual Hartmann desenvolveu aspectos essenciais de sua argumentação, para permitir uma maior compreensão deste parágrafo.

Como vimos anteriormente, Nietzsche enfatiza que a linguagem é condição da formação e desenvolvimento do pensamento consciente. Isto pressupõe que as línguas, após o processo de formação da linguagem articulada, alcançam, logo em seu início, a riqueza e complexidade de suas formas. Justamente esta linguagem, que torna possível o desenvolvimento do pensamento, entra em processo de declínio com o desenvolvimento do pensamento consciente e da cultura. Enquanto Hartmann afirma que o progresso da cultura

²² SCHELLING, *Introduction à la Philosophie de la Mythologie*. Aubier, 1945. Para as citações seguintes PhM.

²³ SCHOPENHAUER, *A Parerga und Paralipomena II in Sämtliche Werke*. Hg. V. Löhneysen, vol. 5, Darmstadt, 1989, pp. 663-665.

corresponde ao declínio das formas linguísticas antigas, Nietzsche atribui este declínio não apenas à cultura, mas ao desenvolvimento do pensamento consciente, observando: "O desenvolvimento do pensamento consciente é prejudicial à linguagem. Declínio com o avanço da cultura". ("Die Entwicklung des bewussten Denkens ist der Sprache schädlich. Verfall bei weiterer Kultur"- US, p.185)

O filósofo sugere, desse modo, que o desenvolvimento do pensamento consciente e da cultura dão limites à linguagem, "a parte formal, onde reside o valor filosófico, sofre". O filósofo refere-se, aqui, seguindo Hartmann, à enorme riqueza expressiva e formal das línguas antigas, a saber, as diversas formas de conjugação e de composição de palavras, assim como a expressividade dos radicais das palavras que indicavam o parentesco de significados no interior da língua. O contínuo desgaste e desfiguração das formas antigas da linguagem representa, portanto, o declínio e perda de seu valor filosófico. Quanto a este aspecto, cabe mencionar uma passagem da obra *Introduction der Philosophie der Mythologie*, na qual Schelling discute justamente a riqueza filosófica das primeiras linguagens. Schelling faz a seguinte observação:

"a própria língua é uma mitologia privada de vitalidade, uma mitologia por assim dizer exangue, e que conservou somente em estado abstrato e formal o que a mitologia contém em estado vivo e concreto" (PhM, p.63).

Descrevendo a riqueza poética e filosófica escondida na linguagem, o filósofo observa que todas as línguas designam, com diferentes gêneros, os objetos que contém uma oposição. Por exemplo, *o céu, a terra, o tempo, a extensão*, de modo que através da oposição dos gêneros expressam-se noções espirituais. A estrutura das línguas semíticas, na qual as raízes são formadas por verbos, permite afirmar que a palavra *pai* está ligada ao verbo que significa *desejar, exigir*, ou seja, a um verbo que implica a noção de algo que precede e que começa (PhM, p.61). É justamente esta riqueza significativa ligada ao gênero da palavra, ou a rede de significações associadas aos radicais, assim como as noções filosóficas a elas subjacentes, que se perdem com o declínio formal da linguagem. O fenômeno que Nietzsche parece ressaltar é o da estreita relação entre o pensamento consciente e o desenvolvimento da cultura. Ambos representam um processo crescente de abstração da linguagem, pela qual esta perde, pouco a pouco, sua riqueza formal e expressiva, dando lugar a uma simplificação. Nietzsche assim conclui esta passagem: "Um alto desenvolvimento da cultura não está em condições de preservar do declínio o que lhe

foi transmitido bem acabado" ("Eine höher Kulturentwicklung ist nicht einmal im Stande, das fertig Überkommene vor Verfall zu bewahren". US, p.185).

Parece haver uma oposição entre o desenvolvimento da cultura e as primeiras linguagens, justamente como se a cultura tivesse como condição, para seu crescimento, o desenvolvimento do pensamento consciente como um processo de simplificação e trivialização das formas da linguagem.

3- Vimos, na primeira parte de US, que a linguagem não é o resultado da reflexão consciente de um indivíduo ou coletivo, mas, antes, uma atividade inconsciente, como observou o filósofo, um organismo. A linguagem é formada por uma atividade inconsciente, gramaticalmente estruturada, composta de um maravilhoso poder de significação. Nietzsche retoma esta argumentação na terceira seção de seu ensaio, seguindo, também aqui, o texto de Hartmann. Como resultado do trabalho de um indivíduo, observa Nietzsche, a linguagem é muito complexa; e muito unitária se pensada como trabalho de um coletivo. A linguagem, complexa e unitária, é compreendida como um organismo completo. O filósofo observa: "Só resta então considerar a linguagem como um produto do instinto, como entre as abelhas - as formigas, etc"²⁴.

Nietzsche discute, a seguir, a tese da linguagem como produto do instinto, mas não utiliza a seqüência de argumentação de Hartmann, o qual justamente contrapõe a diversidade das línguas às formas gerais da linguagem. Para sua reflexão, Nietzsche utiliza o primeiro capítulo de *Philosophie des Unbewussten*, discutido no início deste trabalho, no qual é abordado o tema da natureza da atividade instintiva.

Hartmann, para fundamentar sua tese que a linguagem é uma obra do instinto, escreve:

"De mais a mais, se também as línguas nascidas nos mais diferentes locais distanciam-se essencialmente entre si, mesmo assim o processo de desenvolvimento do principal é de tal maneira semelhante, apesar dos diferentes cenários da cultura humana e dos diferentes caracteres nacionais, que a concordância das formas básicas e da construção das frases em todos os estágios de desenvolvimento somente é esclarecido a partir do instinto comum de formação da linguagem da humanidade, do espírito que dirige o indivíduo, o qual dirige o

²⁴ "Es bleibt also nur übrig, die Sprache als Erzeugniss des Instinktes zu betrachten, wie bei den Bienen – den Ameisenhaufen usw." In US, p.186.

desenvolvimento da linguagem, por toda parte, segundo as leis do crescimento e do declínio"²⁵.

O autor contrapõe a diversidade e particularidade das línguas à semelhança de suas formas e de sua estrutura, sugerindo a existência de “um instinto comum de formação da linguagem”, constituído pelas mesmas formas linguísticas básicas. Justamente esta ênfase em uma estrutura geral da linguagem e a predominância desta estrutura sobre a diversidade e particularidades culturais das línguas não é desenvolvida ou sequer mencionada por Nietzsche.

Nietzsche desenvolve, como observado, a tese central e a conclusão do primeiro capítulo de PU, a saber a de que o instinto é a atividade mais própria a um indivíduo, compreendida, essencialmente, como uma ação conforme a fins que se desenvolve inconscientemente. Enquanto a unidade orgânica é para Hartmann um elemento essencial para a demonstração da tese de que a linguagem é um produto do instinto, Nietzsche caracteriza a linguagem como um organismo completo, complexo e unificado, passando, em seguida, à caracterização da atividade instintiva. Nietzsche transcreve, com pequenas variações, a passagem correspondente de PU discutida na primeira parte deste trabalho. O filósofo escreve: "Mas o instinto não é o resultado da reflexão consciente,...., não é o efeito de um mecanismo vindo de fora do espírito, estranho a sua essência, mas a realização mais própria ao indivíduo ou à massa, nascida do caráter"²⁶. Vimos que Hartmann compreende o caráter como o modo inconsciente de reação da vontade aos motivos, no qual reside o ser mais íntimo de um indivíduo, sua característica mais própria e particular. Nietzsche, observando que o instinto não é resultado de um organismo corporal, mecanismo externo ou reflexão consciente, e referindo-se em seguida ao caráter, parece ressaltar justamente o elemento inconsciente e conforme a fins da atividade instintiva. O instinto, enquanto atividade inconsciente, é compreendido como o núcleo mais íntimo de um ser, justamente por ser capaz de estabelecer uma escolha eficaz dos meios e garantir, em cada caso, aquilo

²⁵ "Ferner, wenn auch die aus verschiedenen Entwicklungsheerden entsprungenen Sprachen wesentlich von einander abweichen, so ist doch der Gang der Entwicklung der Hauptsache nach auf all den verschiedenen Schauplätzen menschlicher Bildung und bei den verschiedenen Nationalcharakteren sich so ähnlich, dass die Übereinstimmung der Grundformen und des Satzbaues in allen Stadien der Entwicklung nur aus einem gemeinsamen Sprachbildungsinstinkte der Menschheit erklärlich wird, aus einem in den Individuen waltenden Geiste, der überall die Entwicklung der Sprache nach derselben Gesetzen des Emporblühens und des Verfalles leitet" in PU, p.231.

que é mais necessário à vida. Nietzsche enfatiza, como vimos na primeira parte de US, a riqueza e profundidade da linguagem, sugerindo a meu ver uma estreita relação entre a atividade inconsciente e a vida. Refiro-me à seguinte passagem da primeira seção: "Inteiramente impossível um pensamento tão perspicaz com uma simples linguagem de sons animais: o prodigioso e profundamente significativo organismo" (US, p.185). Aqui a contraposição entre a perspicácia do pensamento e uma linguagem de sons animais parece identificar, na linguagem, e seu poder de significação, a especificidade do organismo humano. A linguagem, como uma atividade instintiva própria ao homem, está ligada a modos e estratégias específicas de vida características da espécie e do indivíduo. Em *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, o filósofo caracteriza o intelecto humano como um meio de conservação de indivíduos mais fracos e menos robustos, que deviam lutar pela sobrevivência sem dispor de chifres ou garras (WL, p. 876). Caracterizando a atividade instintiva como algo próprio, nascido do caráter, o filósofo parece compreendê-la como um guia da ação, guia que age inconscientemente em direção a um fim, o de auto-conservação e conservação da espécie e, desse modo, conservação da vida. A atividade instintiva, enquanto ação independente e mais sábia que a consciência, poder ser compreendida, portanto, como atividade que torna possível a vida. Nietzsche parece destacar, em sua leitura de PU, tanto a relação entre a atividade inconsciente e a vida, quanto, como veremos a seguir, o elemento individual que caracteriza a atividade instintiva.

Este tema nos conduz à observação final de Nietzsche neste parágrafo: "Este é o verdadeiro problema da filosofia, a infinita conformidade a fins dos organismos e a inconsciência em seu nascimento"²⁷. Diferente da passagem anterior que, como mencionado, foi quase literalmente transcrita por Nietzsche, esta observação final é uma versão resumida da tese central, do capítulo "Das Unbewusst im Instinkt", que foi assim apresentada por Hartmann no parágrafo introdutório: "o instinto é uma ação conforme a fins sem consciência da finalidade" (PU, p.54). E na conclusão: "A finalidade (...) torna-se, em cada caso individual, inconscientemente querida e representada pelo indivíduo, e depois, inconscientemente, para cada caso particular uma escolha dos meios é determinada" (PU, p. 79). Hartmann estabelece uma relação entre o elemento inconsciente e individual do

²⁶ "Instinkt aber ist nicht Resultat bewusster Überlegung, ..., nicht Wirkung eines dem Geiste von aussen kommenden, seinem Wesen fremden Mechanismus, sondern eigenste Leistung des Individuums oder einer Masse, dem Charakter entspringend" in US p.186

²⁷ "Dies ist das eigentliche Problem der Philosophie, die unendliche Zweckmässigkeit der Organismen und die Bewusstlosigkeit bei ihrem Entstehen" in US, p.186.

instinto, enfatizando que as escolhas e atos dos indivíduos orientam-se segundo uma estrutura instintiva própria, ligada essencialmente ao que é necessário à vida.

Existem inúmeros elementos, neste capítulo de PU, que permitem compreender a tese central de Hartmann, de uma conformidade inconsciente a fins, no sentido da auto-conservação e da conservação da espécie, como se o fim visado pelo instinto fosse a vida e sua conservação. O espaço aqui dedicado às concepções de Hartmann tem como objetivo, como observado, compreender o interesse de Nietzsche por PU, identificando possíveis novas perspectivas encontradas por este em sua leitura. Existem diversos argumentos em PU a favor da concepção acima mencionada, que, possivelmente, ocuparam o interesse e as reflexões de Nietzsche. Mas é igualmente importante observar que, se Nietzsche acompanha Hartmann na concepção de linguagem como produto de uma atividade instintiva, não destaca, entretanto, alguns efeitos e conseqüências desta concepção. Hartmann em sua concepção de conformidade a fins não se detém no âmbito da conservação da vida e do indivíduo, mas parece transpor o plano da finalidade instintiva para o plano de uma finalidade superior, constituindo como que uma teleologia do instinto e do inconsciente. Isto acontece, como veremos a seguir, quando Hartmann passa da concepção de uma estrutura linguística do pensamento filosófico para a concepção da linguagem como escrita sagrada da filosofia.

Hartmann menciona, no capítulo intitulado “Das Unbewusst im Instinkt”, a importância da noção de “Masseninstinkt” para compreender a solidariedade de instintos característica do trabalho das abelhas e formigas, observando que este instinto foi de grande importância no nascimento da linguagem. Descreve detalhadamente a coordenação e articulação do trabalho das abelhas, comparando-a à dificuldade de construção de um acordo e de um trabalho em comum entre os homens. Esta mesma atividade invisível, que planeja e estabelece o plano do Todo, parece estar em ação no nascimento e formação da linguagem.

Hartmann procura mostrar que a semelhança das formas básicas e da construção das frases em todos os estágios de desenvolvimento da linguagem pressupõe “um instinto comum de formação da linguagem”. Este instinto comum supõe um plano do Todo na formação da linguagem, uma unidade orgânica que supera as mais profundas diferenças culturais e históricas. Desse modo, a multiplicidade das línguas é pensada como infinitas variações de uma mesma forma fundamental. É esta riqueza e unidade orgânica da

linguagem, da qual nasce o pensamento filosófico, que Hartmann chamou de “escrito sagrado da filosofia, a linguagem é a revelação do gênio da humanidade de todos os tempos” (PU, p.229). Não apenas os conceitos centrais da filosofia, como ser, pensar, sentir, estão como que ocultos na linguagem, como o pensamento dos grandes filósofos forma-se de uma fonte comum, de uma estrutura linguística inconsciente. Neste capítulo, Hartmann assim se refere à linguagem: “pois a linguagem é a palavra de Deus, o escrito sagrado da filosofia, ela é a revelação do gênio da humanidade para todos os tempos”²⁸.

Vê-se, desse modo, o elemento teleológico constitutivo do “Masseninstinkt” que formou a linguagem. A pesquisa do “tesouro oculto da linguagem” permite à filosofia uma compreensão mais profunda da “escrita sagrada”, da revelação oculta no pensamento. Da mesma forma, os grandes gênios da humanidade são justamente aqueles que trazem à superfície da consciência, através de sua obra, o sentido oculto desta escrita sagrada. A filosofia compreendida como revelação significa, justamente, o desvelar progressivo do gênio enquanto sentido da humanidade.

Se analisarmos agora o contexto em que a noção de conformidade a fins foi apresentada por Nietzsche, podemos afirmar que foi justamente no contexto em que o instinto é caracterizado como núcleo mais íntimo de um ser, aquilo que há de mais próprio e particular ao indivíduo. Nietzsche parece ter destacado esta articulação, desenvolvida por Hartmann, entre a atividade instintiva e inconsciente e o indivíduo, pela qual pode-se estabelecer não apenas uma estreita relação entre o instinto e a conservação da vida, mas compreender a conservação como conservação do que há de mais próprio e singular em um indivíduo. “Instinto é (...) a realização mais própria a um indivíduo ou a um coletivo, nascida do caráter”. “Este é o verdadeiro problema da filosofia, a infinita conformidade a fins dos organismos e a inconsciência em seu nascimento” (US, p.186). Nietzsche parece compreender a noção de conformidade a fins como um princípio vital que leva o organismo a produzir ou buscar não apenas aquilo que é necessário a vida, mas, sobretudo, aquilo que torna possível afirmar o elemento próprio e singular a cada existência individual ou coletiva. O filósofo enfatiza este aspecto ao afirmar: “O instinto é até mesmo um com o núcleo mais íntimo de um ser”²⁹. Esta concepção parece ter despertado Nietzsche para o aspecto único e particular dos processos instintivos, abrindo uma nova perspectiva para

²⁸ “denn die Sprache ist das Wort Gottes, die heilige Schrift der Philosophie, sie ist die Offenbarung des Genius der Menschheit für alle Zeiten”. In PU, op. cit., p.229.

compreender a ligação entre estes processos e a noção de vida. É possível estabelecer uma relação entre esta concepção do instinto como conformidade ao mais individual e a vida compreendida como força criadora. É justamente este aspecto da atividade instintiva que Nietzsche parece ter associado à linguagem e a sua capacidade de engendrar uma imagem articulada de mundo. Voltaremos a esta questão ao tratarmos, na última parte do presente capítulo, dos parágrafos finais de US. Nietzsche retoma, a partir de Kant, a discussão sobre a conformidade inconsciente a fins como essência do instinto.

2.2 – A leitura de *Geschichte der Sprachwissenschaft*

Ao dar continuidade a sua reflexão a partir da obra *Geschichte der Sprachwissenschaft* (História da Ciência da Linguagem), de Theodor Benfey³⁰, Nietzsche modifica significativamente o modo de abordagem do problema da linguagem e de sua origem. Um importante aspecto da obra de Benfey é o desenvolvimento de uma perspectiva histórica de análise da linguagem. Em sua reflexão sobre as teorias da linguagem antigas e modernas, o autor questiona o método utilizado no exame da origem da linguagem, criticando as abordagens não-históricas, assim como a desconsideração pelas raízes e transformações históricas das palavras. Segundo Benfey, esta é a razão pela qual utiliza-se, erroneamente, formas linguísticas contemporâneas para estabelecer hipóteses sobre a origem. A dificuldade de fundamentação histórica destas hipóteses, segundo o autor, é o que torna a reflexão sobre a origem extremamente problemática. No texto de Nietzsche, composto, em sua maior parte, de citações e resumos da obra de Benfey, encontram-se apenas alusões às avaliações histórico-críticas de Benfey em relação às teorias antigas e modernas. Nietzsche não parece interessar-se tanto por este aspecto crítico, quanto pelos efeitos que dele resultam, a saber: a afirmação de um plano histórico de análise. As diversas teorias sobre a origem descritas por Nietzsche, apontam, como veremos, para a dificuldade de estabelecer um pensamento sobre a origem da linguagem.

Benfey discute, nas passagens utilizadas por Nietzsche, duas diferentes abordagens da origem da linguagem predominantes na Antiguidade e na época moderna. Entre os gregos e romanos a reflexão sobre esta origem caracterizou-se pela oposição entre duas teses, a da

²⁹ “Der Instikt ist sogar eins mit dem innersten Kern eines Wesens” in US, p.186.

formação arbitrária da linguagem, por contrato ou convenção, e a de seu nascimento determinado pela natureza, com base na hipótese da dependência do elemento sonoro em relação ao conteúdo conceitual por ele designado³¹. Esta oposição foi, pouco a pouco, a partir da influência dos estudos judaico-cristãos, do desenvolvimento da ciência da linguagem e da dificuldade crescente em esclarecer a origem da linguagem, dando lugar a uma nova oposição, segundo o autor “mais profunda”, segundo a qual a linguagem teria nascido da faculdade espiritual humana ou, ao contrário, de um dom de Deus. Alguns pensadores, entretanto, como Maupertuis, utilizaram ainda a abordagem antiga em sua reflexão sobre a origem da linguagem. Em uma nota, Benfey descreve as teses de Maupertuis e questiona a validade de suas hipóteses, segundo o autor não fundamentadas e estabelecidas acriticamente.

Nietzsche inicia o parágrafo observando: "Com isso são recusados, por conseguinte, todos os ingênuos pontos de vista anteriores"³². O filósofo parece encontrar na linguagem como atividade instintiva uma perspectiva a partir da qual recusa “os ingênuos pontos de vista anteriores”, a saber, a oposição, acima mencionada, predominante na Antiguidade e na Época Moderna, entre uma origem natural ou contratual da linguagem. Nietzsche discute, nesse contexto, a teoria de Maupertuis, que considera o contrato como fundamento da linguagem, descrevendo três momentos na formação desta. Pressupõe, em primeiro lugar, uma linguagem primitiva, composta de gestos e gritos naturais, à qual os homens acrescentaram, pouco a pouco, gestos e gritos convencionais, formando uma pantomímica ou linguagem de gritos e cantos. Como esta pressupunha qualidades que nem todos possuíam, como bom ouvido e entoação correta, desenvolveu-se lentamente, a partir do movimento da língua e dos lábios, uma linguagem articulada.

A ingenuidade desta concepção parece residir justamente na atribuição da origem a um acordo, pressupondo, portanto, a reflexão consciente e deliberação na formação da linguagem. De fato, como vimos anteriormente, a atividade linguística, formada por uma capacidade significativa, gramaticalmente estruturada, constitui-se antes como condição de desenvolvimento do pensamento consciente. O adjetivo ingênuo pode estar referido, ainda,

³⁰ Como não foi possível o acesso à obra *Geschichte der Sprachwissenschaft* de T. Benfey, utilizei, para esta análise, a *Konkordanz* elaborada por Thüring, na qual são reproduzidas as passagens da obra de Benfey utilizadas por Nietzsche.

³¹ BENFEY, T. “Geschichte der Sprachwissenschaft”. München, 1869. In THUERING, H. *Beitraege zur Quellenforschung*. op. cit., p. 484.

³² “Abgelehnt sind also damit alle frühern naiven Standpunkte” in US, p.186.

em alusão à argumentação de Benfey, ao aspecto não-crítico das teorias antigas e modernas sobre a linguagem. Ingênuo, portanto, no sentido de pensar a origem sem se perguntar sobre as condições de possibilidade desta reflexão.

No parágrafo seguinte, Nietzsche discute a segunda abordagem sobre a origem da linguagem, ou seja, se esta é expressão de uma atividade humana ou divina. O filósofo resume algumas passagens da obra de Benfey ligadas à história da criação, enfatizando dois aspectos: diferentemente dos gregos, segundo o antigo testamento, Deus e os homens falam a mesma linguagem e dão às coisas nomes que expressam a relação das coisas com os homens. Nietzsche parece questionar e problematizar esta passagem, na qual Deus confere aos homens o poder de dar nomes, observando: "Os povos silenciam sobre a origem da linguagem pois não podem pensar mundo, deuses, homens sem a linguagem". ("Die Völker schweigen über den Ursprung der Sprache: sie können sich Welt Götter u. Menschen nicht ohne dieselbe denken" - US, p.187).

Com esta observação, que, segundo a Konkordanz de Thüring, não está no texto de Benfey, Nietzsche parece questionar a hipótese da linguagem como criação divina, tomando como base a estreita relação entre linguagem e pensamento. É como se o filósofo, pensando a partir de uma esfera autônoma da linguagem, colocasse o mundo, os deuses e os homens como elementos constitutivos de um pensamento, de uma visão de mundo estruturadas a partir da linguagem. O silêncio dos povos parece referir-se à própria impossibilidade de estabelecer um pensamento sobre a origem, em uma referência, como veremos, às inevitáveis dificuldades e aporias daí resultantes.

Nietzsche passa a discutir a posição das teorias antigas e modernas em relação à tese da criação humana da linguagem. O filósofo resume, em primeiro lugar, a observação de Benfey sobre a impossibilidade de sustentar a tese que relaciona o nascimento da linguagem com a natureza das coisas. A extraordinária diversidade de designações sonoras para uma e mesma coisa, resultantes das diferentes culturas, torna impossível manter a hipótese de uma determinação unívoca da linguagem através da natureza das coisas. Nietzsche observa: "Pela comparação das línguas tornou-se claro que a formação a partir da natureza das coisas é indemonstrável" ("Einmal war durch Vergleichung der Sprachen klar, dass die Entstehung aus der Natur der Dinge nicht zu erweisen sei" - US, p.187). O filósofo menciona, em seguida, a refutação da hipótese da formação arbitrária da linguagem desenvolvida por Platão, no *Crátilo*, e por Rousseau, no *Discurso da Desigualdade entre os*

Homens. Enquanto Platão parece mostrar que uma escolha intencional entre possibilidades de denominações igualmente legítimas pressuporia uma linguagem antes da linguagem, Rousseau procura demonstrar a impossibilidade de que a linguagem se forme e se desenvolva a partir de meios puramente humanos.

Retomando a discussão da tese da formação arbitrária da linguagem, Nietzsche, acompanhando Benfey, menciona a tese de De Brosses. Este desenvolve a tese de que a linguagem resulta de uma atividade puramente humana, afirmando, entretanto, que a escolha dos sons das palavras depende da natureza das coisas. Benfey refuta a concepção de De Brosses, fazendo a seguinte observação:

“Assim ele menciona no prefácio, ..., que a escolha dos sons para a denominação das coisas dependeria de sua natureza, por exemplo, as palavras francesas *rude* e *doux*, perguntando com isto: *l'un n'est pas rude et l'autre doux?* como se os sons de tais palavras, tão distantes do tempo do nascimento da linguagem, e a impressão sensível das mesmas, baseada em grande parte apenas na familiaridade com seu significado e não raras vezes simplesmente imaginada em decorrência desta familiaridade, pudesse fornecer o mínimo elemento para a explicação da denominação original das coisas?”³³.

Benfey observa que as sonoridades das palavras “*rude*” e “*doce*”, utilizadas como exemplo, estão infinitamente distantes do momento de nascimento da linguagem e que, por esta razão, as impressões que elas despertam não podem, de modo algum, referir-se às coisas, mas em grande parte à nossa familiaridade com seu significado e, não raro, à nossa imaginação. Nietzsche transcreve do seguinte modo: “Mas tais palavras estão infinitamente distantes do nascimento da linguagem: nós nos habituamos e imaginamos que algo das coisas permanece nos sons”³⁴. O filósofo articula, de modo afirmativo e direto, a longa frase interrogativa de Benfey, na qual o autor utiliza, no lugar de afirmar, expressões como “em grande parte”, “não raramente”. Cabe retomar os dois argumentos, retirados da obra de Benfey, mencionados por Nietzsche como refutação da tese de que a linguagem resultaria da natureza das coisas. De um lado, a comparação das línguas mostra que as mesmas coisas

³³ “So z.B. führt er in der Vorrede, ..., dass die Wahl der Laute für die Bezeichnung der Dinge von der Natur der letzteren abgehängt habe, die französischen Worten *rude* et *doux* an, indem er dabei fragt: *l'un n'est pas rude et l'autre doux?* als ob die Laute solcher von der Zeit der Entstehung der Sprache so unendlich weit abliegenden Wörter und der grössenteils nur auf der Vertrautheit mit ihrer Bedeutung beruhende, nicht selten in Folge davon bloss eingebildet, sinnliche Eindruck derselben auch nur das geringste Moment für die Erklärung der ursprünglichen Bezeichnung der Dinge abzugehen vermöchten?” in GS, p. 486.

e fenômenos foram nomeados de diferentes formas segundo as culturas e povos. De outro, nossas palavras encontram-se infinitamente distantes do momento de nascimento da linguagem para que possamos pensar, a partir delas, a origem. Nietzsche parece adotar, em relação à origem, a perspectiva histórica de Benfey. A grande diversidade de nomes atribuído por cada cultura às mesmas coisas, torna pouco provável a relação da linguagem com a natureza das coisas. Do mesmo modo, as modificações e transformações históricas da linguagem mostram a infinita distância em relação à origem. Os homens habituam-se às palavras e denominações, desenvolvendo, pouco a pouco, o hábito de associar o significado ou o conteúdo da palavra com sua sonoridade, como se houvesse uma relação da linguagem com a natureza das coisas. Não apenas o hábito, mas também a imaginação, produzem, a partir de associações, a crença em uma adequação entre palavras e coisas. A relação dos sons com a natureza das coisas, a adequação entre as palavras e aquilo que elas designam, é, portanto, resultado de uma crença formada a partir do hábito e familiaridade com a própria linguagem.

Nietzsche dá continuidade à reflexão sobre a origem comentando, com base no livro de Benfey, o pensamento de Lord Monboddo. Este parte da concepção da linguagem como atividade puramente humana, considerando-a, diferentemente de De Brosses, resultado da reflexão consciente. Diversos povos e culturas inventam simultaneamente, embora de forma independente, a linguagem, de modo que, segundo Monboddo, não é necessário pressupor a existência de uma linguagem primitiva. Ao longo de sua reflexão, entretanto, surgem inúmeras dificuldades para sustentar a hipótese de uma invenção coletiva da linguagem, levando o autor a atribuí-la, primeiramente, aos homens sábios, desenvolvendo posteriormente a tese de uma intervenção sobre-humana na formação da linguagem.

Nietzsche discute, concluindo o parágrafo, as teses de Herder, segundo as quais os homens teriam nascido para a linguagem. A seguir apresento uma breve discussão do texto de Benfey, a fim de reunir elementos para compreender a versão bastante resumida de Nietzsche. Benfey observa que na reflexão de Herder, as interjeições e a imitação dos sons naturais, assim como a relação da palavra com o som por ela imitado, constituíram as primeiras etapas na formação da linguagem. Desenvolvendo, em seguida, uma crítica à utilização por Herder de formas linguísticas de sua época para pensar a origem da

³⁴ “Solche Worte liegen aber unendlich von der Entstehung der Sprache ab: wir haben uns gewöhnt u. eingebildet, dass in den Klängen etwas von den Dingen läge” in US, p.187.

linguagem, Benfey observa que aquilo que cremos sentir nos sons das palavras resulta, em grande parte, de nossa familiaridade com as palavras e seu conteúdo conceitual e não dos sons da natureza. Seu objetivo é enfatizar que só é possível estabelecer uma relação entre a linguagem e a natureza das coisas, a partir da utilização de um método que desconsidera as raízes das palavras e suas transformações históricas.

Benfey procura mostrar, ainda, que não há, como quer Herder, nenhuma relação entre a interjeição e a palavra, e sim o mais profundo abismo: “a interjeição é a negação da linguagem, pois na verdade usam-se interjeições somente em ocasiões em que ou não se pode ou não se quer falar; que isso no início da fala tenha sido diferente do presente é, talvez, possível, embora seja apenas uma hipótese até agora não comprovada e, como me parece, impossível de ser comprovada”³⁵. Logo após essa crítica, Benfey ressalta, entretanto, que o aspecto essencial da reflexão de Herder é a de enfatizar o poder criador da atividade humana, atribuindo o desenvolvimento da “pulsão da linguagem” (Sprachtrieb) à faculdade espiritual humana.

Nietzsche inverte a seqüência do texto, transcrevendo, primeiramente, a passagem de Herder citada por último por Benfey: “A gênese da linguagem é um tal impulso interno, como no momento de sua maturidade o ímpeto do embrião para nascer”³⁶. O filósofo menciona, a seguir, as duas objeções de Benfey às teses de Herder, sem explicitá-las: “Mas com seus predecessores ele compartilha a concepção que a linguagem interioriza-se a partir de sons que se exteriorizam. A interjeição, mãe da linguagem: enquanto ela é propriamente sua negação”³⁷.

Após enfatizar a mais íntima necessidade que leva o homem à linguagem, Nietzsche parece aludir, com o termo restritivo “mas”, aos aspectos que aproximam a reflexão de Herder à antiga crença ligada à linguagem. Se a linguagem se constitui a partir da interiorização dos sons naturais, torna-se possível pensar a relação que liga as palavras à natureza das coisas. A adversativa de Nietzsche parece referir-se ao engano de Herder em

³⁵ “die Interjektion ist die Negation der Sprache; denn in Wahrheit werden Interjektionen nur da angewendet, wo man entweder nicht sprechen kann oder nicht sprechen will; dass es in den Anfängen der Sprache anders in dieser Beziehung gewesen sei, als jetzt ist, wenn auch vielleicht möglich, doch eine bis jetzt unbewiesene und, wie mir scheint, unbeweisbare Hypothese” in GS, p. 488.

³⁶ “So ist die Genesis der Sprache ein so inneres Drängniß, wie der Drang des Embryo’s zur Geburt beim Moment seiner Reife” in US, p.187.

³⁷ “Aber mit seinen Vorgängern teilt er die Anschauung, wie die Sprache aus sich äusserdem Lauten sich verinnerlicht. Die Interjektion die Mutter der Sprache: während sie doch eigentlich die Negation ist” in US, p.187-188.

relação à linguagem, ao fato de que também ele pensou a origem no horizonte das crenças e dos hábitos.

O que parece interessar Nietzsche em Benfey é a constituição de um âmbito histórico de análise da linguagem. Em PU, o filósofo encontra a tese que a linguagem não é uma criação humana intencional ou consciente, mas uma obra do instinto. E enquanto atividade instintiva a linguagem é mais estruturada e eficaz que a reflexão consciente, o que equivale a reconhecer a autonomia da atividade inconsciente em relação à consciência. A reflexão de Benfey também afirma, embora em um plano diferente, uma esfera de autonomia da linguagem. Este plano é justamente o plano histórico da diversidade e transformações históricas da linguagem, pelo qual afirma-se a impossibilidade da formação da linguagem a partir da natureza das coisas. O texto de Benfey permite afirmar, ainda, que a própria concepção da relação entre palavras e coisas formou-se a partir do profundo hábito e familiaridade que nos liga a nossa linguagem. De um lado, o único plano possível de reflexão é o da diversidade, das diferenças culturais e transformações históricas. De outro, o texto de Benfey parece sugerir o caráter autônomo da linguagem. Se reunirmos a afirmação de Nietzsche, segundo a qual a relação entre palavras e coisas constitui-se a partir do hábito, com a reflexão de Hartmann sobre a estrutura linguística do pensamento, veremos surgir uma concepção da linguagem como elemento ativo de produção de nossas crenças e visão de mundo. Se a relação de correspondência entre linguagem e realidade, enquanto pressuposto filosófico que tem importantes conseqüências em nossa visão de mundo, é produto do hábito linguístico, então categorias centrais do pensamento, como unidade, causalidade, podem ser compreendidas inteiramente a partir do horizonte linguístico. Já havíamos visto em PU, que são as formas e categorias linguísticas que formam e permitem o desenvolvimento do pensamento consciente. O elemento essencial do texto de Benfey reside no fato que esta autonomia da linguagem é, diferente de Hartmann, claramente desvinculada da natureza das coisas ou de um sentido teleológico da existência e da história. “Colando” o texto de Benfey ao de Hartmann, Nietzsche dá justamente o passo de desvincular as estruturas e formas linguísticas de um fundamento último.

A introdução do texto de Benfey modifica, portanto, o registro de discussão da questão da linguagem. A concepção de linguagem como uma atividade inconsciente e instintiva, voltada para fins, é contrastada com diferentes teorias antigas e modernas, das quais se sobressai a concepção da linguagem como atividade antropomórfica, inteiramente

desvinculada da origem e da relação com a natureza das coisas. No lugar de uma primeira linguagem ou de uma linguagem originária encontramos a diversidade de línguas e a mais absoluta multiplicidade de nomes e perspectivas para as coisas. É justamente no interior deste plano histórico e antropomórfico de análise que surge a dificuldade em pensar a origem da linguagem. Se a diversidade cultural e histórica nos indica a impossibilidade de estabelecer um fundamento último para a origem da linguagem, o plano das crenças e hábitos mostra que nos movemos sempre em um horizonte de concepções estruturadas linguisticamente. Nietzsche afirma, como vimos, que não podemos pensar o mundo, os deuses e os homens sem a linguagem. O filósofo retoma, como veremos a seguir, a partir de Kant, esta reflexão sobre o caráter antropomórfico da linguagem.

2.3 – A leitura da *Crítica da Faculdade de Juízo*

No penúltimo parágrafo de US, depois de discutir diferentes teorias sobre a origem da linguagem, Nietzsche observa que a concepção certa é aquela desenvolvida por Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*³⁸. O filósofo parece elaborar aqui uma singular articulação entre PU e CJ, para a qual a reflexão elaborada a partir da obra de Benfey trouxe elementos essenciais. Nietzsche encontrou, em PU, a perfeição interna da atividade instintiva, a partir da qual a linguagem, enquanto estrutura complexa de formas e conceito gramaticais, é pensada como um organismo que possibilita a formação do pensamento consciente e de toda a rede significativa de conceitos e categorias. A partir de GS, o filósofo, sem perder de vista a noção da linguagem como organismo, procura desvincular qualquer relação da linguagem com a natureza das coisas e a possibilidade de estabelecer um fundamento originário.

No parágrafo em questão, associando a concepção da conformidade inconsciente a fins à faculdade de juízo teleológica, Nietzsche parece aprofundar a reflexão iniciada a partir da obra de Benfey, elaborando uma singular interpretação da crítica kantiana. Cabe mencionar, a esse respeito, o texto intitulado *Zur Teleologie (A respeito da Teleologia)*, elaborado por Nietzsche em 1868 como seu projeto de tese de doutoramento. Este texto é composto de uma reflexão sobre a noção kantiana de conformidade a fins na natureza, desenvolvida em

³⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valério Rohden e Antonio Marques. Forense Universitária, 1995. Citada, a seguir, como CJ.

CJ, a partir das obras de F. A Lange, Kuno Fischer e Schopenhauer³⁹. De fato, Nietzsche teve, neste período, uma forte influência de tais obras em sua leitura de CJ. Apresento, primeiramente, um breve comentário da segunda parte de CJ, na qual Kant desenvolve a crítica da faculdade de juízo teleológico. Em seguida, discuto os principais aspectos da crítica kantiana desenvolvida por Nietzsche em *Zur Teleologie*⁴⁰, procurando mostrar a singularidade da interpretação do filósofo, aqui tributária da obra de F.A Lange⁴¹. Pretendo, a partir desta análise, reunir elementos para compreender a articulação entre PU e CJ estabelecida por Nietzsche.

Kant estabelece, em CJ, a possibilidade de desenvolver princípios regulativos para um conhecimento teleológico da natureza, cuja esfera de validade é bastante distinta daquela constituída pelas leis e princípios do mecanismo natural, que possuem validade objetiva enquanto elementos constitutivos da faculdade de juízo determinante. A partir dos princípios regulativos, mesmo que estes não tenham como base os dados da intuição e não possam por isto constituir um conhecimento objetivo, é possível estabelecer uma esfera de validade subjetiva para aqueles conhecimentos que a razão julga necessários em sua compreensão das coisas da natureza. De fato, não apenas a razão encontra limites na explicação mecânica do mundo, como, segundo sua constituição específica, é levada a atribuir à natureza o conceito de intenção, exigindo, desse modo, o estabelecimento de um princípio no conhecimento das coisas naturais para o qual não é possível fundamento objetivo. Este conceito de conformidade a fins da natureza pode, entretanto, atuar como conceito regulativo, para orientar a investigação da natureza segundo o princípio dos fins. Um aspecto essencial da reflexão de Kant sobre o princípio da conformidade interna a fins é a afirmação de que as coisas como fins naturais são seres organizados. Cada uma das partes dos produtos da natureza, como observa o filósofo, “é pensada em função das outras e por causa do todo, isto é, como instrumento (órgão)” (CJ, p.216). Esta relação orgânica entre a parte e o todo torna a natureza organizada essencialmente distinta do mecanismo. Enquanto este possui apenas força motora, o ser organizado “possui em si força

³⁹ Ver, sobre isso, o artigo de NANCY, JL. “La Thèse de Nietzsche sur la Teleologie” in *Nietzsche Aujourd’hui?* Union Générale D’Éditions, e o excelente aparato crítico de Schlechta In *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. Von H.J.Mette/K.Slechta. Bd. 3, München, 1994.

⁴⁰ NIETZSCHE, F. *Zur Teleologie* In *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Org. por H.J.Mette/K.Slechta. Vol. 3, München, 1994. Para as próximas citações ZT.

⁴¹ LANGE, F.A. *Geschichte des Materialismus*. Iserlohn, 1866. Sobre a leitura de Nietzsche da obra de Lange e sua importância no primeiro período de sua filosofia ver SALAQUARDA, J. Nietzsche und Lange. In

formadora”, trata-se de um ser “organizando-se a si mesmo”. As explicações mecânicas não são suficientes para explicar as razões pelas quais um corpo apresenta tal disposição e ligação entre as partes e o caráter organizado e adequado de cada uma das partes em relação ao todo. Kant assim define o princípio da conformidade interna a fins: “um produto organizado da natureza é aquele em que tudo é fim e reciprocamente meio. Nele nada é em vão, sem fim, ou atribuível a um mecanismo natural cego” (CJ, p.218). Este princípio é deduzível da experiência, particularmente, da observação. Mas dada a universalidade e necessidade afirmada por tal princípio, não é possível que tenha por base somente a experiência, é necessário, ainda, que tenha como fundamento um princípio a priori, mesmo que este seja meramente regulativo. Kant chama tais princípios de máximas da faculdade de juízo reflexiva. Estas tornam possível pensar a intenção nas coisas naturais sem pretender, com isso, que o juízo teleológico tenha um fundamento objetivo, aceitando, portanto, restringir sua validade à esfera subjetiva, pela qual possa pensar os objetos que a razão determina como conforme a fins. Dada a constituição específica de nossa faculdade de conhecimento não podemos deixar de pensar a natureza a partir do conceito de causa, que age segundo intenções e, portanto, de um conceito teleológico. É justamente porque a conformidade a fins é uma necessidade da razão e, desse modo, não-demonstrável objetivamente, que se deve poder pensá-la e estabelecer, a partir dela, um campo subjetivo de validade para o conhecimento.

Nietzsche observa, em *Zur Teleologie*, que a admiração que sentimos diante da complexidade e perfeição das coisas da natureza nos leva a desenvolver a concepção de fins naturais, assim como a supor a existência, no âmbito da vida orgânica, de uma sabedoria superior. O filósofo questiona, justamente, a pressuposição de uma razão ou inteligência superior enquanto causa suprema na natureza atuando segundo intenções. Nietzsche, esclarece, a partir de Kant, que a teleologia concebe o conceito de fins no organismo como se este fosse de natureza objetiva e permitisse desenvolver conceitos explicativos em relação à causas supremas na natureza. Este conceito de conformidade a fins é, entretanto, de natureza subjetiva, trata-se de um conceito nascido da atividade reflexiva da razão. Nietzsche procura ressaltar, a partir da crítica kantiana, o caráter inteiramente subjetivo de tais conceitos, dissolvendo qualquer relação destes com a natureza das coisas. O filósofo afirma que “o juízo de uma conformidade a fins superior não nos compete” (ZT, p. 373),

Nietzsche-Studien 7(1978) e CRAWFORD, C. *The Beginnings of Nietzsches Theory of Language*. op. cit, pp.

como se a constituição de nossa faculdade de conhecimento não nos permitisse estabelecer conceitos legítimos neste âmbito.

O filósofo desenvolve, ainda, um segundo aspecto da crítica kantiana: "Ora, existe também (ver Kant), em nossa organização, uma necessidade que nos leva a crer em organismos"⁴². Nietzsche refere-se, nesta passagem, à noção kantiana de metafísica como necessidade da razão. A noção teleológica de fins naturais, nascida da tentativa em estabelecer um fundamento último para a natureza, forma-se como uma necessidade (Zwang) de nossa razão. O filósofo parece questionar esta concepção de Kant ao observar em uma carta a Deussen:

“A metafísica pertence, por conseguinte, para alguns homens ao domínio das necessidades do espírito, ela é, essencialmente, edificação: por outro lado, ela é arte, a saber, a arte da poesia do conceito (Begriffsdichtung). Deve-se enfatizar, entretanto, que a metafísica nem como religião, nem como arte, tem algo a ver com a pretensa verdade ou o ser em si”⁴³.

Se, por um lado, a metafísica pertence, após a crítica de Kant, ao domínio da necessidade do espírito, por outro, ela passa a pertencer ao domínio da arte, e, mais precisamente, ao domínio da poesia do conceito (Begriffsdichtung)⁴⁴. Em ZT, retomando esta concepção, Nietzsche observa que a “teleologia e o otimismo são um produto estético” (ZT, p.375). O filósofo compreende a metafísica como arte, atividade poética através da qual é produzido o conceito. Esta concepção, com a qual Nietzsche entra em contacto ao ler a obra de Lange, corresponde a uma interpretação muito particular de Kant. Na CJ, mesmo mantendo os limites do conhecimento metafísico, Kant estabelece uma esfera própria de validade aos conceitos da faculdade de juízo reflexiva, a partir do qual legitima e assegura um campo específico de investigação aos conceitos necessários à razão. O essencial para Nietzsche, em Kant, parece ser o de estabelecer limites ao conhecimento metafísico, mostrando a impossibilidade deste em fazer afirmações sobre o fundamento originário e

67-70.

⁴² “Nun giebt es auch (s. Kant) in unserer Organis. einen Zwang, der uns an Organismen glauben macht” In ZT, p.378.

⁴³ “Metaphysik gehört also bei einigen Menschen ins Gebiet der Gemütsbedürfnisse, ist wesentlich Erbauung; andernseits ist sie Kunst, nämlich die der Begriffsdichtung: festzuhalten aber ist, dass Metaphysik weder als Religion noch als Kunst etwas mit dem sogenannten ‘An sich Wahren oder Seienden’ zu tun hat”. In KSB, II, p.269.

⁴⁴ Sobre a importância da noção de “Begriffsdichtung”, elaborada por F. A. Lange, no primeiro período da filosofia de Nietzsche ver SALAQUARDA, J. Nietzsche und Lange. In *Nietzsche-Studien* 7 (1978).

último das coisas. O que Kant chama de subjetivo, Nietzsche parece não entender no sentido de uma legitimidade específica e própria à razão, capaz de pensar a transcendência em outro âmbito. O que importa a Nietzsche são as conseqüências da recusa de um conceito de razão superior, a saber, a possibilidade de estabelecer uma esfera imanente de compreensão da natureza e do homem.

Compreender os conceitos metafísicos, a esfera da transcendência como um produto estético, como se a produção do conceito fosse uma atividade poética e criadora, equivale a dissolver a articulação entre a teleologia e teologia, pela qual Kant retoma o tema da primazia da razão prática e da significação moral dos princípios. Pensando a unidade dos princípios morais e teleológicos como uma unidade construída, Nietzsche estabelece justamente um âmbito imanente de reflexão sobre a natureza e seu caráter conforme a fins. Em uma passagem de ZT, Nietzsche observa que a hipótese de um inteligência criadora atuante na natureza, é o resultado de analogias e relações estabelecidas por nosso intelecto. E contrapõe a esta hipótese a concepção da natureza como um poder criador inconsciente, a partir do qual o sujeito cognoscente (das Erkennende) não seria mais pensado como uma instância exterior ao mundo (ZT, p. 372). Mais adiante, o filósofo observa: "Constata-se aqui que chamamos conforme a fins somente o que se mostra capaz de vida. (...) O segredo é somente 'a vida'. ("Hier erweist sich, dass wir zweckmässig nur nennen, was sich lebensfähig erweist. (...) Das Geheimniss ist nur 'das Leben'" ZT, p.380)

Se a teleologia natural permite a Kant pensar aqueles conceitos subjetivos fundamentais à razão humana, o conceito de conformidade a fins é pensado por Nietzsche como um produto estético. Nossos conceitos pertencem ao domínio da arte por serem expressão de um poder criador inconsciente, que engendra o conhecimento como um meio de crescimento e fortalecimento da existência. O conceito de conformidade a fins é pensado por Nietzsche, desta perspectiva, como um princípio vital, como algo que fortalece e torna possível a vida.

Podemos retomar agora o penúltimo parágrafo de US, no qual Nietzsche comenta, no contexto da reflexão de Kant, a concepção da conformidade inconsciente a fins: "O conhecimento justo tornou-se familiar somente a partir de Kant. Na *Crítica do Juízo*, ele reconheceu a teleologia na natureza ao mesmo tempo como algo efetivo, e, por outro lado,

ênfatizou a maravilhosa antinomia, de acordo com a qual algo conforme a fins é sem consciência. Esta é a essência do instinto"⁴⁵.

Nietzsche observa que Kant teria reconhecido a teleologia na natureza como algo efetivo, referindo-se, possivelmente, à compreensão kantiana da metafísica como necessidade da razão. Em *Zur Teleologie*, como vimos, o filósofo se refere à necessidade (Zwang) que nos leva a crer em fins naturais. O termo efetividade seria empregado, portanto, não no sentido de um reconhecimento objetivo da teleologia, mas de reconhecer uma necessidade. Por outro lado, Kant ênfatizou a antinomia, segundo a qual algo conforme a fins não possui consciência. Nietzsche não parece empregar aqui o termo antinomia no sentido de conflito de máximas, utilizado por Kant. O filósofo parece utilizá-la para ênfatizar o caráter contraditório mas, por isto mesmo, "maravilhoso", dos dois aspectos constitutivos do instinto. Na CJ, Kant observa: "Sobretudo ela (a natureza) organiza-se a si própria e em cada espécie dos seus produtos organizados, na verdade segundo um único modelo no todo, mas porém de igual modo com modificações bem urdidadas que a auto-preservação, segundo as circunstâncias, exige. Talvez adquiramos uma perspectiva mais correta desta propriedade impenetrável se a designarmos como um analogon da vida " (CJ, p.217) A conformidade a fins, caracterizada por Kant como uma "propriedade impenetrável", pode ser compreendida, enquanto processo orgânico e vital, a partir do inconsciente. É possível que Nietzsche tenha elaborado aqui uma aproximação de PU e CJ, ênfatizando o elemento inconsciente, mas, ao mesmo tempo, conforme a fins, dos processos vitais.

Nietzsche conclui US com uma citação de Schelling que foi justamente a passagem utilizada por Hartmann para iniciar o capítulo "Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache" (O inconsciente no nascimento da linguagem). Transcrevo, a seguir, a citação:

"Dado que sem linguagem, não somente nenhuma consciência filosófica, mas sobretudo nenhuma consciência humana seria pensável, então o fundamento (Grund) da linguagem não pode ser estabelecido a partir da consciência; e entretanto, quanto mais nela nos aprofundamos, descobrimos, com tanto mais certeza, que sua profundidade por muito ultrapassa a do produto mais consciente. Acontece com a linguagem algo semelhante ao ser

⁴⁵ "Die richtige Erkenntnis ist erst seit Kant geläufig, der in der Kritik der Urteilskraft die Teleologie in der Natur zugleich als etwas Tatsächliches anerkannte, andererseits die wunderbare Antinomie hervorhob, dass etwas zweckmässig sei ohne ein Bewusstsein. Dies das Wesen des Instinktes" in US, p.188.

orgânico; achamos vê-lo nascer cegamente e mesmo assim não conseguimos negar a insondável intencionalidade, até o mínimo pormenor, de sua formação”.

“Da sich ohne Sprache nicht nur kein philosophisches, sondern überhaupt kein menschliches Bewusstsein denken lässt, so konnte der Grund der Sprache nicht mit Bewusstsein gelegt werden; und dennoch, je tiefer wir in sie eindringen, desto bestimmter entdeckt sich, dass ihre Tiefe die des Bewusstvollsten Erzeugnisses noch bei weitem übertrifft. Es ist mit der Sprache, wie mit den organischen Wesen; wir glauben diese blindlings entstehen zu sehen und können die unergründliche Absichtlichkeit ihrer Bildung bis ins Einzelste nicht im Abrede ziehen” (US, p.188).

Esta passagem resume, com enorme precisão, os principais pontos discutidos em PU, no capítulo acima mencionado, e que foram, em grande parte, abordados por Nietzsche. Schelling trata, primeiramente, da linguagem como condição de formação do pensamento consciente e filosófico, em seguida, da profundidade das formas e estruturas linguísticas, as quais superam os produtos mais elaborados do pensamento consciente e, finalmente, da analogia entre a linguagem e os seres orgânicos como expressão de algo que vemos nascer cegamente, mas que revela uma profunda, insondável intencionalidade.

Ao colocar, a referência a Kant seguida da citação de Schelling, Nietzsche parece sugerir que a concepção da conformidade inconsciente a fins, característica da linguagem em PU, seja compreendida a partir do campo conceitual da CJ ou, mais precisamente, a partir da interpretação elaborada por Nietzsche desta obra. Isto significa que interessa a Nietzsche, em PU, a reflexão sobre a linguagem como atividade instintiva, assim como a discussão sobre a natureza do instinto. Mas não parece interessá-lo o aspecto teleológico de PU, o que ele procura justamente afastar ao empregar o campo conceitual kantiano. Este lhe serve como estratégia para recusar a teleologia enquanto pressuposto de um conceito de razão superior, e, em seguida, reinterpreta-la como um produto estético. Procuro compreender, a seguir, a partir desta concepção, os principais aspectos destacados por Nietzsche de sua leitura de PU.

O filósofo caracteriza a linguagem como organismo que significa profundamente, a partir da qual desenvolve-se um perspicaz pensamento consciente. A partir desta estrutura significativa, compreendida como estrutura gramatical, desenvolve-se, ainda, o mais profundo pensamento filosófico. A linguagem é caracterizada, também, como um

organismo complexo e unificado, um organismo completo. Pode-se afirmar, desse modo, que a estrutura significativa da linguagem é composta por regras gramaticais, complexa e unitariamente organizadas. A linguagem é um organismo completo justamente por ser capaz de engendrar, a partir de sua capacidade significativa, gramaticalmente estruturada, uma imagem articulada de mundo. Daí também o seu caráter de organismo conforme a fins. Nietzsche utiliza o termo “scharfsinniges”, que significa perspicaz, agudo, para designar o pensamento consciente tornado possível a partir da linguagem. Ora, a perspicácia é justamente a aptidão para compreender ou captar agilmente, e como que por indícios, as coisas. O pensamento consciente, é, portanto, expressão de um poder de significar, de captar e deduzir os fenômenos com agilidade e sutileza, articulando as categorias já presentes na linguagem.

Tendo como ponto de partida a recusa de uma ordem superior e transcendente, Nietzsche constrói sua concepção de vida como um princípio criador, inconsciente e instintivo, a partir do qual desenvolve-se tanto a linguagem, quanto o intelecto humano. A produção de conceitos é parte desta atividade artística, que Nietzsche, a partir da obra de Lange, descreveu como um produto estético. O filósofo compreende a linguagem, ao mesmo tempo como um organismo, associado à vida, e como uma atividade criadora de conceitos. É justamente esta capacidade da linguagem em produzir conceitos e, a partir deles, uma imagem articulada do mundo, que é compreendida por Nietzsche como uma atividade estética que possibilita e fortalece a existência.

Capítulo 2 : A arte trágica e a linguagem

Introdução

Ao longo de todo período de elaboração de US, outono de 1869, Nietzsche ocupava-se com leituras e anotações para as conferências *O Drama Musical Grego e Sócrates e a Tragédia*⁴⁶, apresentadas em janeiro e fevereiro de 1870. O filósofo enfatiza o caráter inconsciente e instintivo da arte grega em sua análise do drama musical, dando continuidade a alguns aspectos da reflexão elaborada em US. Paralelamente a esta relação entre arte e instinto, Nietzsche desenvolve uma reflexão sobre a linguagem em sua concepção sobre o drama musical.

A particularidade desta reflexão, que ocupará Nietzsche durante todo o período de elaboração de GT, é a da importância do elemento figurativo e tonal da linguagem. O filósofo analisa tanto a relação do canto coral com o diálogo e o movimento cênico, quanto a articulação entre canto e poesia na lírica. Esta análise da lírica antiga, elaborada no verão de 1869, despertou Nietzsche para os diferentes efeitos produzidos pela combinação da linguagem falada e cantada, acompanhada pelo som instrumental. Enquanto em US o filósofo tematiza diretamente a linguagem, e esta é compreendida como uma atividade instintiva, em GMD a questão de linguagem está estreitamente ligada à reflexão sobre a arte trágica. Do mesmo modo, as noções de instinto e inconsciente tem a mesma importância, mas são abordadas do ponto de vista da linguagem poética e da arte, não da gênese da linguagem. É justamente esta mudança no tema abordado por Nietzsche que modifica significativamente sua reflexão. É como se a reflexão sobre a linguagem poética despertasse Nietzsche para um aspecto não abordado em US, justamente a união entre a imagem e o som na poesia grega antiga. O filósofo preocupa-se, ao tratar desta temática, com a questão da expressão e com a capacidade da linguagem falada ou cantada em expressar o sentimento.

⁴⁶ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, ed. G. Colli/M. Montinari. De Gruyter, 1980, vol. 1. Para as próximas citações utilizo a abreviatura KSA1, seguida do número da página.

É possível identificar sinais da leitura de PU tanto na forma de abordagem, quanto em determinadas expressões utilizadas em GMD e ST, sobretudo as noções de inconsciente e instinto⁴⁷. Mas, neste contexto, no qual Nietzsche desenvolve um tema pouco abordado em PU, o tema da arte, o filósofo não utiliza as teses de Hartmann, mas destaca alguns aspectos daquela obra para pensar suas próprias questões. Como veremos, Nietzsche utiliza a reflexão e a importância do inconsciente em Hartmann para pensar a arte e o processo criador, particularmente o drama musical. Deve-se mencionar, ainda, a clara influência de Wagner, já explicitada no título, e que domina o tom da primeira conferência apresentada por Nietzsche, assim como a presença de Schopenhauer, sobretudo em DW e nos póstumos de todo este período (1869-1870).

1 – O Drama Musical Grego e Sócrates e a Tragédia

1.1 – O Drama Musical Grego: arte, inconsciente e linguagem

Em GMD, Nietzsche compreende o desenvolvimento da arte grega como um processo inconsciente, ligado aos mais profundos instintos vitais. A tragédia grega, tema da conferência, nasce dos cultos e rituais dionisiacos, os quais são expressão, como observou o filósofo, das mais inapreensíveis pulsões populares⁴⁸. Os mais antigos cortejos e festas, nas quais grupos imensos vestidos de sátiros celebram, através do canto e da dança, o culto a Dioniso, ganham pouco a pouco expressão estética na poesia lírica e, posteriormente, na tragédia. O poeta dá expressão poética a este elemento não fixado, vivo e instintivo, das festas populares. O aspecto instintivo e inconsciente da arte grega expressa-se, justamente, neste enraizamento da poesia lírica e dramática nas mais antigas tradições e cultos populares.

Nietzsche observou, na Lição “Die griechischen Lyriker (Os líricos gregos)⁴⁹”, apresentada no semestre de verão de 1869, que o desenvolvimento da poesia lírica, enquanto poema cantado e acompanhado de instrumentos, está profundamente ligado às canções populares. A lírica grega não pressupõe um público de leitores, como a lírica

⁴⁷ Nietzsche usa os termos instinto (*Instinkt*) e inconsciente (*Unbewusst*), sobretudo na reflexão sobre Sócrates, em ST. Em GMD e em DW, é utilizado sobretudo o termo “*Trieb*” (pulsão), não “*Instinkt*”, assim como “*Unbewusst*”.

⁴⁸ Cf. fragmento 1 (2) in NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, op. cit, vol.7. Nas próximas citações, serão indicados o volume e o número do fragmento póstumo.

moderna, dado que foi desde o início cantada, mas um público de ouvintes e de espectadores. Os gregos diferenciavam, segundo Nietzsche, dois tipos de arte, a apotelística e a prática: as primeiras, correspondentes às artes plásticas e à pintura, estavam concluídas com o ato criador do poeta. As segundas, correspondentes à poesia, música e à orquestrada, deviam ser ainda representadas. A relação entre música e texto era tão estreita que os gregos sempre aprendiam uma canção ou poesia pelo canto, assim como, segundo a tradição, ambas eram criadas pelo mesmo artista (GL, pp.107-108). Outro elemento fundamental herdado dos cultos populares foi justamente o pathos característico da poesia lírica e da tragédia. Diferentemente da epopéia, o principal aspecto da lírica é a expressão do sentimento. O filósofo, mencionando Aristóteles, descreve a irregularidade estilística da poesia de Arquíloco, parte cantada, parte recitada, a qual produz um efeito trágico: “Por que a παρακαταλογή expressa o trágico? “Talvez devido à irregularidade? Pois a irregularidade é carregada de afeto no excesso do sofrimento e da dor, o regular, ao contrário, é menos apaixonado”⁵⁰. Através da irregularidade de seu estilo, Arquíloco dá a mais alta expressão ao sentimento.

Como a lírica, o elemento essencial característico da arte trágica é o sentimento. A tragédia é constituída, em sua origem, unicamente do coro ditirâmico, no qual homens vestidos de sátiros cantam acompanhado de gestos e danças um aspecto da história dos combates e sofrimentos de Dioniso. Mais tarde, um personagem se destaca, contando as aventuras nas quais tomou parte, acompanhado pelo canto e emoção lírica do coro. Desse modo, o elemento essencial da tragédia é, desde o início, o pathos, e não a ação, esta característica da epopéia. Os personagens e o diálogo, a cena e a ação trágica, são introduzidos depois. A tragédia é, originalmente, ditirambo, ou seja, um ciclo de poemas que expressam liricamente os sofrimentos de Dioniso [KSA 7, 1(56)].

Em GMD, Nietzsche contrapõe o desenvolvimento gradual e espontâneo da tragédia ao surgimento da ópera, a qual resulta de uma imitação consciente da arte antiga, apoiada em um saber teórico que pretendia reproduzir o essencial da tragédia. Este desenvolvimento

⁴⁹ NIETZSCHE, F. “Die griechischen Lyriker” in *Kritische Gesamtausgabe Werke (KGW)* II, 2. Bearbeitet von Fritz Bormann /Mario Carpitella. Berlin-New York, 1993. Para as próximas citações GL.

⁵⁰ “Warum ist die παρακαταλογή etwas Tragisches? “Wohl wegen der Unregelmässigkeit? Denn das Unregelmässige ist affektiv voll im Übermass des Leidens u. des Schmerzes, das Regelmässige dagegen ist minder leidenschaftlich” in GL, p.115. A expressão grega, utilizada por Nietzsche, corresponde à variação ou modificação do tom ou do ritmo.

artificial da arte, segundo um modelo intencionalmente produzido, rompe justamente com as tradições e manifestações populares, com as raízes que fazem da arte expressão do que há de mais próprio e vivo em uma cultura. A este desenvolvimento artificial da ópera corresponde um processo de isolamento e separação não somente dos gêneros artísticos, mas da própria percepção sensível e da sensibilidade estética. A medida em que se rompe com as tradições da canção popular, que uniam o texto e a música, desenvolve-se o hábito de experimentar separadamente o texto, na leitura, e a música na audição. Enquanto o grego sentia, na audição, a profunda unidade do som e da palavra, Nietzsche observa que na época moderna quase não se é capaz de experimentar, ao mesmo tempo, texto e música. Forma-se, neste processo, a música literária, na qual as notas musicais ilustram os objetos e situações apresentadas pelo texto, isto é, a música é compreendida a partir do libreto. Nietzsche ressalta que esta tendência moderna revela nossa incapacidade de experimentar a arte como homens completos: "as artes isoladas nos fragmentam e percebemos por pedaços, ora como homens da escuta, ora como homens do olhar, etc" (KSA1, p.518). Esta separação entre o mundo do olhar e do ouvido tem como consequência a separação, segundo Nietzsche não natural, do coração e do entendimento, do intelecto e do querer, de modo que cada "parte separada se atrofia" [KSA 7, 1(49)]. Em uma nota de outubro de 69, o filósofo refere-se a esta tendência de isolamento da arte como uma tendência contra-natureza [1(68)]. Desse modo, a separação entre o coração e o entendimento, o intelecto e o querer é uma separação contrária à natureza, a partir da qual cada parte separada se enfraquece, é interrompida em seu desenvolvimento natural.

Na arte grega o desenvolvimento comum destes dois mundos, do olhar e da escuta, permitiu a formação de uma unidade entre a parte musical e a parte recitada, de modo que ambas eram compreendidas a partir de um "sentimento comum" (GL, p.108). Não havendo predominância do texto, não havia também predominância do entendimento. A compreensão grega se formou, desde o início, a partir do cantar junto ou da escuta de um recitar-cantar. Parece-me que Nietzsche está pesquisando, neste momento de sua reflexão, justamente a particularidade da sensibilidade estética grega, na qual a significação e a sonoridade encontram-se estreitamente unidas. Parece haver uma relação entre a unidade experimentada pelo grego entre a palavra e a música, no canto, e o sentimento. Como se a união entre palavra e música na poesia lírica, diferenciada por Nietzsche da experiência da leitura, possibilitasse um modo diferente e mais profundo de compreensão da arte trágica.

Em uma poesia cantada e acompanhada por instrumentos, o sentido das palavras é compreendido a partir dos tons e escalas, razão pela qual Nietzsche enfatiza que o elemento essencial e originário da lírica é o sentimento, o pathos. Em uma nota de 1869, o filósofo observa que a variação do tom produz uma mudança no significado da palavra, apresentando como exemplo a variação tonal de duas palavras do sudoeste asiático, “há” e “hâ”, a primeira correspondendo a “procurar” (“suchen”), a segunda a “epidemia” (“Seuche”). Do mesmo modo, ocorre uma modificação na significação de uma frase quando um de seus componentes, o verbo, o substantivo ou o sujeito, é acentuado. Na leitura, como não temos acesso a estas variações e acentuações tonais da fala, a compreensão orienta-se somente pelo contexto. Nesta mesma nota, Nietzsche escreve: “A música é um meio arqui-antigo de falar claramente: e por isso é utilizada na relação com os deuses”⁵¹. A união da música e da palavra no canto acentua a significação e a expressividade da linguagem, comunicando os motivos e sentimentos de modo mais direto e claro.

Esta compreensão conjunta do texto e da música constituía, também, uma característica e um talento do poeta lírico e trágico. O poeta não era apenas compositor da canção, mas criava o diálogo em estreita relação com as modulações líricas do canto coral. O elemento da tragédia, ressaltado por Nietzsche, é o da amplificação e intensificação da ação cênica a partir do canto coral, de modo que na tragédia a união entre o recitativo e o canto coral, que caracteriza, como vimos, a evolução da arte grega, encontra sua mais alta expressão. É o aspecto que diferencia radicalmente a tragédia do desenvolvimento moderno da ópera, bem como o da separação das artes, consiste naquele efeito de conjunto, no qual o todo predomina sobre a parte, que expressa um modo de criação orgânico e instintivo. Como observou Nietzsche, a sabedoria não havia penetrado ainda na consciência do artista (KSA1, p.540). Na época de Ésquilo e Sófocles não se constituía um conceito e uma teoria, uma reflexão consciente sobre a arte. O filósofo ressalta a distância entre o conhecimento estético, que se desenvolve a partir de Eurípedes, e o modo como os primeiros poetas gregos criavam suas obras, referindo-se tanto aos poetas épicos quanto aos líricos e trágicos. Na nota 2 (24), Nietzsche escreve: “A toda criação liga-se algo de

⁵¹ “Musik ist ein uraltes Mittel deutlicher zu sprechen: und deshalb gebraucht man sie im Verkehre mit den Göttern“ NIETZSCHE, F. *Kritische Gesamtausgabe Werke* III, 5/1,2. Michael Kohlenbach/Marie-Luise Haase. Nachbericht zur dritten Abteilung. Unter Mitarbeit von Elisabeth Kuhn/Franz Göth. Band 1, Berlin-New York, 1997, p. 115.

obsuro, elementar. A consciência de si tem uma venda nos olhos” (KSA,7). Este aspecto obscuro e elementar, inexistente tanto na ópera moderna quanto na tragédia de Eurípedes, constitui a saúde da arte grega antiga, o modo orgânico e espontâneo de seu desenvolvimento. Na arte grega não há gêneros uns ao lado dos outros, como a dualidade de estilos constitutiva da arte de Eurípedes, mas um crescimento dos gêneros artísticos uns a partir dos outros, formando um conjunto orgânico em seu crescimento e declínio.

Nietzsche estabelece, em ST, uma profunda diferença entre o processo criador de Eurípedes e aquele de Ésquilo e Sófocles. Enquanto Eurípedes partia de uma estética consciente, procurando dar clareza e inteligibilidade a seus personagens e ao desenrolar da ação, na época de Ésquilo e Sófocles não havia se constituído, ainda, um saber sobre a própria arte, e tudo o que o mestre podia transmitir aos discípulos eram os procedimentos técnicos de sua arte: “Pois esta é a particularidade maravilhosa de todo desenvolvimento da arte grega, o conceito, a consciência, a teoria não haviam ainda sido expressos. (...) A verdadeira sabedoria artística não havia penetrado na consciência” (KSA1, p.540). Nietzsche descreve, a partir de Sócrates e da arte de Eurípedes, o processo de declínio da tragédia grega, na qual a estreita união entre música e palavra e o papel essencial da música, enraizadas nas antigas tradições populares, dão lugar à separação entre o elemento poético e musical, com o predomínio crescente do diálogo e do movimento cênico sobre o coro trágico.

Desse modo, há, desde a primeira reflexão de Nietzsche sobre a tragédia, assim como aquela sobre seu declínio e o posterior desenvolvimento da ópera, uma contraposição entre o elemento instintivo e inconsciente da arte e o progressivo desenvolvimento de um saber estético que estabelece a prioridade do conteúdo e da inteligibilidade, portanto do texto e do entendimento, sobre a música e a poesia.

1.2 – A obra de arte total

Nietzsche utiliza um conceito-chave para a compreensão de tragédia desenvolvida em GMD, a expressão wagneriana “obra de arte total”. De fato, neste período de sua produção teórica e musical, Wagner colocava em questão a primazia da “música absoluta”, expressão que ele próprio cunhou, a favor da concepção e do projeto de uma obra de arte total. Partindo da *Nona Sinfonia*, onde Beethoven une o canto coral e a orquestra, Wagner desenvolve a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que foi indicado por Beethoven, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da ação e da música sinfônica. Somente a partir de sua conversão à filosofia de Schopenhauer, portanto com a publicação de seu ensaio *Beethoven*, Wagner revê e modifica radicalmente sua concepção do drama como arte total, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência e em-sí da ação dramática⁵². A conferência GMD e as notas póstumas desta época, ambas escritas no período de intenso contato e afinidade com a obra musical e teórica wagneriana, mostram o quanto é complexa a relação de Nietzsche com as concepções de Wagner. De fato, ao conhecer Wagner em novembro de 69, Nietzsche era um jovem e promissor candidato a doutoramento em filologia em Leipzig, que se ocupava intensamente tanto com a filosofia de Schopenhauer, quanto com os estudos de filologia clássica. Quando, no ano seguinte, foi nomeado professor da Universidade de Basileia, intensificaram-se seus estudos e leituras sobre filologia clássica, com vistas tanto às conferências e seminários, quanto a seu projeto pessoal de publicações. Pode-se dizer que, ao utilizar a concepção de arte total em GMD, em janeiro de 1869, o filósofo não apenas já conhecia o papel essencial da música na filosofia de Schopenhauer, sobre o qual encontra-se inúmeras notas ao longo do período de 1866 a 69⁵³, como dispunha do aspecto central de sua tese sobre a gênese da tragédia, a saber, seu nascimento do ditirambo dionisiaco. E é justamente na concepção do coro trágico, desenvolvida em GMD, que surge uma ambiguidade na reflexão de Nietzsche sobre o papel da música. Ao mesmo tempo em que o filósofo desenvolve, em GMD, uma concepção de arte total, afirmando que a música é

⁵² Sobre este tema e sobre a relação Nietzsche e Wagner cf. BORCHMEYER, D. e SALAQUARDA, J. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Insel Verlag, 1994 e BRUSE, K.D. Die griechische Tragödie als “Gesamtkunstwerk” - Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche in *Nietzsche-Studien* 13 (1984).

⁵³ Ver, sobre isso, a edição dos escritos da época dos estudos universitários em Leipzig, organizada por J. Mette e K. Schlechta. NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. por H.J.Mette/K.Slechta.

somente um meio para um fim, afirma que o coro é o elemento central, a chave do drama musical, a partir do qual se produz a impressão de conjunto, a combinação harmônica entre as diferentes artes constitutivas da tragédia. Discuto, a seguir, estes dois aspectos da concepção de Nietzsche.

O filósofo inicia sua reflexão sobre a tragédia, como arte total, a partir de uma citação de Anselm Feuerbach⁵⁴, da obra *Der Vatikanische Apollo*, tomada de empréstimo à Universidade da Basileia em novembro de 69. Feuerbach apresenta a tragédia como uma forma artística onde se manifesta uma “afinidade eletiva profunda” entre as artes particulares, onde a pintura, a poesia, a dança e o canto se fundem em um todo inseparável, formando, assim, uma forma nova de arte. A poesia domina, segundo o autor, a alma do todo, mas não como uma forma isolada e destacada do conjunto trágico. Se unindo ao coro e à dança, assim como ao recitativo, a poesia eleva a expressão do lirismo e do sentimento em todas as suas nuances. Ao discutir o papel do coro na tragédia antiga, Nietzsche retoma de um modo curioso esta concepção do todo formulada por Feuerbach, onde, como vimos, a poesia ocupa um lugar essencial sem constituir, no entanto, uma forma isolada. O filósofo observa: “Sabe-se que a tragédia não era em sua origem senão canto coral: este fato, historicamente reconhecido, fornece a chave deste estranho problema. O efeito essencial, o efeito de conjunto da tragédia antiga repousava, em sua melhor época, no coro” (KSA1, p.525).

A impressão de conjunto da tragédia antiga, ou, em outras palavras a união das artes particulares, seu todo inseparável, repousava no coro, no elemento musical. Encontramos ainda em Ésquilo e Sófocles algo dessa “impressão de conjunto” produzida pelo canto coral e é somente a partir dela que podemos compreender algo da essência da tragédia antiga. Nietzsche enfatiza a dificuldade em se compreender efetivamente a obra dos trágicos gregos, pois dela o essencial - a música - foi perdido. Grande parte dos equívocos na compreensão da tragédia, desde Aristóteles, consiste, segundo o filósofo, em se tê-la interpretado a partir do libreto. Nietzsche observa que somente a partir do estudo da tradição antiga, aliada a um esforço da imaginação, é possível formar uma imagem do drama musical. O filósofo afirma: “O poeta, de um certo modo, olhava do coro para os

vol. 3, München, 1994, assim como a coletânea de textos organizados por LACOUÉ-LABARTHE, P e NANCY, J.L. *Poétique* nr. 5, 1971.

⁵⁴ Cf. GMD in KSA, Vol I, pp. 518-519.

personagens, assim como também o público ateniense: nós que dispomos apenas do libreto olhamos da cena para o coro “ (KSA1, p.525).

Nietzsche esclarece que isto significa, de um lado, como quer AW. Schlegel, que o coro como “espectador ideal” indica e orienta o modo como os acontecimentos devem ser compreendidos. Mas significa, ainda, e de um modo mais fundamental, que o coro amplifica e intensifica extraordinariamente a ação cênica, como observou Nietzsche em uma nota deste período, o coro é “a chave do drama” [KSA 7, 1(49)]. A gênese da tragédia está, como vimos, no coro ditirâmico, na riqueza e intensidade das variações líricas, acompanhado dos gestos e movimentos da dança, que expressavam os sofrimentos de Dioniso. Do mesmo modo, o diálogo e a representação, a partir dos quais se encenava a história e os sofrimentos do herói, não podem ser compreendidas epicamente, a partir da imaginação, como uma narrativa é compreendida, ou logicamente, pela apreensão das relações e rede de significados da história. O essencial do espetáculo trágico era, como vimos, o sentimento, não a ação⁵⁵. E o grego possuía uma longa tradição atrás de si que o predispunha a compreender conjuntamente o som e a palavra, como acontece com a canção, na qual a pura letra não é capaz de comunicar aquilo que somente o ritmo e a intensidade sonora produzem. O coro revelava liricamente, em sua riqueza de nuances e variações, o sofrimento e emoções do herói. Com isto permitia que também o espectador vivenciasse o mundo cênico a partir da emoção e do lirismo e, desse modo, compreendesse a cena a partir de suas emoções mais profundas. Estas emoções eram, no imaginário e na experiência religiosa grega, as lutas e sofrimentos de Dioniso.

Vimos como a citação de Feuerbach permite ao filósofo apresentar uma primeira imagem da tragédia como obra total, na qual fica explicitado que as artes particulares não se constituem como partes isoladas, mas como um todo inseparável. Em sua concepção do papel do coro na tragédia, entretanto, Nietzsche parece atribuir à música a chave do drama, pois é do ponto de vista do coro que o espectador compreende o “efeito e a impressão de conjunto”, a essência do trágico.

⁵⁵ Nietzsche se opõe, em sua concepção da tragédia, à teoria de Aristóteles, desenvolvida na *Poética*, segundo a qual a ação é o elemento central da arte trágica. Sobre este tema ver REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik"*. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992, p.30-31.

Ao tratar da relação entre música e palavra no drama, o filósofo retoma, a partir de uma observação de Gluck, a concepção da tragédia como obra de arte total. Nietzsche observa: “A música deveria sustentar a poesia, reforçar a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, sem interromper a ação ou atrapalhá-la com ornamentos inúteis” (KSA1, p.528). A música é compreendida, desse modo, como um meio para um fim, o de transformar em compaixão o sofrimento dos deuses e heróis. Embora este seja também o papel da palavra, esta não pode cumpri-lo, pois só pode agir sobre a sensibilidade através da mediação do conceito. Nietzsche acrescenta, a seguir, uma observação certamente inspirada na reflexão de Schopenhauer sobre a música: “A música, ao contrário, toca imediatamente o coração, como a verdadeira língua universal, por todos os lugares compreendida” (KSA1, p.528-529). O sofrimento dos deuses e heróis só pode ser vivenciado como compaixão pelo espectador a partir do efeito da música sobre a cena, da ação do coro como caixa de ressonância, como intensificação do sentimento dos personagens. Ao mesmo tempo em que Nietzsche afirma a união entre a música e a poesia, ele realça, também, e de um modo que guarda bastante afinidade com a reflexão de Schopenhauer, os limites da palavra, que não permite, como a música, uma comunicação imediata.

Mas estes limites são compensados quando o filósofo menciona uma exigência central do drama musical, a de que o canto coral, o conteúdo da canção, fosse compreensível. Para que as metáforas de Píndaro e Ésquilo, assim como suas rupturas de pensamento, fossem compreendidas, observa Nietzsche, era necessário não apenas uma extraordinária arte de execução, mas um estreito paralelismo entre a música e o texto, acompanhado, além disso, do movimento e expressividade da dança. E, justamente, nos parágrafos finais, Nietzsche descreve a tragédia como um jogo recíproco de efeitos de cada arte particular, semelhante ao “todo inseparável” formulado por Feuerbach. Não apenas a música realçava o efeito da poesia, como a dança do coro esclarecia a música, dando como que expressão exterior ao canto coral. Nietzsche conclui a conferência, afirmando que a tragédia é “um conjunto de formas de artes altamente ativas em uma única obra de arte” (KSA1, p.531).

Há, desse modo, uma ambiguidade no modo como Nietzsche concebe o papel da música na arte trágica. De um lado, a música é uma arte altamente ativa, que une seus efeitos aos outros elementos do drama musical, constituindo uma única obra de arte. De

outro, a tragédia nasce do elemento musical, sendo, em sua origem, unicamente coro ditirâmico. Este elemento musical torna-se o eixo e a perspectiva a partir da qual o poeta e o espectador gregos compreendem a arte trágica. Esta ambiguidade indica, já em GMD, sinais da concepção de Schopenhauer sobre a primazia da música adotada por Nietzsche a partir de DW. Indica, ainda, que o filósofo já formulara, em outono de 69, a hipótese sobre a gênese da tragédia - seu nascimento do ditirambo dionisiaco - desenvolvida em GT e que esta tese reforçava, conseqüentemente, a concepção da primazia da música característica dos textos de Nietzsche a partir de DW.

1.3 - *Sócrates e a Tragédia*: a questão do instinto em Sócrates

Nas notas de outono de 1869, nas quais Nietzsche prepara suas conferências, encontram-se já formulados elementos essenciais da crítica do filósofo a Sócrates desenvolvida em GT. Na nota 1(27), preparatória a ST, Nietzsche escreve:

“A música absoluta e o drama cotidiano: os dois pedaços cindidos do drama musical. A etapa mais feliz foi o ditirambo e também a da tragédia mais antiga de Ésquilo. Em Sócrates surge o princípio da ciência: com isso combate ao inconsciente e seu desaparecimento” [KSA 7, 1(27)].

O filósofo se refere às duas partes separadas do drama musical, a música absoluta e o drama cotidiano, em alusão ao desenvolvimento autônomo do teatro e da música instrumental grega com o declínio da tragédia antiga. De fato, o progressivo declínio do papel do coro na tragédia abre caminho tanto para o desenvolvimento da nova comédia, o drama cotidiano, como para a música puramente instrumental. Nietzsche se refere a este desenvolvimento isolado das artes como um “combate ao inconsciente”, a medida em que nele se expressa a supremacia da ciência e do racionalismo. Este tema é retomado na nota 1(43), no qual o filósofo formula o argumento central da seção 13 de GT:

“A tragédia grega encontrou em Sócrates seu desaparecimento. O inconsciente é mais vasto que o não-saber de Sócrates. O daimon é o inconsciente, mas só vem ao encontro do consciente para *impedi-lo*: não tem ação *produtiva*, somente *crítica*. É o mais singular dos

mundos invertidos! Senão o inconsciente é sempre o (elemento) produtivo, o consciente o (elemento) crítico”⁵⁶.

Este fragmento é preparatório à passagem de ST, na qual Nietzsche descreve a superioridade de Sócrates na arte da discussão, a partir da qual desenvolve-se o princípio de que a sabedoria consiste em saber, oposta a uma sabedoria constituída “somente pelo instinto”, ou seja, uma sabedoria que não se manifesta na forma do conhecimento e da expressão consciente. Diferentemente do saber instintivo, a arte socrática é a dialética, o confronto de palavras e argumentos. O filósofo grego é invencível nesta arte pois consegue desvelar o não saber de seus adversários, ou, em outras palavras, mostra como pensam que sabem, mas estão presos à ilusões. Para isso Sócrates utiliza uma importante estratégia, a máxima de que “nada sabe”. Nietzsche parece sugerir um contraste entre o inconsciente, contra o qual a dialética combate, e esta máxima socrática, seu “não-saber”. Como se esta máxima, que permite o desdobramento do diálogo e do questionamento socrático, fosse uma estratégia que visasse o enfraquecimento e a vitória sobre o adversário. No fragmento 1(24), o filósofo observa: “Sócrates como “aquele que não escreve”: ele não quer comunicar nada, se limita a questionar.” Vimos como a supremacia do princípio da ciência corresponde ao combate ao inconsciente. O não-saber do filósofo grego corresponde a uma estratégia para o triunfo do entendimento sobre o saber instintivo de seus contemporâneos. Vimos como o inconsciente, enraizado nos mais profundos instintos e necessidades vitais, age como um guia de nossas ações e, no caso do artista, de suas obras e criações. O problema do inconsciente em Sócrates consiste justamente na ruptura e separação da consciência em relação à manifestação instintiva. Esta ruptura começa a dificultar e impedir a manifestação ativa e produtiva do inconsciente, deslocando esta atividade e criatividade para a consciência. Este parece ser o aspecto do combate ao inconsciente ressaltado por Nietzsche. Ele se expressa como uma inversão do poder inconsciente, descrito como criador e produtivo. O socratismo representa uma sabedoria inconsciente que age como um obstáculo à atividade consciente. Nietzsche alude aqui ao daimon socrático, o qual manifesta-se como um modo de advertir e impedir, e não de orientar, a ação.

⁵⁶ “Die griechische Tragödie fand in Sokrates ihre Vernichtung. Das Unbewußte ist größer als das Nichtwissen des Sokrates. Das Dämonion ist das Unbewußte, das aber nur *hindernd* dem Bewußten hier und da entgegentritt: das wirkt aber nicht *produktiv*, sondern nur *kritisch*. Sonderbarste verkehrte Welt! Sonst ist das Unbewußte immer das Produktive, das Bewußte das Kritische“. In *KSA*, Vol. 7, fr. nr. 1(43).

Em ST, Nietzsche observa: “A dialética nega tudo que não pode desmembrar com seus conceitos” (KSA1, p.542) O racionalismo socrático se manifesta como um excesso de lógica, justamente o excesso resultante da negação e do bloqueio da manifestação criativa e afirmativa do inconsciente. O que ocorre é um excesso da atividade consciente que impede a manifestação instintiva. Mas, como a atividade inconsciente é muito mais vasta, a ação de inibição da consciência sobre o inconsciente é, na verdade, um processo inconsciente, no qual reside a ilusão socrática, a saber, o deslocamento da energia ativa inconsciente para sua própria inibição. Trata-se de uma reação, a energia inconsciente que não pode agir, dirige sua atividade contra si mesma. A hipertrofia da consciência é expressão desse aspecto crítico do inconsciente, ela se expressa inibindo as manifestações instintivas. O entendimento é o excesso de energia na consciência, subtraindo a energia do elemento ativo inconsciente, e o conseqüente enfraquecimento da ação. Nietzsche sugere que a própria estratégia socrática é expressão de um processo inconsciente. É como se o filósofo fizesse um alusão à base e aos processos orgânicos subjacentes ao pensamento e, particularmente, ao pensamento socrático, enquanto pensamento que se crê livre do corpo e das ilusões da sensibilidade.

Nietzsche ressalta que o declínio da tragédia se inicia justamente com a introdução do elemento dialético, do diálogo. O filósofo se refere à tragédia, neste contexto, como um “belo corpo” que entra em processo de dissolução a medida em que a disputa de palavras e argumentos cresce e predomina sobre o elemento musical. A partir do diálogo desenvolve-se uma estreita associação entre os atos do herói e seus motivos, levando o espectador a procurar na cena as razões dos personagens. Nietzsche enfatiza que, diferente do drama moderno, o elemento surpresa não fazia sentido entre os gregos, pois o assunto trágico era sempre o acontecimento mítico, bastante conhecido dos espectadores. Nas primeiras tragédias, nas quais o coro era o principal elemento, a ação era secundária tanto porque já era conhecida, quanto porque aquilo que diferia em sua narrativa era o elemento trágico, a expressão lírica dos sofrimentos do herói. O crescente domínio do diálogo produz um dualismo no estilo e na essência do drama musical, uma cisão entre o plano da ação e do entendimento, no qual era necessário que o herói justificasse e defendesse suas ações e seus motivos, e aquele da música, a partir da qual o espectador compreendia imediatamente, pela intensidade do canto e lirismo coral, o aspecto trágico da existência, desprovido de ordem ou razão. O filósofo observa que o herói trágico não devia mais sucumbir, mas tornar-se

“um herói da palavra” (KSA1, p.546). A experiência trágica cede lugar ao prazer da dialética e à crença na relação necessária entre virtude e saber, na supremacia do conhecimento sobre o caráter trágico da existência. Nietzsche descreve a criação em Eurípedes como uma ciência anatômica, nela nada fica oculto. O princípio de construção de seus heróis é a pura inteligibilidade, são “realmente como falam”, semelhante a uma operação aritmética que “não deixa resto”. O filósofo estabelece, desse modo, uma estreita relação entre o declínio da tragédia e a supremacia do diálogo na tragédia de Eurípedes, esta compreendida como expressão do combate socrático ao instinto. Aqui, a linguagem, descrita como um modo transparente e claro de expressão, semelhante à matemática, é compreendida como um signo da supremacia da consciência e do entendimento.

Enquanto predomina a clareza dos motivos e da argumentação nos personagens de Eurípedes, os personagens de Ésquilo e Sófocles são mais profundos e mais plenos que suas próprias palavras, “sobre si próprios não fazem senão balbuciar” (KSA1, p.539). O filósofo enfatiza que as figuras da tragédia antiga são mais profundas que sua expressão em palavras. Em contraposição à consciência e clareza que Eurípedes tem de seus personagens, e que se expressa na construção dos argumentos, Ésquilo e Sófocles pouco sabem conscientemente sobre sua obra, o que podem expressar sob a forma consciente é pouco comparado ao que ganha expressão inconsciente tanto através da linguagem, quanto através do canto e da música. E a linguagem destes artistas que criavam inconscientemente era justamente a linguagem poética, as metáforas e as imagens, o ritmo das estrofes, a partir das quais este conteúdo que jamais chegava com clareza à consciência podia ganhar plena expressão. Em ST, Nietzsche observa que os heróis de Shakespeare fazem um uso da dialética bastante distinto de Eurípedes e podemos perceber em todos seus argumentos e raciocínios uma certa “beleza musical”(KSA1, p.546). A linguagem que dá expressão ao sentimento e ao material ainda informe a partir do qual o poeta cria é a poesia, entendida como uma linguagem das figuras e do ritmo, uma espécie de linguagem musical. Vimos como, em GMD, Nietzsche enfatiza a união entre poesia e música, a qual corresponde tanto um recitar-cantar, constitutivo da lírica, quanto a combinação entre o canto coral e o diálogo na arte trágica. Esta profunda unidade entre a palavra e o canto permitia ao grego compreender as mais ousadas metáforas próprias à poesia de Píndaro e Ésquilo. A poesia é caracterizada tanto pela metáfora, quanto pela música, indicando o surgimento de uma linguagem figurativa.

Este é o novo aspecto desenvolvido por Nietzsche em sua reflexão sobre a linguagem. Em PU, como vimos, Hartmann enfatiza a estrutura gramatical que constitui a linguagem, a partir da qual desenvolve-se as formas e conceitos linguísticos. Por forma, este autor parece entender não figuras de linguagem, mas as formas e estrutura gramaticais. Em GMD, o interesse de Nietzsche se desloca para o elemento poético e figurativo da linguagem, assim como para a união entre o texto e a melodia constitutiva da poesia lírica e da tragédia. Neste contexto, o filósofo utiliza um aspecto da reflexão de Hartmann não desenvolvida em US. Trata-se do capítulo “Das Unbewusst im Gefühl” (O inconsciente no sentimento), no qual o autor afirma que somente parte de nossos sentimentos, aquele aos quais correspondem representações conscientes, é passível de ser transposto em palavras. Esta reflexão, como veremos com maiores detalhes no item seguinte, indica, de um lado, os limites da linguagem, e, de outro, aponta para outras formas de expressão mais eficazes e imediatas que a palavra, como a linguagem dos gestos e dos sons. A comunicação, segundo Hartmann, supõe a passagem do plano inconsciente para o consciente, uma espécie de tradução do mundo interno para o âmbito da linguagem e da consciência. E somente é possível efetuar esta tradução quando uma sensação ou sentimento está associado a uma representação consciente, do contrário não há como torná-la inteligível para a consciência. Parece-me que justamente esta parte intraduzível dos estados internos, que escapa das formas da linguagem, é aquela que Nietzsche acredita ganhar expressão na arte e, sobretudo, na música. Enquanto a música expressa o sentimento, a poesia é a imagem, a metáfora do sentimento. Vimos como a música e a poesia são expressão das pulsões populares e como conservam algo da atmosfera da qual nasceram. Neste momento da reflexão de Nietzsche a arte desempenha um papel central, ela é também o eixo, a perspectiva a partir da qual o filósofo compreende a linguagem. A arte é o único meio de expressão capaz de comunicar a parte de nossos estados internos não apreensível para a consciência e para a linguagem, o âmbito inconsciente caracterizado como afirmativo e produtivo. Mas a arte não o traduz em conceitos, como faz a linguagem. Enquanto a música desperta no ouvinte sentimentos e estados, a poesia o transforma em imagens e metáforas. Elas permitem, desse modo, a vivência e a compreensão de uma dimensão mais profunda que aquela da consciência e do entendimento. Desse modo, aquela caracterização positiva da atividade instintiva desenvolvida em US parece ser compreendida aqui a partir da arte, como uma expressão ou uma forma inconsciente de conhecimento e de linguagem.

Tanto na reflexão de Nietzsche sobre o daimon socrático, como uma expressão negativa do inconsciente, quanto em sua caracterização produtiva do inconsciente na arte e cultura grega, há um aspecto bio-fisiológico não explicitado. A meu ver esta é a importância da obra de Hartmann, da qual encontram-se ecos nesta passagem. Nietzsche, a partir de suas leituras de PU, encontrou elementos para pensar em termos orgânicos e corporais a arte e a cultura grega. Neste primeiro momento de sua filosofia, Nietzsche entrelaça as categorias metafísicas de Schopenhauer, sobretudo o paralelo entre música e essência, imagem e fenômeno, aos elementos constitutivos do ditirambo e da tragédia, conferindo uma significação metafísica à arte dionisiaca. Há uma sabedoria associada ao instinto que lhe confere uma dimensão metafísica, sobretudo seu caráter imediato de manifestação, pelo qual é possível um conhecimento da essência e do ser íntimo da vontade. Mas esta atividade instintiva, como vimos em US, é abordada também de um perspectiva imanente, tornando possível compreender a linguagem e a percepção, não apenas como um fenômeno da razão, mas como processos orgânicos e corporais. A atividade instintiva, em US, é caracterizada como o mais próprio ao indivíduo, como o estabelecimento do meio mais adequado à vida e seu crescimento. Em GMD e ST, a dimensão instintiva é deslocada para o contexto do nascimento e declínio da tragédia, dando expressão à formas antagônicas de manifestação artística, a tragédia antiga, nascida do ditirambo, de Ésquilo e Sófocles, e a supremacia do diálogo em Eurípedes⁵⁷. A crítica a Sócrates é o melhor exemplo da formação de um âmbito imanente de análise, paralelo à concepção metafísica da arte, mas que permanece em segundo plano. Sócrates torna-se o meio a partir do qual Nietzsche pode desenvolver sua concepção da hipertrofia da consciência, de um instinto voltado contra si próprio. A indicação do perigo representado pelo excesso da atividade consciente surge já neste início da reflexão de Nietzsche. Nesta concepção, assim como naquela de inconsciente, encontramos o germe das noções de afirmação e negação da vida, assim como uma valorização do corpo e da aparência, através da arte, ambos fundamentais no desenvolvimento posterior da filosofia de Nietzsche e de sua crítica à metafísica.

Cabe ressaltar que os principais aspectos da crítica a Sócrates, de seu combate ao instinto e ao inconsciente, e da inversão que isto representa, são desenvolvidos no outono

⁵⁷ Nietzsche emprega no fragmento póstumo nr. 1(25), preparatório a ST, a expressão “arabesco artístico e linha reta” utilizada por Hartmann em PU. “O desaparecimento da forma pelo conteúdo: mais exatamente do

de 1869, nas notas para elaboração de GMD e ST, portanto no período de leitura de PU. Estas notas mostram como Nietzsche se apropria pouco a pouco dos conceitos de Hartmann e como estes ganham uma forma inteiramente diferente no contexto de uma reflexão sobre a arte e a linguagem. Isto acontece, também, como veremos a seguir, no ensaio DW, onde o filósofo parte tanto da filosofia de Schopenhauer, quanto de Hartmann para pensar a gênese da arte trágica. Antes porém, de iniciar a discussão sobre este ensaio, tratarei da diferenciação entre epopéia e drama, desenvolvida por Nietzsche no grupo de fragmentos 2⁵⁸, correspondente ao período de elaboração de DW.

2 - Fragmentos póstumos: a distinção entre epopéia e drama.

Durante todo período de elaboração de suas duas conferências, GMD e ST, e de seu ensaio póstumo DW, concluído em julho de 1870, Nietzsche reflete sobre o nascimento da tragédia grega, desenvolvendo hipóteses sobre sua gênese e procurando caracterizar seus principais elementos. Um aspecto central desta reflexão é a discussão sobre as diferenças e afinidades entre epopéia e drama, a partir da qual o filósofo chega à concepção, central em GT, que os gregos estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Montinari⁵⁹ observou, como vimos, que a caracterização da arte grega a partir das figuras de Apolo e Dioniso foi desenvolvida por Nietzsche, pela primeira vez, em DW. É possível acompanhar, nas notas póstumas deste período, o modo como Nietzsche procura caracterizar e diferenciar os elementos constitutivos da poesia épica e da poesia lírica e dramática. Na maior parte destas notas, o filósofo contrasta a epopéia e o drama e discute o processo de formação da lírica e da tragédia a partir do elemento musical das festas dionisiacas. É interessante ressaltar que, em outono de 69, o filósofo já estabelecera o principal elemento de contraste entre a epopéia e o drama desenvolvido em DW e GT:

“Por que o drama dos gregos não nasceu da epopéia dramatizada?

O mais importante. A ação surge na tragédia primeiramente com o diálogo. O que mostra que neste gênero de arte não se tem em vista a ação: mas o pathos”[KSA, 7, 1(56)].

Enquanto a épica caracteriza-se fundamentalmente pela ação, o drama caracteriza-se pelo pathos. Para os ouvintes da poesia épica o cantor ficava em segundo plano, pois aquilo que era desejado e apreciado era o tema da história, a ação recitada ou cantada pelo poeta.

arabesco artístico pela linha reta”. In KSA 7, 1(25).

⁵⁸ Refiro-me aos fragmentos póstumos elaborados no período do inverno de 1869-70 a primavera de 1870 in KSA, Vol. 7, pp. 45-56.

⁵⁹ Cf. MONTINARI, M. Kommentar zur Kritischen Studienausgabe. in KSA, vol. 14, p. 41.

A narrativa épica supõe, e, ao mesmo tempo, desenvolve na cultura grega o prazer e a arte da escuta. Nietzsche emprega a expressão “*nachschaffende Phantasie*”⁶⁰, imaginação que cria segundo um modelo, para caracterizar esta arte da escuta, afirmando que a imaginação era muito ativa e viva entre os gregos. A narrativa épica era justamente a fonte e o modelo da imaginação, escutá-la pressupunha acompanhar com a imaginação o relato, formando uma imagem daquilo que era narrado. O filósofo observa:

“(…)compreendo o narrador épico e recebo conceito a conceito: então, com a ajuda da imaginação, reúno o todo e tenho uma imagem. O objetivo é, assim, alcançado: compreendo a imagem, porque eu mesma a engendrei” [KSA, 7, 2(26)].

A épica comunica com tal vivacidade aquilo que é narrado que desperta a imaginação do ouvinte, a partir da qual ele usufrui e compreende o relato. No drama, entretanto, o espectador já parte da imagem: “tudo está presente e é oferecido à visão: a imaginação é detida por imagens que mudam” [KSA 7,1(31)]. O espectador está, aqui, diante da imagem, a atividade da imaginação deixa de ser estimulada como no caso do relato épico. Nietzsche ressalta, nas notas deste período, que a cena, diferentemente da pintura e das estátuas do templo, são imagens em movimento. A música e o movimento lento e calmo dos atores, assim como a dança do coro na orquestra dão a impressão de figuras e pinturas vivas e em movimento. Enquanto as palavras da epopéia estimulam a imaginação do intelecto, e, particularmente, a do olho, as palavras são, no drama, signos deficientes, é a música que expressa “a alma da ação” [KSA 7, 2(11)]. Neste sentido, Nietzsche ressalta que o drama desperta no espectador não a imaginação do intelecto, associada à ação, mas “a imaginação da vontade”, o pathos. O filósofo faz, a seguir, uma interessante observação: “Na poesia lírica não saímos de nós: mas somos estimulados a produzir nosso próprio estado de alma, sobretudo por ἀνάμνησις”⁶¹. A compreensão no drama não é a da formação da imagem, pela qual recebemos conceito a conceito, constituindo um todo inteligível. A música, tocando imediatamente o coração, desperta no ouvinte, por rememoração, vivências e imagens a partir das quais ele compreende o espetáculo trágico. A arte trágica supõe, como

⁶⁰ Cf. KSA, vol. 7, 1(31) e 3(1).

⁶¹M. Haar e J.L. Nancy traduziram a expressão grega, empregada por Nietzsche, por “rememoração” ou “anamnese”. *La Naissance de la Tragédie; Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872. Textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy . Paris, Gallimard, 1977, p. 551*

observa Nietzsche, uma intensa atividade do coração, a qual mobiliza e torna ativo o sentimento.

Esta breve descrição da diferenciação entre epopéia e drama, elaborada nos póstumos, mostra como Nietzsche reúne os elementos para caracterização e diferenciação da arte apolínea e dionisiaca que será desenvolvida, pela primeira vez, como veremos a seguir, no ensaio DW.

3 – *A visão dionisiaca do mundo*

3.1- A vontade helênica

A única vontade: união entre a arte apolínea e dionisiaca

Nietzsche inicia DW caracterizando as duas diferentes e opostas formas da arte grega, de um lado as artes plásticas e a poesia épica, de outro a música e a poesia lírica, que ganham expressão nas figuras de Apolo e Dioniso. A tragédia antiga, enquanto união destas duas opostas manifestações da arte grega, a arte apolínea e dionisiaca, torna possível o desenvolvimento de uma visão trágica de mundo.

O estado estético apolíneo tem como modelo o sonho e o profundo prazer que experimentamos na contemplação das imagens. A partir do princípio apolíneo do belo surgiu, lentamente, o mundo dos deuses olímpicos, assim como a imagem grega de uma existência exuberante e triunfante. O elemento característico da arte dionisiaca é o jogo com a embriaguez e com o êxtase, experimentado nos cultos e festas dionisiacas. Nietzsche descreve o estado de embriaguez como um estado de quebra do princípio de individuação, no qual o indivíduo desaparece com seus limites e medidas, experimentando um estado de união total com a natureza. Comparado à intensidade e harmonia vivida nestes estados, a existência individual assemelha-se a um estado de fraqueza da vontade. E justamente quanto a realidade cotidiana retorna à consciência o homem compreende a sabedoria do deus silvestre companheiro de Dioniso: “O primeiro bem é não-ser, o segundo, morrer logo”⁶². Na sabedoria de Sileno expressa-se o absurdo e a desmesura da natureza, a mais estreita união entre a pulsão que engendra múltiplas formas de vida e, ao mesmo tempo, volta a dissolver tudo o que veio à existência. Nas palavras de Nietzsche, Sileno dá expressão ao absoluto “ilogismo da ordem do mundo”⁶³. O deus silvestre dá voz ao

⁶² NIETZSCHE, F. “Die dionysische Weltanschauung” in *KSA*, vol. 1, op.cit, p.560.

⁶³ Ver, sobre isso, o fragmento 3(51) in *KSA*, vol. 7.

pensamento mais íntimo da natureza, constituindo, desse modo, a base a partir da qual é construído o mundo divino apolíneo.

Nietzsche faz a seguinte observação sobre o sonho: “Enquanto a estátua, figura da imaginação (Phantasiebild), flutua diante dos olhos do artista, ele joga ainda com a realidade: quando traduz esta imagem no mármore, joga com o sonho” (KSA1, p. 554). Enquanto o escultor imagina as formas possíveis de sua arte, ele joga com a realidade, mas quando traduz a imagem no mármore, joga com o sonho, isto é, a estátua como forma de arte é a figura viva do deus. Ela torna-se a imagem de sonho, a aparência artística a partir da qual o heleno transfigura o absurdo e os terrores da existência. A partir da criação do mundo olímpico, como produto do gênio artístico e da profunda sabedoria helênica, cria-se também o véu e a dissimulação necessários para tornar a existência possível: “esta foi a estratégia genial da vontade helênica para poder simplesmente viver” (KSA1, p.560) O filósofo caracteriza a religião grega como uma “religião da vida”, porque nela não se desenvolveu, como em outras religiões, o dever da ascese e da espiritualidade. O mundo dos deuses não constitua para o grego um imperativo, era experimentado a partir de um sentimento de vida, um ideal de beleza que tornava a vida desejável. Nietzsche compreende a necessidade de aparência entre os gregos como um recurso da natureza para alcançar seus fins: enquanto os helenos dissimulavam o poder da moira com o esplendor e o brilho de seus deuses, a vontade realizava sua “estratégia genial”, a de tornar a existência não apenas possível, mas desejável, a partir da arte e da religião.

A irrupção dos cultos dionisíacos no mundo grego apolíneo produziu um total abalo da visão de mundo apolínea, pois tudo o que até então valia como limite e medida revelou-se superficial. Este confronto entre o mundo apolíneo e dionisíaco é interpretado, por Nietzsche, como a luta entre duas diferentes manifestações de uma vontade que, entretanto, é uma. Vimos como o absurdo e o ilogismo da existência são a base sobre a qual se apóia e da qual se protege o mundo da bela aparência. Nietzsche ressalta a sabedoria da vontade ao criar, como recurso vital, a religião e arte gregas. A questão que se coloca, portanto, é a de compreender a intenção da vontade ao confrontar o mundo apolíneo e dionisíaco. O fim visado pela vontade era a criação, a partir da arte trágica, de uma possibilidade superior de existência, o mundo intermediário entre a beleza e a verdade, resultante da união dos elementos apolíneo e dionisíaco.

Contra o profundo desgosto e negação da existência que se seguiam ao êxtase e à experiência dionisíaca, a vontade helênica cria, como meio de cura, a arte trágica. Em uma nota do período, Nietzsche escreve:

“A tragédia é o remédio natural (Naturheilkraft) contra o dionisismo. Ele deve poder ser vivido: o puro dionisíaco é impossível. Pois o pessimismo é prática e teoricamente ilógico. Porque a lógica não é senão a *μηχανή* da vontade” [KSA 7, 3 (32)].

A "astúcia" da vontade é conhecer o nada e o absurdo da existência e poder viver, é, como observa o filósofo, tornar o dionisíaco possível⁶⁴. A tragédia antiga torna possível, a partir da união entre arte apolínea e dionisíaca, transformar a experiência do desgosto em “representações que permitam viver” (KSA1, p. 567).

Trata-se de um mundo intermediário entre a beleza e a verdade, constituído não pela “bela aparência mas pela aparência”, não pela “verdade mas pela verossimilhança”, esta última entendida como signo e símbolo da verdade. O mundo dionisíaco, a embriaguez instintiva da natureza, deixa de ser verdade sob o efeito do elemento apolíneo, o qual transforma em aparência, em representações a realidade dionisíaca. O elemento dionisíaco, por sua vez, retira da aparência sua transparência e beleza, transformando-a em signo ou símbolo. A verossimilhança produz, na arte trágica, uma aparência de verdadeiro, permitindo que o objeto representado tenha o poder do símbolo, aja como verdade. Nietzsche ressalta justamente que, na arte trágica, o mundo dionisíaco deixa de ser “verdade”, ele agora é simbolizado. Enquanto a imagem do objeto criada pelo artista plástico corresponde a “uma representação do símbolo na aparência”, o personagem e a decoração no drama correspondem a “uma representação do símbolo na realidade” (KSA1, p.573). Nietzsche observa que há, na arte trágica, uma indiferença em relação à aparência, a qual deve renunciar às suas exigências soberanas, sendo a melhor expressão desta indiferença a máscara. Em um escrito póstumo, o filósofo comenta: “Não é porque alguém se mascara e procura iludir os outros que começa o drama: mas porque o homem sai de si mesmo e se crê transformado e enfeitado” (GMD, p. 521). A máscara não tem o objetivo do jogo, de iludir e representar, mas desempenha uma função simbólica essencial, a de apagar os traços e feições individuais, indicando, assim, que o mundo trágico não

⁶⁴ Sobre a noção de vontade em DW, sobretudo nos póstumos do período, assim como sobre a influência de E. v. Hartmann e Schopenhauer neste período da produção de Nietzsche ver o excelente estudo de GERRATANA, F. *Der Wahn jenseits des Menschen. Zur fruehen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874)* In *Nietzsche-Studien* 17 (1988).

representa o mundo real-empírico, o mundo da aparência, mas o mundo simbolizado da realidade dionisiaca.

O elemento dionisiaco essencial que triunfa sobre a aparência, permitindo que a aparência não seja mais experimentada como aparência, mas como símbolo, é a música. Nietzsche assim descreve o poder da música dionisiaca na tragédia: “O espectador é então confrontado com a exigência dionisiaca: que tudo se apresente a ele como encantado, que ele veja sempre mais que o símbolo, que todo o mundo visível da cena e da orquestra seja do domínio do milagre. Mas onde está o poder que o coloca no estado de crer no milagre (...)? Quem vencerá o poder da aparência, despotencializando-a em símbolo? É a música”(KSA1, p.571).

Vimos, anteriormente, a distinção elaborada pelo filósofo entre aparência e símbolo, a partir da qual são indicadas as mudanças e transformações ocorridas nos elementos apolíneo e dionisiaco em sua união na obra de arte trágica. Na passagem acima citada, entretanto, surge um novo elemento da arte dionisiaca que nos permite compreender de outra perspectiva a noção de símbolo. Vimos como o efeito da verossimilhança é o de produzir uma aparência de verdadeiro, “que deve agir como verdade”. O filósofo caracteriza a exigência dionisiaca como aquela de apresentar o mundo visível como encantado, como pertencendo “ao domínio do milagre”. É justamente a música que permite ao espectador, diante da cena trágica, ver tudo transformado e como que encantado. Mas esta mudança do mundo visível da cena, sob o efeito da música, está estreitamente ligada ao triunfo sobre a aparência, o que equivale a despotencialização da aparência em símbolo. De um lado, a cena trágica equivale a uma aparência de verdade, trata-se de um símbolo da verdade dionisiaca. De outro, esta mesma cena transformada em símbolo, sob a ação da música, parece ganhar vida, pois não apenas é vista como encantada, mas torna o espectador capaz de ver além do símbolo. A despotencialização da aparência em símbolo parece revelar, portanto, um outro plano de realidade, não aquela do mundo visível da aparência, mas uma realidade transfigurada, onde este visível aparece transformado. Em uma nota do período de elaboração de DW, Nietzsche faz a seguinte observação: “O poder de transfiguração da música, pelo qual todas as coisas parecem metamorfoseadas” [KSA 7, 3(54)]. O filósofo parece associar o símbolo a este poder da música de transfiguração do mundo visível. Discuto, a seguir, esta relação entre a arte dionisiaca e a esfera do símbolo, enquanto esfera distinta do domínio apolíneo da aparência.

A arte dionisiaca e o símbolo

Um elemento essencial da reflexão de Nietzsche, e talvez um dos primeiros e mais antigos aspectos de sua reflexão, é o da elaboração de sua concepção dos cultos, da arte e da experiência dionisiaca. A frequência de notas e observações sobre o tema, assim como sua presença nas conferências do período e nos cursos e seminários, deve-se, sem dúvida, ao fato de constituir o germe da hipótese de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia. Como vimos, a hipótese de que a tragédia nasce do ditirambo surge já em GMD, assim como durante todo o período posterior àquela conferência, no qual Nietzsche elabora DW, encontram-se diversas anotações sobre o tema. O aspecto da concepção dionisiaca que procuro compreender, a seguir, é o do pathos, ou, em outras palavras, a do êxtase como elemento essencial tanto do culto, quanto da arte dionisiaca. A experiência do êxtase é um aspecto essencial para esclarecer tanto a introdução da noção de símbolo no final da seção 3 de DW, quanto a relação entre esta noção e a música.

Em GMD e nas notas do período de elaboração de DW, Nietzsche considera a experiência do êxtase um aspecto essencial do surgimento do drama. O filósofo assim discute esta questão:

“Toda arte deseja um “estar fora de si”, um êxtase; daí provém a passagem ao drama, nisto que não retornamos a nós, mas penetramos em um ser estranho, ..., nos comportamos como enfeitiçados” [KSA, 7, 2(25)].

“O elemento dramático provém de uma forte pulsão (“starken Triebe”), de uma crença no impossível, no milagre. (...) Por que a imaginação não está ocupada em escutar o drama (como na epopéia), a transposição de nosso eu ao que é estranho torna-se possível: o esquecimento de si é a pressuposição das duas artes, aqui por uma atividade intensa da imaginação, lá por uma atividade intensa do coração” [KSA, 7, 2(15)].

O filósofo observa que toda arte deseja um estar fora de si, tanto a arte apolínea, quanto a dionisiaca experimentam através da contemplação ou do êxtase um estado de esquecimento de si. Este desejo manifesta-se, na epopéia, como um desejo de ilusão e de transfiguração da existência através da arte. O essencial da arte apolínea, como vimos, é a dissimulação da verdade através da religião e da aparência artística. O drama, entretanto, nasce de um estado, no qual não retornamos a nós mas “penetramos em um ser estranho”, onde agimos como enfeitiçados. Este estar fora de si, a crença no milagre, provém de uma

forte pulsão e corresponde a uma “uma intensa atividade do coração”. Nietzsche observa que daí provém “o profundo espanto” experimentado no drama: “o solo vacila, assim como a crença na indissolubilidade da individualidade” [KSA 7, 2(25)]. A experiência de sair de si supõe um rompimento provisório não apenas com o princípio de individuação, mas com a visão de mundo apolínea. Justamente por isso provoca um profundo espanto, pois percebe-se e experimenta-se algo que contradiz tanto os limites da individuação, quanto a beleza e o esplendor do mundo da aparência. Vimos anteriormente o profundo desgosto com que o seguidor de Dioniso despertava dos cultos e festas dionisiacos. Este desgosto não provém unicamente do prazer experimentado na embriaguez, mas da compreensão mais profunda sobre si mesmo e sua existência que ele vivencia no estado de embriaguez e esquecimento dionisiacos.

Enquanto no mundo apolíneo a arte e a religião criam um véu de ilusão que dissimulam a sabedoria de Sileno, no estado de embriaguez, enquanto estado de dissolução da individuação, este véu rasga-se, e o seguidor do deus, como observa Nietzsche, está diante da verdade. Neste estado revela-se o plano cego de construção e destruição da individuação que constitui a natureza, assim como toda desmedida e cegueira da sua vontade, a qual dá forma e ordem ao caos, voltando a desfazer tudo que criou. Em um fragmento póstumo, o filósofo assim descreve este plano cego da natureza e da vontade:

“A vontade agonizante (o *deus que morre*) se esmigalha em individualidades. Sua aspiração é sempre a unidade perdida, seu *τελος* sempre uma decomposição mais avançada. Cada unidade alcançada é seu triunfo, sobretudo a arte, a religião. Em cada manifestação pulsão para se afirmar, até que finalmente fracassa em seu *τέλος*” [3(51)].

A este jogo Nietzsche chama de “ilogismo da ordem do mundo”. Enquanto o desejo apolíneo de viver precisa ocultar o caos e o ilogismo da vontade dionisiaca, a experiência do êxtase consiste justamente em vivenciar o ilogismo. A vontade revela-se uma aspiração e uma pulsão de construção, de novo tomada pela movimento de destruição, um devir permanente e ilógico de criar e dissolver formas, cujo telos é sempre novamente a morte e a dissolução. A natureza, como observa Nietzsche, “fala de seu segredo com toda clareza” (DW, p.565). Ela nos diz que a única verdadeira unidade não é a do indivíduo, mas a da reunião e dissolução dos seres isolados na natureza, ou na unidade originária, e em seu jogo contínuo de criação e destruição. O filósofo descreve a transformação dos afetos no estado

extático como uma fusão de prazer e sofrimento na natureza, o prazer da reunião dos seres, antes separados, mistura-se à dor de sua dispersão e isolamento na individuação.

A obra de arte trágica é, como vimos, uma forma de cura, criada pela vontade helênica, para tornar possível viver o dionisiaco, transformando o pensamento do desgosto em “representações que tornem a vida possível” (DW, p.567). Nietzsche observa que estas representações são uma “forma de interpretação do enigma do mundo” (DW, p.557). A tragédia traz para a cena a terrível verdade dionisiaca, o permanente jogo de criação e destruição, assim como o inexorável do destino e de suas determinações que escapam inteiramente ao indivíduo. A matéria trágica é a existência, apresentada em seu aspecto terrível e enigmático, assim como a insensatez dos homens e seu desconhecimento sobre si mesmos. Na concepção trágica a vida é regida pelos deuses e pelo destino, assim como pela infinita distância entre este mundo e aquele dos atos e intenções humanas. O desconhecimento do homem sobre si próprio e seu destino é, desse modo, inevitável: “A tragédia, nascida da fonte profunda da compaixão, é por essência pessimista. A existência é aí qualquer coisa de terrível, o homem é algo extremamente insensato. O herói da tragédia não se revela, ..., na luta contra o destino; não sofre mais do que merece. É cego, com a face vedada, que se precipita em sua infelicidade; e o gesto desesperado mas nobre com o qual se coloca diante do mundo penetra como um agulhão em nossa alma” (ST, p.546).

A tragédia, como uma representação e interpretação do enigma do mundo, torna possível que o dionisiaco seja vivido. Como vimos, o elemento específico da tragédia em relação à epopéia é o entusiasmo dionisiaco, a partir do qual o grego compreende a verdade dionisiaca não através do entendimento, mas de uma experiência, do pathos. E é justamente a música que possibilita esse conhecimento ou experiência trágica. Em uma nota de outono de 69, Nietzsche faz a seguinte observação:

“O que faz a música? Ela dissolve uma visão intuitiva em vontade. Ela contém as formas gerais de todos os estados do desejo: ela é inteiramente uma simbólica das pulsões e, enquanto tal, compreensível para todos em suas formas mais simples. Ela é sempre mais geral que cada ação particular; e por isso nos é mais compreensível que cada ação particular: a música é, portanto, a chave do drama” [KSA 7, 1(49)].

Vimos como a diferença central entre epopéia e drama é aquela que separa a arte da imagem, que corresponde à visão intuitiva, e a arte musical, correspondente à vontade e

ao sentimento. A nota transcrita acima sugere que o papel e efeito da música é dissolver a visão intuitiva, o mundo visível da cena em vontade. A música é descrita como uma simbólica das pulsões, pois contém todas as formas gerais do desejo, sendo, por isso, capaz de produzir uma compreensão do mundo da cena mais profundo do àquela contida no simples decorrer da ação dramática. Enquanto esta é sempre particular, ligada a uma determinada rede de motivos e acontecimentos, a música, em sua generalidade, expressa “a alma da ação”, ela é capaz de tornar compreensível não a superfície dos motivos, mas todas as nuances do sentimento e movimentos da vontade. Mesmo no âmbito do sentimento não é uma alegria ou uma tristeza particular, ou seu conteúdo, que a música expressa, mas, como observa o filósofo, “os sofrimentos e alegrias, pulsões e renúncias de todos” (Ibid). Ao revelar os mais profundos sentimentos dos personagens, em sua generalidade, a música faz desaparecer os elementos particulares e individuais, possibilitando ao ouvinte-espectador compreender um outro plano de realidade, aquele, por assim dizer mítico, das experiências e sofrimentos de Dioniso. Ou, em outras palavras, o ouvinte passa a compreender a cena a partir do sentimento e emoções e não do entendimento.

Nietzsche conclui a seção 3 de DW indicando que o efeito da música sobre a imagem apolínea é a de possibilitar a passagem da aparência ao símbolo, ou seja, de uma percepção onde predomina a visibilidade da imagem a uma outra onde a percepção sofre o efeito da música, dando lugar a uma visão transformada e encantada das coisas. O filósofo ressalta que a música “despotencializa (depotenziert) a aparência em símbolo”.

O símbolo, agindo como verdade, rompe com o distanciamento pressuposto pela arte da aparência e com a mediação da imaginação e contemplação, pela qual a o relato ou imagem são compreendidos. Por esta razão, o efeito próprio do drama não é a compreensão do símbolo, mas sua vivência, “o mergulho no sentimento simbolizado”. Nietzsche faz a seguinte observação sobre o que experimentamos na lírica: “também na lírica nos espantamos de experimentar de novo nosso sentimento mais íntimo, de recebê-lo reenviado por outras individualidades”⁶⁵. A partir da noção de símbolo, o filósofo parece dizer que vivenciamos o sofrimento do herói, o mundo cênico, como um reencontro com nossos sentimentos mais íntimos. Aí reside a relação da noção de símbolo com a música e com a quebra do princípio de individuação, como proveniência e berço da arte trágica. Os

⁶⁵ "Aus bei der Lyrik sind wir erstaunt, unser eigenstes Fühlen wieder zu empfinden, es zurückgeworfen zu bekommen aus anderen Individuen" in *KSA*, Vol 7, 2(25).

sofrimentos de Dioniso, o permanente movimento de construção e destruição constitutivo da vontade e da natureza, o acaso que sem razão traz ora o bem, ora o mal, são simbolizados no sofrimento e sentimento do herói e na situação trágica por ele vivenciada. Desse modo, o absurdo e o ilogismo da existência, o aspecto trágico constitutivo da realidade dionisíaca pode ser não apenas vivenciado, mas reconhecido como parte da realidade de cada indivíduo e da própria existência. É como se a música, como um mergulho no sentimento, tornasse possível um conhecimento ou uma experiência trágica. O filósofo faz a seguinte anotação no fragmento 3 (41): “A música e o pensamento trágico”. E, como que desenvolvendo o pensamento ali contido, escreve no fragmento seguinte:

“A música tirada de um assunto trágico – não é mais o belo, mas uma explicação do mundo: eis porque o pensamento trágico, que contradiz a beleza, brota da música“ [KSA 7, 3(42)].

Este fragmento sugere que todo jogo de construção e destruição, o ilogismo da ordem do mundo, é a matéria trágica da qual nasce a música. Nascida da realidade dionisíaca, a música dá expressão às diversas variações e nuances da vontade e do sentimento, de modo que as imagens e representações trágicas não despertam o belo, que engendra o prazer da contemplação, mas uma experiência do jogo dionisíaco que permite uma compreensão e interpretação trágicas do mundo.

A realidade dionisíaca que, como vimos, pertence ao âmbito da natureza e da vontade, só pode ser experimentada de modo imediato, portanto sem a mediação da consciência e do conceito. E é justamente neste aspecto inconsciente que reside a força e a sabedoria da realidade dionisíaca. É como se Nietzsche, dando continuidade à reflexão desenvolvida em *US*, indicasse a importância da atividade instintiva em diversos domínios da vida, tanto na criação e recepção artísticas, quanto na elaboração e construção de uma visão de mundo. Em *GMD* e *DW*, o filósofo reflete sobre o domínio instintivo e inconsciente do ponto de vista da arte e da cultura. O desenvolvimento da cultura grega tem como guia a vontade e a pulsão helênicas, descritas como atividades de profunda sabedoria e poder curativo, que orientam o povo grego na criação da arte e visão de mundo necessárias a sua cultura. Enquanto o principal elemento da visão apolínea de mundo é a ilusão, entendida como uma estratégia da vontade, a visão trágica nasce dos cultos dionisíacos, nos quais a sabedoria e doutrina do deus é conhecida no estado de exaltação e êxtase. E este é justamente o ponto em que Nietzsche parece dar continuidade à reflexão sobre o instinto elaborada em *US*.

Assim como a linguagem, enquanto atividade inconsciente, é a base a partir da qual se desenvolve o pensamento consciente, em DW a arte e visão de mundo gregas são expressão de uma forma inconsciente de conhecimento. Nietzsche entende a arte trágica como uma forma de conhecimento e um tipo inconsciente de sabedoria, a partir da qual nasce e se desenvolve uma visão trágica de mundo.

3.2- Arte e linguagem como símbolo

Schopenhauer

Vimos como Nietzsche, em GMD, elabora a partir de Wagner uma concepção da tragédia como arte total, na qual encontram-se sinais de valorização da música absoluta desenvolvida por Schopenhauer em *O Mundo como Vontade e Representação*⁶⁶. A passagem da concepção da arte total, predominante em GMD, para a concepção da primazia da música está presente nos póstumos do período, nos quais surge com progressiva clareza o caráter originário da música e do coro trágico em relação à cena e ao diálogo. Em DW, Nietzsche atribui ao elemento musical um papel central na arte trágica, assim como procura analisar a relação entre a música e a imagem, a fim de compreender a gênese da tragédia. Desenvolvo, a seguir, alguns aspectos da reflexão de Schopenhauer relativa à distinção entre palavra, gesto e sentimento, assim como em relação à metafísica da música, a fim de esclarecer a importância de sua filosofia em determinadas concepções de DW.

Schopenhauer, em *Mundo*, estabelece uma estreita relação entre razão e linguagem, observando que razão, “Vernunft”, vem de perceber, “Vernehmen”, significando “a percepção de pensamentos comunicados por palavras” (WI,8,p.75). A linguagem é, segundo o filósofo, um instrumento imprescindível da razão no desenvolvimento da cultura e do Estado, no estabelecimento e aperfeiçoamento da ciência e da arte. O filósofo observa que os signos comunicados pela linguagem designam a classe particular de representações, abstratas e gerais, correspondentes à razão. A linguagem e o conceito, como fenômenos nascidos da razão, expressam não representações intuitivas, mas abstratas e gerais.

Em *Parerga*, Schopenhauer retoma esta reflexão sobre a linguagem intuitiva e abstrata, diferenciando a linguagem dos gestos daquela das palavras: “A gesticulação

⁶⁶ SCHOPENHAUER, A “Die Welt als Wille und Vorstellung” *Sämtliche Werke*. Hg. V. Löhneysen, vol. 1 e 2, Darmstadt, 1989. Abreviaremos como WI ou WII, seguida do número da seção e da página.

cotidiana, que acompanha toda conversa animada, é ela própria uma linguagem, e muito mais universal que a palavra;⁶⁷. Os gestos, que acompanham o discurso, são uma linguagem por todos compreendida, pois expressam não a parte material, mas formal do discurso. Enquanto a parte material do discurso, seu conteúdo e assunto, é múltipla e heterogênea, a forma expressa o discurso in abstracto, e, portanto, sua essência, agindo não apenas sobre o intelecto, mas sobre a vontade. A linguagem dos gestos “acompanha o discurso como um baixo contínuo a melodia, contribuindo, como este, para acentuar seu efeito”(Ibid, p.717). Por esta razão, como observa o filósofo, a gesticulação contribui para acentuar o efeito do discurso.

Esta discussão sobre o gesto e a palavra, também desenvolvida por Nietzsche em DW, nos permite compreender a distinção elaborada por Schopenhauer entre uma linguagem de palavras e de sentimentos. Assim como a linguagem dos gestos, agindo sobre a vontade, tem um alcance maior de compreensão que a de palavras, que age somente sobre o intelecto, Schopenhauer, distingue entre o conhecimento abstrato e intuitivo. O filósofo, referindo-se à fisionomia como um saber que todos nós possuímos intuitivamente, comenta a impossibilidade de instituí-lo enquanto ciência: “neste âmbito os matizes são tão finos que o conceito não tem flexibilidade para expressá-lo” (WI, 12, p.102). O mesmo ocorre quando tentamos definir ou conceituar o sentimento. Não constituindo um conceito abstrato da razão, o sentimento não pode ser abarcado em um conceito racional, só podendo ser compreendido como um conceito negativo, ou seja, “que algo que aparece na consciência não é um conceito abstrato da razão” (WI, 11, p.96). A linguagem é, como vimos, um meio necessário e imprescindível do pensamento, mas sua atividade supõe a fixação do conteúdo nuançado e móvel do pensamento em formas fixas e determinadas. Daí o conteúdo negativo do conceito de sentimento, o de abarcar uma ampla e heterogênea esfera, cuja única unidade reside no aspecto negativo, o de indicar que algo não é um conceito abstrato.

Schopenhauer retoma esta distinção entre linguagem e sentimento em sua reflexão sobre a metafísica da música. É significativo, no contexto da leitura de Nietzsche, que Schopenhauer caracterize a própria música como uma linguagem. O filósofo inicia o texto afirmando que a música, diferentemente das outras artes, não representa uma reprodução da

⁶⁷ SCHOPENHAUER, A “Parerga und Paralipomena II” *Sämtliche Werke*. Hg. V. Löhneysen, vol. 5, Darmstadt, 1989, p. 716. Para as próximas citações PII.

idéia, mas “uma reprodução imediata da própria vontade”, agindo por isso tão profundamente sobre nosso íntimo que é compreendida como uma “linguagem universal”. Estabelecendo uma analogia entre a música e o mundo, desde o mundo mineral e vegetal até o mundo humano, o filósofo descreve o modo como a melodia dá expressão a toda história e todos os movimentos da vontade, abarcando “tudo aquilo que a razão concebe sob o conceito negativo de sentimento, sem poder ir além desta abstração” (WI, 52, p. 362).

Na música, enquanto reprodução fiel da essência do mundo, todas as nuances e matizes do sentimento, assim como os movimentos da vontade, o processo de criação de formas e sua destruição, encontram a mais clara expressão. O compositor, na concepção de Schopenhauer, cria a melodia independente da toda intenção e reflexão conscientes, revelando, a partir de um conhecimento intuitivo, os mais profundos segredos do sentir e querer humanos. Este é o fenômeno da inspiração, no qual o compositor é capaz de comunicar a mais profunda sabedoria, em uma linguagem incompreensível para sua razão. Desse modo, existe, para o filósofo, uma incongruência entre o mundo da linguagem, necessariamente mediado pelo entendimento, e aquele do sentimento, somente acessível por uma intelecção imediata.

No ensaio *Zur Metaphysik der Musik*, Schopenhauer conclui sua reflexão desenvolvendo um último paralelo entre a música e a vontade. O filósofo observa que a melodia constitui-se de dois elementos, o ritmo e a harmonia. O ritmo pode ser descrito como quantitativo, pois constitui-se pela duração, enquanto a harmonia é qualitativa, pois está associada à altura e profundidade do som. Ambos tem como base relações aritméticas, isto é, o tempo, correspondendo o ritmo à duração relativa dos sons e a harmonia à rapidez relativa de suas vibrações. A melodia perfeita compõe-se, segundo Schopenhauer, da separação e reconciliação alternadas do ritmo e harmonia (WII, p.580-581). Desse modo, enquanto a vontade manifesta-se, fundamentalmente, como satisfação e insatisfação, sob inúmeras formas e graus, o movimento essencial constitutivo da melodia é o da alternância contínua entre separação e reconciliação. Schopenhauer compreende este paralelismo de um ponto de vista metafísico, de modo que a música é a reprodução imediata dos movimentos da vontade, do nascimento e satisfação dos desejos e seu permanente ressurgimento.

E. von Hartmann

Também encontram-se sinais da leitura de PU⁶⁸, de E.v Hartmann, nos fragmentos póstumos do período de elaboração de GMD e DW. Enquanto o interesse de Nietzsche, em US, concentra-se na caracterização da linguagem como uma atividade instintiva, na época de elaboração de GMD o filósofo parece encontrar em PU elementos para desenvolver uma estreita relação entre a arte e a atividade instintiva e inconsciente, assim como a contraposição, central em GT, entre a arte trágica e o racionalismo socrático. Para a reflexão desenvolvida em DW, é de grande importância o capítulo de “Das Unbewusste im Gefühl” (“O Inconsciente no sentimento”), no qual a noção de sentimento e a distância entre nosso saber consciente e a vontade inconsciente são claramente formulados. Como veremos, esta distância, articulada à reflexão de Schopenhauer sobre a música e o sentimento, terá um importante papel no desenvolvimento da noção de símbolo, central na reflexão de Nietzsche sobre a linguagem. Será discutido, ainda, a relação entre vontade e movimento reflexo desenvolvida por Hartmann no capítulo “Der indirekte Einfluss bewusster Seelentätigkeit auf organische Funktionen” (“A influência indireta da atividade anímica consciente sobre as funções orgânicas”). Nietzsche utiliza parte deste capítulo na reflexão sobre a linguagem dos gestos e dos sons em DW.

No capítulo “Das Unbewusste im Gefühl”, Hartmann desenvolve a tese de que prazer e desprazer diferenciam-se unicamente segundo grau e intensidade. Embora tenhamos a impressão que além do grau, também a qualidade da alegria ou da dor seja uma característica do sentimento, esta qualidade pertence, como veremos, somente à representação que o acompanha. O autor discute esta tese a partir do exemplo do sentimento de perda. A dor sentida na perda de dois amigos pode diferenciar-se em grau e intensidade, mas não em sua qualidade, apesar de nossos sentimentos em relação a cada um serem diferentes. O que cria, segundo Hartmann, a impressão da diferença na qualidade da dor são os complexos de representações e pensamentos a ela associados. É portanto o conjunto de representações associadas ao sentimento que produz a impressão de uma diferença qualitativa na dor. Se pudéssemos separar, neste complexo, o que é dor do que é pensamento ou representação, perceberíamos que a dor ou o desprazer diferenciam-se unicamente segundo o grau e a intensidade (PU, p.191).

⁶⁸ HARTMANN, E. v. *Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung*. Berlin, 1869.

Hartmann caracteriza, a seguir, o prazer e desprazer, observando que estão estreitamente ligados aos desejos e aspirações, a saber, ao âmbito da vontade. A vontade está para o prazer e o desprazer, segundo o autor, em uma relação de causalidade ativa (“wirkende Kausalität”). Enquanto a vontade é descrita como uma exteriorização (“Veräusserlichung”), o prazer e desprazer são o retorno ou resultado deste processo, sendo caracterizados respectivamente como satisfação ou não-satisfação da vontade.

O autor observa que a vontade é sempre uma e a mesma, diferenciando-se segundo graus de intensidade. A vontade é una, por ser, ao mesmo tempo, uma forma vazia e uma aspiração (“Streben”), ou seja, uma forma de causalidade e uma passagem do irreal ao real. E é justamente a representação que dá conteúdo à vontade, permitindo que o querer possua um objeto e que o movimento ou causalidade da vontade mova-se no interior da representação de um estado presente para um estado futuro. Hartmann afirma, no capítulo “Die Verbindung von Wille und Vorstellung” (“A relação entre vontade e representação”), que não é possível simplesmente querer, sem querer isto ou aquilo: “Ninguém pode simplesmente querer, sem querer isto ou aquilo; uma vontade, que não quer algo, não é; somente através de um conteúdo determinado recebe a vontade a possibilidade de existência e este conteúdo é a representação”⁶⁹. Enquanto a vontade diferencia-se pela intensidade, a representação diferencia-se pela qualidade, de modo que toda vontade é acompanhada por representações que constituem o conteúdo e objeto da vontade. Como a vontade, o prazer e desprazer são um e o mesmo, e tem suas diferenças qualitativas definidas pelas representações de acompanhamento.

A partir desta reflexão, cuja questão central é a relação entre vontade e representação, Hartmann passa a desenvolver sua “psicologia do inconsciente”. A estreita relação entre vontade e representação mostra justamente que uma vontade inconsciente é uma vontade que possui como conteúdo uma representação inconsciente, “pois uma vontade com uma representação consciente como conteúdo sempre seria consciente para nós”⁷⁰. Deste argumento surge o primeiro princípio da psicologia inconsciente: “Onde não se é consciente de uma vontade, a qual corresponda a satisfação de um prazer ou desprazer

⁶⁹ Cf. “Niemand kann in Wirklichkeit bloss wollen, ohne dies oder jenes zu wollen; ein Wille, der nicht Etwas will, ist nicht; nur durch den bestimmten Inhalt erhält der Wille die Möglichkeit der Existenz, und dieser Inhalt ist Vorstellung.” in PU, op. cit, p. 84.

⁷⁰ “(...)”; denn ein Wille mit bewusster Vorstellung als Inhalt wird uns immer bewusst werden”. IBID, p. 88.

existente, esta vontade é inconsciente”⁷¹. E o estabelecimento do segundo princípio permite a Hartmann esclarecer o elemento obscuro e inefável do sentimento: “O não claro, o indizível dos sentimentos deve-se à inconsciência da representação de acompanhamento”⁷².

Com relação ao primeiro princípio, o autor dá o exemplo de uma situação de deslocamento entre o querer consciente e inconsciente. Em uma situação, onde, por exemplo, achamos que queremos a saúde de um parente que nos deixou uma herança, mas sentimos satisfação quando este parente falece, percebemos através do sentimento de prazer que éramos inconscientes do que realmente queríamos. Como vimos acima, prazer ou desprazer são o resultado do processo de exteriorização da vontade, expressando sua satisfação ou insatisfação. Como nesse caso a vontade é inconsciente, a sensação de prazer indica a distância entre o querer consciente e a vontade inconsciente, revelando a vida de nossos sentimentos e pensamentos que permanece desconhecida para a consciência. Hartmann observa que esta vontade inconsciente só pode ser conhecida no final do processo, quando a satisfação ou insatisfação surgem, ressaltando, assim, nosso desconhecimento em relação a nós mesmos. O autor refere-se ao espanto que experimentamos ao constatar esta vontade inconsciente e como o desconhecimento desta vontade ou a recusa em reconhecê-la pode nos manter em completo auto-engano em relação a nossos desejos.

Quanto ao segundo princípio, o autor observa que o aspecto obscuro e confuso dos sentimentos deve-se ao caráter inconsciente da representação de acompanhamento, que, como vimos, determina o conteúdo da vontade. Hartmann acrescenta que são raros os casos em que o sentimento consiste na satisfação ou não de um único e determinado desejo. Dado que nossos estados internos são atravessados em um mesmo momento por diversos desejos, não há prazer ou desprazer puro ou simples, assim como não há prazer que não seja composto de uma satisfação homogênea dos mais diversos desejos. Como parte destes desejos podem ser conscientes, parte inconscientes, então também a satisfação do desejo consciente mistura-se à satisfação do desejo inconsciente. “A última parte (as representações inconscientes) deve dar ao sentimento aquele caráter não-claro, aquele sempre remanescente resto que, a despeito de todos os esforços, permanece inapreensível

⁷¹ “Wo man sich keines Willens bewusst ist, in dessen Befriedigung eine vorhandene Lust oder Unlust bestehen könnten, ist dieser Wille ien unbewusster,” in PU, p. 194

para a consciência”⁷³. É justamente devido a esta multiplicidade de elementos, observa Hartmann, que designamos todos os estados de alma correspondentes ao prazer e desprazer, assim como todas as percepções e representações de acompanhamento, e mesmo os desejos, com a expressão “sentimento”.

Na parte final do capítulo, Hartmann enfatiza a importância das representações inconscientes na vida do sentimento. O autor propõe que se tente abarcar um sentimento, em toda sua dimensão, unicamente com a consciência, observando em seguida: “é sempre em vão; pois se não nos contentamos com a mais superficial compreensão, então nos deparamos sempre com um resto indissolúvel, que desafia todo esforço que se faça de iluminá-lo com o espelho de fogo (“Brennspiegel”) da consciência”⁷⁴. E a parte que sob a luz da consciência tornou-se clara é, segundo o autor, aquela que foi traduzida em pensamentos, ou seja, em representações conscientes, “pois somente quando o sentimento deixa-se traduzir em pensamentos, somente então torna-se claramente consciente”(Ibid). O autor observa, em seguida, que converter o sentimento em representação consciente significa torná-lo comunicável, isto é, reproduzi-lo em palavras. Nesta passagem, Hartmann utiliza a expressão traduzir (übersetzen) e a expressão converter (umgiessen). O sentimento só emerge à superfície da consciência através de um processo de tradução ou conversão, a saber, aquele da transformação de um plano inconsciente, um complexo de vontade e representações, para o plano da consciência e da linguagem.

Entretanto, a possibilidade de conversão e comunicação do sentimento é parcial, permanecendo sempre, como vimos acima, um resto indissolúvel. É justamente este resto que cria uma distância entre nosso querer consciente e o querer e sentir inconscientes, produzindo uma espécie de deslocamento entre a parte da vivência que permanece desconhecida e a parte possível de apreender pela consciência.. Hartmann observa: “O sentimento só pode ser compreendido por aqueles que o experimentaram”. Como a vontade é para nós, em muitos casos, inconsciente, permanecemos em completo auto-engano sobre

⁷² “das Unklare, Unsägliche der Gefühle liegt in der Unbewusstheit der begleitenden Vorstellung”. (IBID)

⁷³ “Der letztere Teil muss der Qualität des Gefühles jenen unklaren Charakter geben, jenen stets übrig bleibenden Rest, der bei aller Anstrengung niemals vom Bewusstsein erfasst werden kann” PU, p.197.

⁷⁴ “es ist ewig vergebens; denn wenn man sich nicht mit dem oberflächlichsten Verständniss begnügt, so wird man stets auf einen unauflöslichen Rest stossen, der jeder Bemühung spottet, ihn mit dem Brennspiegel des Bewusstsein zu beleuchten”. PU, p.200.

nossos desejos.⁷⁵ O efeito importante a ressaltar na reflexão de Hartmann é que a tradução ou conversão dos sentimentos em palavras é parcial, ou seja, ela traduz sempre uma parte do todo que foi por nós experimentado ou pensado. O processo de tradução do sentimento, semelhante à idéia de transposição, sugere um deslocamento entre esferas diferentes, no qual sempre se perde algo, justamente aquele resto que não pode ser traduzido, de modo que a palavra é um modo de expressão parcial e incompleto. Este aspecto, como veremos, será essencial na reflexão de Nietzsche em DW.

No capítulo “Der indirekte Einfluss bewusster Seelentätigkeit auf organische Funktionen” (“A influência indireta da atividade anímica consciente sobre as funções orgânicas”), Hartmann discute a influência da vontade e das representações conscientes sobre as funções orgânicas e sobre a vontade inconsciente. Nietzsche utiliza a segunda parte do capítulo, onde Hartmann trata, particularmente, dos efeitos da representação consciente sobre as funções orgânicas. O autor pretende mostrar que a representação consciente pode, sem a vontade consciente, produzir os meios para acionar a vontade inconsciente, de modo que a ação parece à representação consciente involuntária.

Hartmann caracteriza a gesticulação e a expressão facial como movimentos reflexos, enfatizando o caráter necessário e imediatamente compreensível dos movimentos. Os gestos são como uma linguagem que acompanha o discurso, de modo que, quando não confiamos no discurso de alguém, examinamos sua expressão, como se nela, independente das palavras, também algo fosse dito: “Sua conformidade a fins (dos gestos) é evidente, pois sem sua necessidade e universalidade ninguém os entenderia e sem uma compreensão prévia através dos gestos não teria sido possível uma linguagem de palavras⁷⁶”. Hartmann parece enfatizar, aqui, a função comunicativa dos gestos. Vimos como uma das teses centrais de PU é da conformidade a fins do instinto. Também o gesto surge, aqui, como conforme a fins, cumprindo uma função complementar à linguagem. Os gestos são condição de desenvolvimento da linguagem, tornando-se, com a consolidação desta, uma linguagem de acompanhamento.

⁷⁵ “Gefühl kann überhaupt nur begreifen, wer sie gehabt hat; (...) Wie sehr sind wir nicht in Betreff unserer Gefühle den grössten Selbsttäuschungen unterworfen” (IBID).

⁷⁶ “Wie zweckmässig sie sind, liegt wohl auf der Hand, denn ohne die Notwendigkeit und Allgemeinheit der Geberden würde niemand sie verstehen, und ohne vorhergehende Verständigung durch Geberden würde nie eine Worsprache möglich geworden sein, (...)”. PU, p.135.

O segundo grupo de fenômenos apresentado, caracterizado como movimento reflexo, é o movimento de imitação. Quando vemos um orador discursar ou quando assistimos a um duelo ou a uma dança, e participamos vivamente do acontecimento, então fazemos movimentos semelhantes àqueles que vemos. Mas se por alguma razão não podemos fazê-lo, não deixamos de sentir um ímpeto (“Drang”) para reproduzir o movimento. Do mesmo modo, observa Hartmann, “o homem natural canta com prazer a melodia que ele escuta tocar”. De acordo com a concepção de Hartmann, quando estamos intensamente envolvidos, sentimos o ímpeto para fazer um mesmo gesto, reproduzir ou imitar um movimento ou expressão. É a representação deste movimento, vivamente estimulada pelo olhar, que leva a vontade inconsciente a reproduzi-lo. Dando exemplos de movimentos reflexos, como o bocejo ou soluço, o autor retoma a tese inicialmente colocada, observando: “só pode ser a representação deste movimento, que é tão vivamente estimulado pelo olhar, que desperta a ação da vontade inconsciente” (PU, p.155). A representação da imagem ou movimento que vemos nos leva a produzir imediatamente uma resposta ao estímulo, de modo que nos parece um movimento reflexo aquilo que, no entanto, é algo comunicado pela visão e representação consciente à vontade inconsciente.

O sentimento

Em DW, particularmente na seção 4, Nietzsche trata a questão da linguagem de um modo bastante diferente daquele desenvolvido em US. Enquanto aqui a gênese da linguagem é a questão central, em DW a reflexão sobre este tema representa um meio e um recurso para compreender a arte dionisiaca, articulando-se ao projeto de uma obra sobre a tragédia grega. A análise da linguagem é desenvolvida com a perspectiva de compreender o processo de formação e nascimento da tragédia a partir do ditirambo dionisiaco. Nietzsche pesquisa os elementos anteriores e que constituíram a condição de formação da linguagem articulada: o som e o gesto. O filósofo procura, através do estudo de uma linguagem instintiva e pré-figurativa, compreender a questão da expressão do sentimento, enquanto elemento central da arte dionisiaca. O ditirambo nasce, como vimos, das mais antigas festas e cultos dionisiacos, ele é uma expressão ou transfiguração estética das festas populares. O poeta dá expressão poético-musical ao canto e à dança, ao êxtase e entusiasmo dionisiacos.

A tragédia, nascida do ditirambo, é, na expressão de Nietzsche, “canção dramatizada”⁷⁷, nela a música e a dança ditirâmbica passam a ser encenadas, permitindo a união da música e da imagem. O elemento central destas duas formas de arte, aquilo que nelas ganha expressão é o pathos, o sentimento dionisíaco. Investigando a gênese e formação da tragédia o filósofo acaba encontrando a questão da expressão, ou, em outras palavras, a arte trágica pressupõe um processo de transposição entre diferentes planos: o sentimento, o som e a imagem. O aspecto curioso, no qual reside a relevância de DW para a reflexão sobre a linguagem, é que Nietzsche, compreendendo a questão da gênese da tragédia como uma passagem ou transposição entre diferentes planos, formula justamente a noção central para a questão da linguagem, a saber, a noção de símbolo. Desse modo, os principais aspectos da reflexão sobre a linguagem parecem ter nascido e se desenvolvido em um âmbito estético de análise.

Enquanto a reflexão sobre a música elaborada por Schopenhauer é central para a concepção nietzscheana da arte dionisíaca, em relação à noção de vontade e sentimento Nietzsche desenvolve uma singular articulação ou “colagem” entre Schopenhauer e Hartmann. O filósofo assim inicia a seção 4 de DW: “Uma filosofia que segue o caminho aberto por Schopenhauer nos ensina a compreender o que chamamos “sentimento”, como um complexo de representações inconscientes e estados de vontade”⁷⁸. Ao desenvolver esta afirmação, entretanto, utiliza a concepção de vontade e representação desenvolvida por Hartmann em PU. Nietzsche observa que os estados de vontade que caracterizam o sentimento se expressam como prazer e desprazer, os quais não possuem diferença qualitativa, mas quantitativa e são acompanhados por inúmeras representações. Afirma, em seguida, que o prazer corresponde à satisfação da vontade, o desprazer corresponde a sua não-satisfação. Esta diferenciação quantitativa e qualitativa é, como vimos, o aspecto que diferencia, na concepção de Hartmann, vontade e representação. O prazer e o desprazer diferenciam-se, enquanto expressões da vontade, unicamente pelo grau e intensidade. E as representações a eles associadas constituem o conteúdo e objeto da vontade, seus tipos e qualidades. Do mesmo modo, prazer e desprazer estão associados em Hartmann, mas também em Schopenhauer, à satisfação ou não da vontade.

⁷⁷ NIETZSCHE, F. *Einleitung in die Tragoedie des Sophocles* (SS1870) in *Kritische Gesamtausgabe Werke* (KGWII,3). Bearbeitet von Fritz Bornmann /Mario Carpitella. Berlin-New York, 1993, p.20.

⁷⁸ “Was wir “Gefühl” nennen, das lehrt die auf Schopenhauer Bahnen wandelnde Philosophie als ein Komplex von unbewussten Vorstellungen und Willenzuständen begreifen” in KSA1,p.572.

O filósofo parece compreender o sentimento como uma combinação entre vontade e representação, que correspondem, respectivamente, à intensidade e a tipos ou gêneros de sentimento. Nietzsche discute, a seguir, o modo de comunicação do sentimento, utilizando literalmente, nesta passagem, expressões de Hartmann. O sentimento, que só se deixa expressar parcialmente, torna-se comunicável ao ser convertido (*umsetzen*) em pensamentos e representações. A parte do sentimento que pode ser traduzida é aquela das representações de acompanhamento, embora neste domínio, como observa Nietzsche, permanece sempre um “resto indecomponível” (KSA1, p. 572) A seguir o filósofo associa este aspecto irreduzível do sentimento, portanto aquilo que nele não pode ser decomposto, aos limites da linguagem, observando que a linguagem e o conceito expressam somente a parte do sentimento que pode ser decomposta, ou seja, as representações. Nietzsche enfatiza, como Hartmann, a distância entre nossos pensamentos e sentimentos, nosso mundo interno e aquilo que pode ser comunicado pela linguagem, indicando que as representações conscientes expressam somente parte de nossas vivências. Os termos traduzir e converter supõem uma diferença e incongruência entre a esfera inconsciente do sentimento e aquela da representação consciente, de modo que a passagem ou transposição entre as diferentes esferas tem como resultado a palavra e o conceito entendidos como signos ou símbolos parciais e incompletos. A reflexão sobre o sentimento indica os limites da palavra como modo de expressão. Mas esta reflexão indica, ainda, o caráter simbólico da linguagem. Esta dimensão irreduzível do sentimento e dos processos internos supõe que a linguagem seja compreendida como uma atividade simbólica, pois jamais pode expressar direta ou imediatamente o sentimento, mas traduzi-lo em signos, simbolizá-lo. A reflexão sobre o sentimento indica, desse modo, uma dimensão essencial da linguagem, sua dimensão simbólica e figurativa.

Esta reflexão sobre o sentimento e os limites da linguagem nos remete ao fragmento 2(10)⁷⁹, escrito no período de elaboração de DW. Nele Nietzsche formula, pela primeira vez, a idéia de que a música, a poesia e a palavra são símbolos que expressam conteúdos de sentimentos em diferentes graus de precisão e intensidade. A música é caracterizada como uma linguagem capaz de “clarificação infinita” (“*unendlichen Verdeutlichung*”). A linguagem conceitual, entretanto, mediada por signos, só pode ser compreendida através do

⁷⁹ NIETZSCHE, F. *KSA*, vol. 7, pp.47 e 48. Sobre a seção 4 de DW, assim como sobre o fragmento 2 (10), ver a reflexão de HÖDL, H.G. *Nietzsches frühe Sprachkritik*. WUV, 1997.

pensamento, o que constitui seu limite. O filósofo diferencia, em seguida, a linguagem escrita da linguagem falada, indicando que o elemento sonoro amplia a capacidade da linguagem em expressar o sentimento: "A linguagem falada é sonora: e os intervalos, os ritmos, os *tempi*, as alturas e as acentuações são simbólicas do conteúdo de sentimento a expressar". É justamente o elemento sonoro e musical da palavra que é capaz de simbolizar o conteúdo e nuances do sentimento.

No parágrafo seguinte do mesmo fragmento, Nietzsche apresenta uma variante à discussão, desenvolvida em DW, sobre os limites da linguagem em expressar o sentimento. O filósofo utiliza a imagem da linguagem como superfície do mar agitado: "Mas a grande massa de sentimentos não se exterioriza pela palavra. E a própria palavra apenas sugere: ela é a superfície do mar agitado,....," (KSA 7, p.48). Nietzsche enfatiza, através destas imagens, que a maior parte dos sentimentos não se exterioriza pela palavra, esta apenas sugere. Surge, aqui, como em DW, um plano de superfície, no qual a palavra expressa parcialmente, de modo indicativo, o conteúdo de sentimento, e um outro plano inconsciente, que permanece inexpressável. Aqui surgem dois caminhos na reflexão de Nietzsche. De um lado, a linguagem, mediada pelo conceito, é o mais "deficiente dos signos", pois é constituída de um material grosseiro, que não permite abarcar as infinitas nuances do sentimento. O filósofo observa que toda a simbólica, vimos como a música é uma simbólica do sentimento, pode ser imitada e, com isso, perde sua força e vigor expressivos. O desenvolvimento contínuo da frase seria um exemplo deste processo, pelo qual a linguagem reduz e limita o conteúdo simbolizado na música ao reproduzi-lo conceitualmente. A palavra é, desse modo, um símbolo ou signo parcial e deficiente, que não pode abranger a matéria mais fina da música, sem reduzi-la pela mediação do conceito. De outro, o filósofo parece enfatizar a possibilidade de união entre a palavra e a música na poesia. Diferente da palavra escrita, a poesia se aproxima da música pois é capaz de procurar conceitos mais delicados, criando um modo de expressão no qual, como observa o filósofo, desaparece quase inteiramente o material grosseiro dos conceitos. Vimos como Nietzsche entende o conceito como um processo de envelhecimento e cristalização do conteúdo simbolizado pela música. A delicadeza da linguagem poética indica, justamente, um modo de simbolizar capaz de expressar as nuances e matizes dos sentimentos que ganham expressão na música. Voltaremos a este tema no final deste capítulo, no qual Nietzsche retoma a reflexão sobre música e poesia.

A linguagem dos gestos

No grupo de fragmentos 3, Nietzsche retoma, sob uma perspectiva diferente, a reflexão sobre a capacidade da linguagem em expressar o sentimento. No fragmento 3(18), o filósofo não apenas transcreve um parágrafo da obra de Hartmann, mas o questiona e discute, indicando claramente o contexto e a direção a partir dos quais compreende esta passagem da obra. O filósofo transcreve a seguinte passagem de PU: “Sem considerar a precária linguagem dos gestos, sentimentos e pensamentos só são comunicáveis a medida em que podem ser traduzidos: pois somente quando sentimentos e pensamentos são traduzíveis, podem ser reproduzidos em palavras”⁸⁰. Em seguida, como um comentário da citação, o filósofo escreve:

“Realmente?

Gesto e som!

Prazer comunicado é arte.

O que significa a linguagem dos gestos: É uma linguagem compreensível universalmente por símbolos, por formas de movimentos reflexos. (...)

O mesmo ocorre com os sons instintivos. (...)

Estes sons são símbolos“ [KSA, 7, 3(18)]

Aqui Nietzsche parece contrapor duas diferentes passagens de PU, onde Hartmann discute, sob distintos pontos de vista, a linguagem dos gestos. Enquanto na passagem acima, Hartmann parece subestimar a gesticulação, qualificando-a como precária ao compará-la à linguagem articulada, no capítulo “Der indirekte Einfluss bewusster Seelentätigkeit auf organische Funktionen” o autor enfatiza a importância da linguagem dos gestos, imediata e instintiva, como condição de desenvolvimento da linguagem verbal. A passagem é a seguinte:

”Sua conformidade a fins (dos gestos) é evidente, pois sem sua necessidade e universalidade ninguém os entenderia e sem uma compreensão prévia através dos gestos não teria sido possível uma linguagem de palavras” (PU, p.154)

⁸⁰ KSA, Vol. 7, fr. nr. 3(18). A transcrição de Nietzsche não reproduz exatamente o original. Enquanto Hartmann diz que os sentimentos são traduzidos em pensamentos, Nietzsche diz que sentimentos e pensamentos são traduzidos. Eis a passagem de PU: “Nur soweit die Gefühle in Gedanken übersetzt werden können, nur so weit sind sie mitteilbar, wenn man vor der immerhin höchst dürftigen instinktiven Geberdensprache absieht; denn nur so weit die Gefühle in Gedanken zu übersetzen sind, sind sie in Worten wieder zu geben” PU, p. 200.

Nietzsche parece interessado nesta tese de uma linguagem dos gestos prévia à linguagem verbal, especialmente em seu caráter instintivo e imediato, como forma de compreender a manifestação expressiva do ditirambo dionisíaco, no qual o sentimento ganha expressão através do gesto e do som. Hartmann observa que, se deixarmos de lado a instintiva e precária linguagem dos gestos, somente quando o sentimento é traduzido, pode ele ser comunicado e transposto em palavras. Nietzsche questiona com a expressão “Wirklich?” (Realmente?), parecendo indicar que não apenas palavras, mas também gesto e som são formas de expressar e traduzir o sentimento. Observando a seguir que “Prazer comunicado é arte”, o filósofo parece enfatizar que além de formas de expressão do sentimento, gesto e som, como a linguagem, podem tornar-se expressões estéticas do sentimento, despertando o prazer nas cores, o prazer nos sons. No fragmento 3(20), o filósofo pergunta: “O que é o prazer no que brilha, na cor? O que é o prazer do som?” (KSA,7). A capacidade em comunicar o prazer das cores, do que brilha, o mundo da aparência, assim como o prazer do som, que Nietzsche descreve como o símbolo da essência, parece ter sido uma das condições de desenvolvimento da arte, entendida como um modo simbólico de expressão. Partindo de PU, o filósofo compreende a linguagem dos gestos como uma linguagem de símbolos universalmente compreensíveis, imediatamente identificados pelo olhar, assim como os sons são símbolos imediatos e instintivos. Nietzsche parece enfatizar que a partir destes símbolos, que possuem inicialmente função comunicativa, desenvolve-se formas estéticas de expressão.

Na passagem correspondente de DW, Nietzsche dá prosseguimento à descrição da linguagem dos gestos, discutindo tanto sua função comunicativa, quanto estética. A linguagem dos gestos é, diferentemente da linguagem de palavras, inteiramente inconsciente e instintiva e, ao mesmo tempo, conforme a fins. O gesto é um símbolo visível e universalmente compreensível: “Os símbolos são visíveis: o olho, que os vê, transmite imediatamente o estado que produziu o gesto e que este simboliza” (KSA1, p.572). A linguagem instintiva e inconsciente consiste, em primeiro lugar, em simbolizar um estado interno por uma imagem. E, em segundo, na compreensão imediata do estado simbolizado. Aquele que vê o gesto, observa Nietzsche, sente uma inervação da mesma parte do corpo que ele vê se mover. Como imagem, signo visível, o gesto simboliza a parte do sentimento relativa à representação de acompanhamento. Os gestos, semelhante à linguagem, são símbolos imperfeitos e alusivos, são a simbolização parcial e incompleta da representação

que acompanha o sentimento. Seu caráter instintivo permite um entendimento imediato, mas aquilo que é comunicado é, como vimos, a superfície e a parte traduzível do sentimento, sua representação de acompanhamento.

Nietzsche passa, em seguida, a discutir a arte do ponto de vista da simbólica do gesto. A pintura e as artes plásticas, observa o filósofo, representam o homem em seu gesto, elas imitam o símbolo, despertando o prazer da aparência. Semelhante à epopéia, cujo relato nos leva à composição e compreensão da imagem, estas artes alcançam seu efeito quando compreendemos o símbolo. Enquanto o artista plástico representa o símbolo em sua aparência, despertando o prazer da contemplação, o ator o representa na realidade, ou seja, não tem como fim a compreensão, mas a vivência, Nietzsche diz o “mergulho” no sentimento (KSA1, p. 573). A decoração no drama tem o papel de indicar que estamos diante de uma realidade, e não de uma aparência artística. Isto significa, como o filósofo observa, que “a decoração não faz nascer o prazer da aparência, mas nós a apreendemos como símbolo e compreendemos a realidade que ela indica”(Ibid). O efeito criado pelo drama não é a beleza, mas a verossimilhança. O drama deve ter, portanto, uma aparência de verdadeiro, deve “agir como verdade”. Nisto o drama se diferencia inteiramente da arte apolínea, a qual exige o inverso, ou seja, o prazer da contemplação pelo qual a vontade é tranquilizada e o prazer de existir intensificado. Diferente da pintura, a verdade simbolizada pelo drama não engendra o prazer da imagem, mas a vivência do sentimento. Não trata-se de compreender ou usufruir a imagem, mas indicando simbolicamente uma outra realidade permitir a vivência da música e dos mais profundos sentimentos nela simbolizados.

A linguagem dos sons

O filósofo trata, a seguir, da linguagem dos sons. Se o gesto simboliza as representações que acompanham o sentimento, o som simboliza a própria vontade e suas manifestações, a saber, as diversas formas de prazer e desprazer. No fragmento 3 (19), preparatório a esta passagem, fica clara a articulação feita por Nietzsche entre PU e a reflexão sobre a música, de Schopenhauer: “Os sentimentos são aspirações (Strebungen) e representações de espécie inconsciente. A representação é simbolizada no gesto, a aspiração no som. Mas a aspiração se exterioriza seja no prazer, seja em desprazer, em suas diferentes formas. São estas formas que o som simboliza” [KSA, 7, 3(19)].

A associação entre gesto e representação, desenvolvida por Nietzsche, é semelhante à análise de Hartmann, em sua reflexão sobre o movimento de imitação. Nesta, como vimos, é estabelecida uma relação entre a intensa observação de um gesto ou imagem, que produz uma representação, e a vontade inconsciente em reproduzi-lo. A visão nos leva a produzir uma imagem interna, depois um símbolo visível, um gesto, que é a reprodução da imagem que vimos. O gesto, como uma linguagem instintiva, expressa com mais intensidade que a palavra o sentimento, mas simboliza, ainda, a representação. O som, por sua vez, simboliza as formas do prazer e desprazer, enquanto exteriorizações da aspiração ou vontade. Enquanto o gesto expressa a superfície do sentimento, suas representações, o mundo fenomênico, o som simboliza os próprios movimentos da vontade, as formas do prazer e do desprazer, a essência da vontade. A música reproduz, segundo Schopenhauer, não a idéia, como as outras formas de arte, mas é uma objetivação imediata da própria vontade. Na melodia todas as nuances e matizes do sentimento, assim como os movimentos da vontade encontram a mais clara expressão.

Nietzsche assim prossegue sua anotação:

“Formas da dor: (susto repentino) bater, puxar, latejar, picar, cortar, morder, fazer cócegas.

É preciso separar prazer, desprazer e percepção sensível.

O prazer é sempre um,

Formas de intermitência da vontade- rítmica,

Quantidade da vontade - dinâmica,

Essência - harmonia.”

Aqui, do mesmo modo, a concepção de vontade e representação de Hartmann se articula à relação entre música e vontade. Os exemplos das formas de dor, assim como a referência ao caráter único do prazer e às formas de intermitência da vontade, são retirados de PU. Vimos que, segundo Hartmann, o prazer e o desprazer diferenciam-se, enquanto expressões da vontade, unicamente pelo grau e intensidade. Os tipos e qualidades do prazer ou desprazer são indicados pelas representações, que constituem o conteúdo e objeto da vontade. Quando dizemos algo sobre a dor, por exemplo, que a dor “puxa, lateja, corta”, expressamos formas de continuidade ou intermitência do sentimento, suas variações qualitativas. Embora tenhamos a impressão que estas qualidades pertençam à dor,

pertencem somente à representação, que, como vimos, dá conteúdo à vontade e às formas de prazer ou desprazer. A dor ou prazer são, como a vontade, sempre uma e a mesma, diferenciando-se qualitativamente segundo as representações de acompanhamento. Como vimos, Hartmann compreende a vontade como uma forma vazia, uma forma geral, enquanto a representação corresponde ao conteúdo, à particularidade da vontade.

Em DW, Nietzsche procura articular as concepções de Hartmann à reflexão sobre a simbólica do som: “Mais precisamente, são as diferentes espécies de prazer e desprazer – sem a menor representação de acompanhamento – que o som simboliza”.

“Todas as definições que podemos dar para as diferentes sensações de desprazer (Unlustempfindungen) são imagens de representações tornadas claras pela simbólica dos gestos: por exemplo, quando falamos de um susto repentino, do modo como a dor “bate, puxa, lateja, pica, corta, morde, faz cócegas.” Aí parecem se expressar certas “formas de intermitência” da vontade, em resumo, (...), a rítmica” (KSA1, p.574).

Somente o gesto, as representações, entendidas como conteúdo e objeto da vontade, indicam algo sobre os diferentes modos e tipos de dor, ou seja, sobre sua diferença qualitativa, pois o som simboliza unicamente as sensações de prazer e desprazer, sem as representações de acompanhamento. As formas de intermitência, que em Hartmann expressam diferenças qualitativas, em Nietzsche caracteriza um aspecto exterior da vontade, na linguagem da simbólica do som, a rítmica: as formas de intermitência da vontade são expressas no ritmo, enquanto a intensidade e variações de graus na dinâmica. Em relação à essência do som, entretanto, assim se refere o filósofo: “Mas o ser próprio do som repousa, sem se deixar expressar através de alegorias (gleichnissweise), na harmonia” (Ibid). Enquanto o ritmo e a dinâmica são “aspectos exteriores da vontade que se expressam por símbolos”, a harmonia é o símbolo “da essência da vontade”. Nietzsche caracteriza a simbólica do som a partir da distinção entre música e imagem, essência e fenômeno, utilizando as categorias de Schopenhauer. O ritmo e a dinâmica, enquanto manifestações de forma e quantidade, expressam aspectos exteriores da vontade, pertencendo ao mundo fenomênico. O ser próprio, a essência da música são, por sua vez, associados àquele resto indecomponível que, como vimos, jamais pode ser expresso pela representação consciente e pela linguagem: ”O resto indecomponível, a harmonia, fala da vontade no exterior e interior de todas as formas fenomênicas; sendo portanto uma simbólica não somente do sentimento mas do mundo”(KSA1, p.575). Desse modo, a partir de determinados aspectos

das concepções de Hartmann e Schopenhauer, o filósofo reúne elementos para desenvolver sua reflexão sobre a tragédia grega. A linguagem dos gestos e dos sons, transpostos para o domínio do ditirambo e da tragédia, simbolizam em diferentes modos e graus de expressão estética os estados e conteúdos da vontade e do sentimento.

Nietzsche esclarece, a seguir, a relação e o significado da linguagem dos gestos e dos sons para a formação da obra de arte dionisiaca, discutindo a forma mais antiga do ditirambo. Com a quebra do princípio de individuação, próprio aos cultos dionisiacos, o homem não se expressa como indivíduo, mas como espécie, como um ser da natureza. Aí torna-se necessário um novo mundo de símbolos, tanto a simbólica do corpo, correspondente aos gestos e à dança, na qual o sátiro, o homem natural ganham expressão, quanto a simbólica do som, onde não apenas a espécie, que está ligada ao fenômeno, mas a própria vontade, a unidade originária revelam-se imediatamente. Esta simbólica nasce dos estados de maior intensidade da vontade, nos momentos de mais forte júbilo ou angústia, descrito pelo filósofo como “embriaguez do sentimento”(KSA1 ,p.575). Dela surge o grito, enquanto expressão da pura sonoridade, enquanto nos movimentos mais doces da vontade a simbólica sonora é acompanhada dos gestos.

Nietzsche parece compreender a relação entre gesto e som como uma transposição entre diferentes esferas, a esfera da vontade, constituída por um estado de pura intensidade, expresso unicamente pelo som, e estados mais suaves, no qual a expressão gestual se une à expressão sonora. Daí este caráter duplo do gesto, ele é ao mesmo tempo inconsciente e instintivo, permitindo uma compreensão imediata da imagem, e uma expressão do grau mais superficial do sentimento, sua representação de acompanhamento. O gesto da dança, nos rituais dionisiacos, é o mais antigo modelo para o desenvolvimento da mímica e da dança coral no ditirambo.

A simbólica do gesto e do som é compreendida pelo filósofo tanto como uma forma de expressão originária, anterior à linguagem, quanto como a forma de expressão estética capaz de manifestar um plano de realidade que não o fenomênico. A reflexão sobre a tragédia leva Nietzsche a privilegiar, de um lado, este elemento instintivo e pré-figurativo da linguagem, desenvolvendo a noção de uma linguagem dos sons e gestos anterior à linguagem articulada. E, de outro, seus elementos poéticos, aquilo que na linguagem se expressa a partir do som e da imagem e não exclusivamente através do conceito. É

justamente esta união entre som e imagem que ganha forma poética e musical no ditirambo e, posteriormente, na tragédia.

A arte dionisiaca e a linguagem

Na reflexão que se segue àquela sobre os gestos e sons como expressão do ditirambo, o filósofo identifica o nascimento da linguagem justamente na fusão da simbólica dos gestos e do som. Em uma nota preparatória a esta passagem o filósofo observa: "Foi do grito acompanhado de gestos que nasceu a linguagem. A essência da coisa se expressa na entonação, na altura, no ritmo; a representação que a acompanha, a imagem da essência expressa-se nos movimentos da boca"⁸¹.

Enquanto em DW, o grito expressa o estado de maior intensidade da vontade, a embriaguez do sentimento, aqui, acompanhado de gestos, ele constitui o nascimento da linguagem. A palavra simboliza duas diferentes esferas, a essência, manifesta no elemento tonal, e a imagem da essência, o fenômeno, indicada pelos movimentos da boca. Nietzsche observa que os símbolos são múltiplos ("vielerlei"), desenvolvendo-se instintivamente segundo "uma sábia regularidade". O conceito é definido como um "símbolo notado" ("gemerktes Symbol"), ou seja, como resultado de um processo no qual o símbolo é fixado pela memória e perde, pouco a pouco, o elemento sonoro, conservando somente o símbolo da representação de acompanhamento. Parece haver, portanto, uma distinção entre a multiplicidade do símbolo, na qual a sonoridade e a imagem encontram-se estreitamente unidas, e o conceito, que corresponde à perda do poder expressivo da palavra proveniente da fixação pela memória de convenções no uso dos símbolos.

O filósofo enfatiza a capacidade do símbolo sonoro em expressar o sentimento, compreendido como o ser da palavra. No recitativo, o símbolo gasto pelo uso reencontra sua força expressiva. No fragmento 3(16), correspondente a esta passagem de DW, Nietzsche refere-se ao homem natural cujo canto significa uma readaptação dos símbolos à plenitude do som: "A essência se revela com mais clareza na elevação do afeto, permitindo que o símbolo, o som ressoe mais nitidamente" (KSA,7). Aqui o filósofo retoma o tema do canto nos cultos e no ditirambo, mostrando justamente que a reflexão sobre a linguagem está estreitamente ligada à compreensão do elemento tonal como símbolo e forma de

⁸¹ "Aus dem Schrei mit der begleitenden Geberde ist die *Sprache* entstanden: hier wird durch den Tonfall, die Stärke, den Rhythmus das Wesen des Dinges, durch die Mundgeberde die begleitende Vorstellung ausgedrückt, das Bild des Wesens, die Erscheinung." In *KSA* 7, 3(15).

expressão do sentimento. Este mesmo aspecto predomina em sua reflexão sobre a poesia. A partir do recitativo, Nietzsche passa da formação da linguagem ao surgimento da poesia, caracterizada como uma linguagem na qual se estabelece uma nova relação entre a palavra e o elemento sonoro:

“O círculo superior domina o círculo mais estreito da palavra isolada: uma escolha de palavras, uma nova disposição de palavras se torna necessária; a poesia começa” (KSA1, p. 576).

A palavra possui uma sonoridade sempre relativa à sua posição no conjunto da frase, ao passo que a frase determina continuamente, a partir de sua unidade superior, o símbolo isolado da palavra. Nietzsche estabelece uma relação entre a sonoridade e o conteúdo simbolizado na palavra. A sonoridade da palavra é relativa, pois o conteúdo simbolizado é diferente segundo a posição da palavra no conjunto da frase. Quando a posição da palavra se desloca no interior da frase, desloca-se também seu conteúdo e a sonoridade correspondente:“(…) a unidade superior da frase e o ser que ela simboliza determinam continuamente de maneira nova o símbolo isolado da palavra” (Ibid).

Na nota póstuma correspondente, o filósofo afirma que a poesia começa inteiramente subordinada à música, pois a harmonia, a rítmica e a dinâmica fazem surgir um conjunto mais importante ao qual a palavra está subordinada [KSA 7, 3(16)]. O que está em jogo aqui é o nascimento da poesia lírica. Para o poeta cada palavra e seqüência de palavras corresponde à sonoridades e compõe uma melodia, a qual representa um conjunto superior e mais expressivo que a palavra isolada. Esta união entre música e palavra na poesia lírica permite que a palavra aja como símbolo não do conteúdo representacional, mas da vontade e do sentimento.

Assim como a frase é a unidade superior da palavra, o pensamento é a unidade superior das representações de acompanhamento. No pensamento predomina o conteúdo representacional da linguagem, os signos pré-estabelecidos, a partir dos quais designamos e distinguimos as coisas. Nietzsche parece estabelecer esta passagem da poesia ao pensamento para ressaltar o efeito da simbólica do som em diferentes formas de expressão: o pensamento, a palavra falada e o canto. Embora o pensamento não possa apreender o ser das coisas, mas somente sua imagem, ele é capaz de agir sobre a vontade a partir da representação. O símbolo notado, como vimos, é um símbolo fixado pela memória, no qual

a sonoridade perdeu sua força. O filósofo ressalta que quando o pensamento é pronunciado, estando acompanhado da simbólica sonora, sua força é infinitamente mais direta, alcançando o máximo de seu efeito no canto, quando o elemento sonoro torna-se o “símbolo compreensivo” da vontade.

Como conclusão cabe discutir o fragmento 3 (20), no qual Nietzsche esboça uma proposta de compreender o desenvolvimento do ditirambo e da tragédia a partir de uma matriz simbólica comum: o movimento de imitação ou reprodução.

“Movimentos de imitação: reproduções.

Expressões faciais e gestos: símbolos pré-estabelecidos, sobretudo o olhar.

Reforço das expressões faciais e gestos pelo som.

Crescimento até o prazer: pulsão da beleza: prazer na existência em uma forma determinada.

O que é o prazer no que brilha, na cor?

O que é o prazer no som?

O que torna possível o prazer da compaixão?

Compartilhar, condição prévia de todo prazer: também do prazer do olho

Rítmica já *simbolicamente* eficaz.

Símbolo transposição de uma coisa em uma esfera completamente diferente.

Na música processo contínuo de acordo com a nova simbólica : este processo torna-se de novo sem cessar *inconsciente*”.

“*Nachahmungsbewegungen: Abbilder.*

Miene und Geberde: Symbole prästabiliert, vor allem der Blick.

Verstärkung der Miene und Geberde durch den Ton.

Steigerung zum Genuß: Schönheitstrieb: Lust am Dasein in einer bestimmten Form.

Was ist die Lust am Glänzenden, an der Farbe?

Was die Lust am Ton?

Wie ist Lust bei Mitleiden möglich?

Mitleben Voraussetzung aller Lust: auch der ästhetischen Augenlust.

Rhythmik schon *symbolisch* wirksam.

Symbol die Übertragung eines Dinges in eine ganz verschiedene Sphäre.

In der Musik fortwährender Übereinkommungsprozeß über die neue Symbolik:

immerfort wird dieser wieder *unbewußt*.” (KSA,7).

Vimos como Hartmann estabelece uma interligação entre o olhar, que produz uma representação, e a vontade inconsciente em reproduzi-lo. Nietzsche caracteriza os movimentos de imitação como reproduções. A observação do gesto, o olhar, nos leva a produzir uma imagem, primeiro uma imagem interna, uma representação, depois um símbolo visível, um gesto, que é a reprodução da imagem que vimos. Este processo da visão até a reprodução é instintivo e eficaz, ou seja, ele cumpre uma função comunicativa, pois é universal e imediatamente compreensível. Ele é, ainda, de um ponto de vista orgânico, um movimento reflexo, o que significa que o olho “conclui imediatamente o estado que produziu o gesto”. Ocorre o mesmo com o símbolo sonoro, o ouvido conclui imediatamente. Nietzsche parece ver na imitação um dos mais antigos elementos de desenvolvimento da arte como modo simbólico de expressão. Ele é também o elemento a partir do qual se desenvolveu a linguagem. Esta se desenvolve a partir da necessidade de comunicação, compreendida como um impulso de reprodução de uma imagem interna ou externa. A linguagem supõe, como a arte, tanto o processo de formação da imagem interna, da representação, quanto sua reprodução em imagens e signos sonoros. Ela desenvolve-se a partir de um plano instintivo até tornar-se pouco a pouco independente deste, quando a consciência não apenas fixou a significação, gerando convenções e signos pré-estabelecidos, mas consegue dominar o processo de abstração.

Paralelamente, a partir da linguagem primitiva e instintiva dos gestos, desenvolve-se tanto a arte, enquanto um ímpeto de reprodução, quanto o prazer estético, como um prazer desenvolvido a partir do olhar, o de ver e representar para si mesmo. Este é, como vimos, o elemento essencial da epopéia e da pintura. O desenvolvimento da arte da imagem cresce e se consolida em uma pulsão da beleza, o prazer da forma. Vimos que o belo, o contorno e o brilho da forma, tranquiliza a vontade e intensifica o prazer de viver. Nietzsche observa: “se todo prazer é satisfação da vontade, então o que é o prazer com a cor? E com o som? Ambos promoveram a vontade” [KSA 7, 3 (17)].

Mas também o som, produzindo uma compreensão imediata, engendra o ímpeto da imitação. Vimos, em nossa análise de PU, como a viva observação de um duelo ou de uma dança nos leva a reproduzir os gestos e movimentos que assistimos. Neste capítulo, Hartmann dá um exemplo que não poderia ser mais significativo para Nietzsche: “Do mesmo modo, o homem natural canta com prazer a melodia que ele escuta tocar”⁸². No

⁸² Cf. parte inicial do presente capítulo, pp. 97-98, na qual é comentada esta passagem de PU.

fragmento 3 (21), Nietzsche refere-se à primeira linguagem dos gestos e dos sons. Aí o homem natural fala simbolicamente através dos gestos, da mímica, e da língua mais clara da espécie, o som. A expressão facial e o gesto são realçados pelo som, surgindo uma nova forma de arte a partir do prazer da escuta. O som produz uma empatia, o prazer de escutar e acompanhar a canção, de modo que o movimento de reprodução recebe uma segunda forma estética, a música e o canto. Aí ocorre a união do gesto e do som primeiro na canção popular, como histórias cantadas, depois no ditirambo, quando os gestos e a dança se unem ao canto. Enquanto o belo desperta o prazer da aparência, o som desperta a compaixão. Esta torna-se possível através do drama musical. Aqui a arte do olhar e da escuta se unem, produzindo a vontade de reproduzir no sentido da participação na obra de arte. Este é o prazer proporcionado pelo drama, o prazer não da compreensão, mas o da vivência. O poderoso sentimento de unidade produzido pelo drama possibilita o prazer da compaixão, de cantar junto, despertando através do herói, do outro, os sentimentos de cada um.

O viver junto, o compartilhar é a condição de todo prazer, também do prazer do olho. A epopéia proporciona, como vimos, o esquecimento de si, a contemplação nas imagens de sonho. Enquanto o drama possibilita a reunião das duas formas de prazer em uma única forma de arte, gerando uma nova simbólica: a união do som e da imagem. A tragédia, nascida do ditirambo, é, na expressão de Nietzsche, “canção dramatizada”, nela a música e a dança ditirâmbica passam a ser encenadas, permitindo a união da música e da imagem. O elemento central destas duas formas de arte, aquilo que nelas ganha expressão é o pathos, o sentimento dionisíaco. Enquanto a música expressa o sentimento, a poesia simboliza a imagem, a metáfora do sentimento.

A imitação ou o desejo de reprodução é, desse modo, a matriz comum de desenvolvimento da linguagem e da arte. Nietzsche compreende este ímpeto em imitar ou reproduzir como uma capacidade simbólica da linguagem e da arte. Estes símbolos podem ser pré-estabelecidos, como no caso da linguagem dos gestos e da palavra, onde predomina uma função comunicativa. Mas mesmo no estabelecimento de signos convencionais, ou seja, na fixação de um determinado uso dos símbolos, o símbolo significa a “transposição de uma coisa em uma esfera completamente diferente”. Tanto no caso do conceito, quanto da palavra poética, na qual o elemento tonal está unido à imagem, a expressão simbólica supõe um movimento de transposição entre diferentes esferas. A esfera do sentimento, enquanto domínio de processos inconscientes no qual permanece sempre “um resto

indissolúvel”, e a esfera da representação consciente, que pressupõe a tradução dos estados internos para a linguagem da imagem.

Em relação aos processos inconscientes de pensamentos e sentimentos, todo modo de expressão é simbólico, pois não pode reproduzir ou traduzir imediatamente o estado interno. Mesmo a harmonia, enquanto expressão imediata da vontade, é caracterizada como um símbolo da essência da vontade. O ritmo e a dinâmica, expressam, como vimos, os aspectos exteriores da vontade, a forma e quantidade. O gesto é a transposição do conteúdo de sentimentos simbolizado na música para a linguagem da imagem, sendo por isso o símbolo da representação que acompanha o sentimento. Nesse sentido, Nietzsche afirma que a palavra é a fusão da simbólica do som e do gesto, pois representa este movimento de transposição do sentimento à música e da música à imagem. E o conceito, como um “símbolo notado”, forma-se a partir da fixação e cristalização do conteúdo representacional da palavra, perdendo, assim, o efeito do elemento tonal.

Em DW, como observado, a reflexão sobre a linguagem está estreitamente ligada à investigação sobre a gênese da tragédia grega, predominando a abordagem do elemento tonal constitutivo da música e do coro trágico. Nietzsche formula, neste ensaio, elementos que serão centrais no desenvolvimento de sua concepção de linguagem no período final de elaboração de GT, o da linguagem compreendida como um movimento de transposição e um modo simbólico de expressão.

Segunda Parte:

As noções de Símbolo e Alegoria (1871-1872)

Introdução

Nietzsche desenvolveu, durante todo o período de elaboração de *O Nascimento da Tragédia*, uma intensa reflexão sobre a linguagem que permaneceu, em grande parte, póstuma. Iniciada, como vimos, na *Introdução ao Curso sobre Gramática Latina* (1869), esta reflexão está presente nas conferências e escritos do período, nos inúmeros fragmentos póstumos, nas anotações feitas para os cursos, sobretudo aqueles dedicados à lírica e à tragédia gregas. Pode-se dizer que a concepção simbólica da linguagem poética, desenvolvida em *O Nascimento da Tragédia*, foi o único aspecto de uma vasta reflexão que Nietzsche efetivamente sistematizou e publicou. Os conceitos de alegoria e símbolo, a relação entre música e poesia, ambos relacionados ao pensamento de Schopenhauer e Wagner, e a uma concepção metafísica de linguagem, constituíram o centro da reflexão desenvolvida em GT. O vasto conjunto de fragmentos, notas e ensaios, nos quais o filósofo elabora uma nova perspectiva e abordagem do tema da linguagem, não foi incluído na versão definitiva de sua primeira obra. Nietzsche dá continuidade e amplia esta reflexão após a publicação de GT e a partir dela se aprofunda o distanciamento em relação à metafísica de Schopenhauer, dominante no primeiro período de sua filosofia. O primeiro aspecto, a ser ressaltado, é que paralelamente ao desenvolvimento de uma metafísica de artista, que constitui o argumento central de GT, o filósofo dedicava-se à leituras e elaborações de textos nos quais encontram-se já as primeiras notas e esboços críticos que formam um questionamento da ontologia desenvolvida em sua primeira obra. É como se o pensamento de Nietzsche se desenvolvesse em dois diferentes movimentos: o da reflexão que recebe a forma acabada da obra e o de uma outra reflexão, que se desenvolve à margem da obra publicada, e que permanece em segundo plano, sob a forma experimental de notas, fragmentos e escritos.

O fragmento 12(1) é a mais clara e surpreendente expressão deste segundo plano de desenvolvimento do pensamento de Nietzsche. Escrito no período de redação final de sua primeira obra, este ensaio foi inicialmente concebido como continuação da seção 6 de GT, tendo sido retirado da versão final em uma das últimas reformulações da obra elaborada pelo filósofo. A análise deste fragmento, aliada aos fragmentos póstumos do período, permite mostrar como o filósofo desenvolve, paralelamente à elaboração da metafísica de

artista apresentada em GT, uma crítica à concepção de vontade de Schopenhauer, a qual se articula uma reflexão sobre a linguagem. Este conjunto de argumentos e observações críticas está presente em GT, ainda que de modo não-explicitado, formando um duplo aspecto. De um lado, Nietzsche desenvolve uma crítica à linguagem apontando os limites do conceito em relação a uma dimensão não-representável da experiência. De outro, identifica na linguagem uma força e um movimento de transposição que se assemelha à concepção figurativa de linguagem desenvolvida em *Sobre Verdade e Mentira*. Como veremos, é possível identificar, à luz dos póstumos, os sinais de uma desmontagem da ontologia a partir das concepções de símbolo e linguagem. Pretendo desenvolver, nesta segunda seção, uma relação entre a reflexão sobre a linguagem, apresentada nos escritos póstumos, e a concepção elaborada em GT, a fim de analisar este aspecto constitutivo do primeiro período da filosofia de Nietzsche, a saber, a presença dos elementos de uma desmontagem da ontologia na própria argumentação e nos principais conceitos de sua primeira obra.

O segundo aspecto importante, que ganha sua primeira expressão no fragmento 12(1), é a reformulação do pensamento de Nietzsche em relação ao conceito de sentimento (Gefühl), como vimos, central na elaboração de DW. Enquanto neste ensaio, o filósofo parte da concepção de Schopenhauer em relação à noção de sentimento, estreitamente ligada a uma concepção metafísica de vontade, no fragmento 12(1), a crítica à concepção da vontade de Schopenhauer leva Nietzsche a rever e reformular este conjunto de conceitos desenvolvido em DW. No fragmento 12(1), a concepção de sensação (Empfindung) passa a ocupar o lugar antes atribuído ao sentimento, a saber, o de designar aquele âmbito do mundo interno que não pode ser decomposto em conceitos e que pode ser apenas parcialmente comunicado pela linguagem. Enquanto a sensação representa o âmbito da experiência interna que não se deixa representar conceitualmente, o sentimento constitui um plano intermediário do mundo interno, já associado e mesclado às representações e traduzível em uma linguagem apreensível para a consciência.

Este conceito de sensação será fundamental, como veremos, em GT, fazendo parte do conjunto de reflexões que forma o que Nietzsche denominou de Uno Primordial. A fim de compreender como se configura esta distinção entre sensação e sentimento estabelecida pelo filósofo, foi elaborada uma análise do ensaio *Do Belo Musical* de E. Hanslick, no qual,

como procuro mostrar, Nietzsche encontrou importantes elementos para a elaboração de sua reflexão no fragmento 12(1).

Capítulo 1 -

Fragmento 12(1): gênese e desenvolvimento

1 - A crítica à metafísica da vontade

O ensaio sobre música e linguagem, publicado na KSA como fragmento 12(1), pertence de um modo bastante singular à história de elaboração de GT. Como vimos, na introdução ao presente trabalho, este fragmento foi produzido no processo de redação final da primeira obra de Nietzsche. Em abril de 1871, o filósofo enviou ao editor Engelmann uma primeira versão da obra em elaboração, provisoriamente intitulada "Música e Tragédia". Esta versão era composta, segundo a reconstituição feita por Montinari e, posteriormente, por Kohlenbach¹, pelos capítulos 1 a 6 de GT e o texto conhecido como fragmento 12(1). No segundo semestre do mesmo ano, em uma reformulação desta versão, o filósofo retira este fragmento e o substitui pelo capítulo 7 e parte do capítulo 8 de GT. Dado que Nietzsche já possuía, como observado, os capítulos 8 a 15 de GT, esta nova modificação corresponde a versão final da primeira parte de GT, a saber os capítulos 1 a 15, nos quais é discutido o nascimento e declínio da tragédia grega.

O fragmento 12(1) pode ser lido como uma continuidade muito singular da seção 6 de GT, pois ainda que haja uma estreita afinidade temática entre os dois textos, há, curiosamente, uma diferença significativa no modo de abordagem. Pode-se compreender este escrito como uma retomada da reflexão elaborada nesta seção, na qual Nietzsche discute a relação entre música e vontade, a fim de esclarecer como uma forma de arte, a música, pode aparecer e se manifestar através da vontade, esta entendida, no sentido de Schopenhauer, como o "não-artístico em si". O filósofo ressalta a importância da distinção entre essência e manifestação para a compreensão desta questão. Se a música, segundo sua essência, jamais pode ser vontade, ela pode, entretanto, engendrar imagens como exemplos de seu conteúdo universal. Embora este seja também o tema do fragmento 12(1), neste

¹ Para a reconstituição feita por M. MONTINARI, cf. KSA, Vol. 14, pp.41-43 e para a de KOHLENBACH, M. Die "immer neuen Geburten" in BORSCHKE, T. (Hg) "Centauren-Geburten"; *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. op. cit. (1994).

Nietzsche diferencia sua concepção de vontade em relação à metafísica de Schopenhauer, aproximando a vontade do domínio das representações. Neste fragmento, o filósofo não apenas deixa claro, em uma atitude bastante diferente daquela adotada em GT, a diferença de sua reflexão em relação a de Schopenhauer, como explicita o distanciamento do conceito central desenvolvido em sua primeira obra, o de Uno Primordial (Ur-Ein), em relação à metafísica da vontade. De fato, este importante conceito é utilizado para fundamentar uma hipótese sobre a origem da música que implica a refutação da concepção de vontade de Schopenhauer. Na parte final deste trabalho, retomarei esta comparação, a fim de analisar a especificidade do ensaio 12(1), assim como as razões pelas quais Nietzsche retirou o ensaio em questão da versão final de sua primeira obra.

Ao longo de todo período de elaboração de GT, em suas conferências e ensaios, o principal tema que ocupou Nietzsche foi o da gênese da tragédia grega e o conjunto de questões relacionado a este tema, como a formação da lírica a partir da canção popular. O filósofo observa que muito antes de surgir a música puramente instrumental ocorreu esta união entre a música e a imagem, a qual caracteriza o desenvolvimento da arte grega desde a canção popular, nascida dos rituais dionisiacos, até a formação da poesia lírica, do ditirambo e, posteriormente, da tragédia. Uma das principais questões analisadas no ensaio 12(1) é a da natureza e origem da união entre música e imagem, como chave de compreensão tanto da canção popular, quanto da ópera e da música instrumental moderna. Nietzsche retoma, aqui, o tema da relação do artista com a natureza, desenvolvido na 2^o e 6^o seções de sua primeira obra. Na segunda seção de GT, o filósofo caracteriza o apolíneo e dionisiaco como duas diferentes forças artísticas que brotam da natureza, manifestando-se respectivamente no mundo de imagens do sonho e na embriaguez, como experiência de dissolução da individuação. A relação de imitação se dá justamente em relação a estas disposições artísticas da natureza, as quais são compreendidas como arquétipo, modelo originário (Urbild) do artista. De modo semelhante, no fragmento 12(1), a relação entre música e imagem é caracterizada como uma relação de imitação dos povos ou do artista com a natureza². Nietzsche descreve a lírica e a canção popular como formas de arte caracterizadas pela união entre a música e a imagem, ou seja, o elemento figurativo, as

² Enquanto em GT Nietzsche utiliza a expressão "modelo originário", ("Ur-Bild"), para caracterizar a natureza, no fragmento 12(1) a expressão empregada é "natureza artisticamente pré-figurativa" (künstlerisch vorbildenden Natur). A significação desta expressão, assim como a relação entre arte e natureza, serão analisadas no próximo item.

imagens nascem da música enquanto elemento não-figurativo e criador dionisíaco. A imitação da natureza consiste justamente na repetição do ciclo de criação, pelo qual é engendrado, a partir da indeterminação e generalidade do elemento musical, a imagem, de caráter particular e delimitado.

Nietzsche observa, a seguir, que o modelo originário da união entre música e imagem, pré-figurada na natureza, é a linguagem. De fato, assim como a palavra, a canção ou a poesia lírica caracterizam-se pelo som e pela imagem. Esta ligação da linguagem e da natureza é bastante significativa, se observarmos que a caracterização da natureza foi feita a partir da união entre os elementos não-figurativos e figurativos. Aqui o filósofo aprofunda a caracterização da origem da relação entre música e imagem, investigando seu modelo originário.

O primeiro aspecto que Nietzsche procura discutir a partir da linguagem é o da natureza da relação entre som e imagem, ressaltando seu caráter simbólico. O filósofo afirma que a diversidade das línguas demonstra que não há relação de adequação entre palavras e coisas, antes a palavra é um símbolo:

“Contudo, o que simboliza a palavra? Seguramente apenas representações, sejam elas conscientes ou, na maioria, inconscientes: pois como poderia uma palavra e símbolo corresponder àquela essência mais interior, cuja cópia nós mesmos somos, juntamente com o mundo?”³.

A noção de símbolo permite explicitar que o conteúdo representado pela palavra não é expressão das próprias coisas, ou de sua essência, mas de um âmbito puramente fenomênico, o de nossas representações. Enfatizando a impossibilidade de conhecer além das representações, Nietzsche tem como alvo, primeiramente, a concepção de vontade de Schopenhauer. Contra a concepção deste autor, segundo o qual a vontade torna possível o conhecimento da essência, Nietzsche afirma que todo o mundo de nossos afetos, sentimentos e sensações, assim como a própria vontade, só nos é conhecido como representação, e não segundo a essência.

³ Utilizei, ao longo do trabalho, a tradução do fragmento 12(1) elaborada por GIACÓIA, JÚNIOR, O. in mimeo, s/d., p 2. Indico, a seguir, o nr. do fragmento, seguido da página.

A linguagem simboliza, portanto, nosso mundo interno através de representações. Nietzsche elabora uma distinção na esfera da representação, diferenciando dois planos simbólicos da linguagem, o plano da vontade, entendida como a forma mais universal da aparência, e o plano da imagem e das representações. A vontade é constituída pelas sensações de prazer e desprazer, que acompanham, enquanto exteriorizações de um fundamento originário, as demais representações. As sensações de prazer e desprazer simbolizam-se no tom do falante, enquanto as demais representações são designadas pela simbólica gestual. A ligação do tom com o fundamento originário lhe confere um caráter universal e compreensível além da diferença das línguas. A partir desta base desenvolve-se a simbólica gestual, a qual corresponde ao domínio consonântico-vocálico da palavra, ambos caracterizados como um domínio “arbitrário e não completamente adequado a seu fundamento”. Através desta articulação entre o gesto e o domínio consonântico-vocálico, Nietzsche parece compreender os sons e gestos como expressões originárias da linguagem, a partir das quais se desenvolve a linguagem articulada. Assim como o âmbito mais originário do som é o fundamento da expressão gestual, o elemento tonal da linguagem acompanha e constitui a base do domínio consonântico-vocálico. O filósofo observa: “(a) multiplicidade (das línguas) podemos considerar metaforicamente como um texto estrófico sobre aquela melodia originária da linguagem do prazer e do desprazer”[12(1), p. 3].

As demais representações nascem das sensações, como símbolos sonoros capazes de expressar aquele fundamento originário. Como observou Figl⁴, Nietzsche faz uma distinção entre as “demais representações” e as “representações de acompanhamento” correspondentes às sensações. O que as diferencia essencialmente é o caráter não-conceitual e não-figurativo do som, somente através do qual é possível expressar aquela “fundamento invisível para nós”, da qual todas as formas e o próprio mundo são uma cópia. Este aspecto permite compreender a razão pela qual Nietzsche afirma que o som e a imagem são imitações da natureza artisticamente pré-figurativa. O som permite justamente simbolizar o elemento não-figurativo da natureza, ao qual vem se juntar a imagem como um símbolo secundário e não inteiramente adequado. É como se as formas do mundo fenomênico fossem os múltiplos e distintos planos de representação de um fundamento descrito pelo filósofo com expressões que escapam à forma e à imagem, tais como invisível, indecifrável, além de toda individuação. Não há, como vimos, ponte que conduza

⁴ Cf. FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Patmos Verlag, 1984, p. 154. Para as próximas citações DG.

diretamente a este mundo. O caráter arbitrário do domínio consonântico-vocálico na linguagem mostra justamente que aquela essência é inacessível ao âmbito linguístico-conceitual. O subsolo tonal, entretanto, como símbolo das sensações de prazer e desprazer, parece possibilitar um conhecimento deste plano originário, a medida em que possui como este um caráter universal e compreensível além da multiplicidade. O som, em razão de sua natureza não-conceitual, como veremos a seguir, pode constituir uma ponte para este conhecimento.

No fragmento 12(1), Nietzsche faz uma importante distinção entre a esfera do sentimento e o da arte produtiva. Enquanto o domínio artístico é caracterizado por um estado liberto de todo querer, na qual o artista alcança uma contemplação pura e desinteressada, o sentimento expressa um querer particular ou individual, pertencendo a um domínio não-artístico. O filósofo faz aqui uma diferenciação entre o sentimento, concebido como “a excitação (Erregung) mais leve ou forte daquele fundo de prazer ou desprazer”[12(1), p.5], e a sensação, enquanto símbolo daquele fundamento originário. O sentimento como expressão da vontade individual encontra-se saturado de representações, não podendo por isso simbolizar, como a sensação, aquele conteúdo universal, sem forma ou conceito. Somente a vontade, enquanto forma mais universal da aparência, com suas escalas de prazer e desprazer, pode ser expressão e objeto da música.

Diferentemente desta forma universal da vontade, os sentimentos encontram-se já determinados pelas representações. Um sentimento como o de alegria ou tristeza, encontra-se perpassado pelas representações que associamos a alegria e tristeza, não podendo por isso originar a música, dado que esta simboliza o conteúdo universal, o fundamento indecifrável e inacessível às nossas representações. Entretanto, como enfatiza Nietzsche, os sentimentos podem simbolizar a música. O poeta lírico, ao compor uma melodia, precisa ainda traduzir o conteúdo próprio da música, aquele domínio “conceitual e figurativamente insondável”, no mundo alegórico do sentimento e do conceito. O mesmo ocorre com os auditores de música que experimentam um efeito da música sobre seus afetos, eles como que traduzem aquele domínio não-conceitual para o mundo do sentimento e das representações a ele associadas. Nietzsche observa que este modo de experimentar a música através do “reino intermediário dos afetos” oferece apenas um antegosto da autêntica arte musical. O sentimento se aproxima, desse modo, das “demais representações” descritas

anteriormente. Enquanto excitação mais leve ou forte do fundo de prazer ou desprazer, o sentimento parece constituir um reino intermediário, e de passagem, entre as sensações e as representações. Ele parece ser um intermediário da sensação despertada pela música, impedindo, desse modo, a autêntica experiência musical.

Na seqüência da argumentação, Nietzsche contrapõe aos afetos um outro modo de experimentar a música: “Por meio do mundo simbólico dos afetos, o lírico interpreta para si a música, enquanto ele mesmo, no repouso da intuição apolínea, está descarregado daqueles afetos” [12(1), p.7]. O filósofo refere-se aqui a uma dimensão artística da atividade simbólica. O poeta não expressa seus próprios afetos através da música, seu querer individual, o que seria, segundo Nietzsche, não-artístico, mas interpreta através da imagem da vontade o conteúdo da música. O mesmo ocorre com o compositor quando coloca título em suas sinfonias. Os títulos não indicam sentimentos ou objetos reproduzidos pela música, mas alegorias empregadas pelo compositor para interpretá-la. Estas imagens são, como as palavras, símbolos, ou seja, não podem abarcar o conteúdo universal da música, formando uma expressão arbitrária e não adequada do substrato tonal. Elas nascem, entretanto, de um estado poético contemplativo, descarregado dos afetos. Neste estado liberto da vontade a atividade poética pode constituir-se como meio de expressão simbólico da experiência musical. Enquanto o efeito da música sobre os afetos engendra um mundo intermediário, que oferece apenas um antegosto da música, no estado poético contemplativo as imagens nascem da música como símbolo daquele fundamento invisível e inacessível a nossas representações.

Neste contexto é importante explicitar a distinção feita por Nietzsche entre objeto e origem da música. A vontade, caracterizada como forma mais universal da aparência, simboliza, enquanto objeto da música, aquele fundamento “conceitual e figurativamente insondável”. Mas a origem da música não reside na vontade, reside antes “no seio daquela força que, sob a forma da ‘Vontade’ produz a partir de si um mundo de visões: a origem da música jaz além de toda individuação” [12(1), p.6]. Nesta passagem Nietzsche separa, claramente, sua concepção de Uno Primordial da concepção de vontade de Schopenhauer. O filósofo coloca em questão o caráter ontológico do conceito schopenhauriano, caracterizando a vontade como a forma mais universal da aparência. A vontade, juntamente com as sensações de prazer e desprazer, tornam-se exteriorizações figuradas, símbolos de

algo para nós indecifrável. Diferentemente da versão final de GT, onde Nietzsche dá um nome a este fundamento, o de Uno Primordial, neste fragmento o filósofo prefere caracterizá-lo de um modo indireto. O fundamento originário é descrito como “invisível”, “figurativamente insondável”, “além de toda individuação” e, ao mesmo tempo, como uma força que “produz a partir de si um mundo de visões”. Enquanto para Schopenhauer a música reproduz imediatamente a vontade, para Nietzsche ela simboliza esta força ao mesmo tempo não-figurativa e produtora de imagens.

Forma-se, neste ponto da reflexão de Nietzsche, dois mundos separados, o mundo não-conceitual da música, único capaz de dar expressão àquele domínio insondável, a partir do qual nascem todas as imagens e formas do mundo fenomênico e o mundo simbólico da linguagem, no qual toda experiência do mundo interno e externo é necessariamente mediada pelas representações. Entre o mundo da essência mais interior e o mundo fenomênico há a atividade simbólica da linguagem, caracterizada por uma dupla passagem, aquela das sensações de prazer e desprazer, simbolizadas pelo substrato tonal, e aquela do domínio consonântico-vocálico, designada pela simbólica gestual. A palavra se forma a partir do movimento de transposição entre estas duas esferas. A linguagem, no lugar de unir estes dois mundos, constitui justamente o lugar de sua separação, pois entre o substrato tonal e a palavra consonântica-vocálica só pode haver uma relação arbitrária. Como observa Figl, o som e a imagem estão estreitamente ligados no interior da linguagem, de modo que nossa experiência do plano das sensações de prazer e desprazer, representadas pelo tom, só podem ocorrer nos limites das determinações semânticas-conceituais (DG, p.156).

A radical separação entre o mundo que experimentamos a partir da linguagem e este outro mundo além da individuação tem como consequência a afirmação de uma dimensão ontológica da experiência, inacessível ao eu e à vontade consciente. O filósofo distingue estes dois mundos, como vimos, a partir da diferenciação entre um âmbito subjetivo da experiência da música, o mundo intermediário dos sentimentos, e o âmbito propriamente artístico desta experiência, no qual o poeta, mergulhado em um estado liberto da vontade e dos afetos, cria a melodia. Figl chamou atenção para um aspecto essencial desta experiência da música, a saber, seu aspecto inconsciente, a partir do qual abre-se caminho para a vivência de um âmbito “não mais linguístico”. De fato, o estado de inconsciência que

caracteriza o processo de criação poético supõe um romper do vínculo com o eu consciente, enquanto elemento de identidade da linguagem. A relação do poeta com sua criação é descrita como uma relação de exterioridade, na qual não o eu, o querer do artista, mas uma “excitação musical”, vinda de esferas inteiramente outras, escolhe o texto como expressão alegórica de si própria. Do mesmo modo, em um fragmento do período, o filósofo faz o seguinte comentário: “Explicar o subjetivo. (...) O poeta lírico fala de si, mas quer dizer Dioniso. A subjetividade do poeta lírico é uma ilusão”⁵. Também aqui não é a paixão do poeta, sua subjetividade, mas a vontade dionisiaca, o substrato criador que se manifestam em uma imagem analógica. O filósofo caracteriza a subjetividade do poeta lírico como uma ilusão, pois ele fala de si querendo dizer Dioniso, ele diz eu procurando indicar a atividade de um outro que não ele, de uma força ou excitação musical vinda de fora. O filósofo separa, claramente, a atividade inconsciente de criação da atividade consciente, associada ao eu, enquanto elemento essencial de identidade da linguagem, e à intencionalidade.

A atividade inconsciente de criação é descrita como uma produção de formas alegóricas ou simbólicas. Nietzsche observa, como vimos, que a origem da música “repousa no seio daquela força que, sob a forma da ‘Vontade’, produz a partir de si um mundo de visões” [12(1), p.6]. A atividade desta força, além do mundo da forma e da individuação, consiste em produzir imagens, como a vontade dionisiaca ou a disposição musical produzem imagens como expressões alegóricas de si próprias. O aspecto singular desta produção inconsciente de imagens é que as expressões alegóricas engendradas tanto pela vontade dionisiaca, quanto pela disposição musical que se manifestam no lírico não possuem relação necessária, nem de correspondência com seu fundamento.

O filósofo assim comenta esta relação entre o poema e a música: “Portanto, não se pode falar de uma relação necessária entre canção e música; pois os dois mundo aqui postos em relação, do tom e da figura, se encontram demasiado distantes para contrair uma ligação mais que exterior;” [12(1), p.7]. O símbolo expressa justamente o caráter arbitrário e incongruente da relação entre tom e figura, caracterizada até mesmo como uma relação de exterioridade. A canção, como observa o filósofo em GT, não pode dizer nada que não esteja, no mais alto grau de universalidade, contido na música. Tanto a poesia do lírico,

⁵ *KSA*, op.cit, Vol. 7, fr. nr. 8(7).

nascida da música, quanto o poema de Schiller, cantado pelo coro na *Nona Sinfonia*, não possuem nenhum significado comparado ao mundo de “relações inconscientes”⁶ revelado pela música. Enquanto a palavra comunica um conteúdo determinado conceitualmente, e por isto está ligada à forma e à visibilidade, o tom é universal e sem forma ou conceito. Diferentemente dos limites da forma, o som está ligado às sensações de prazer e desprazer, que, como vimos, acompanham todas as representações. A sensação é descrita como a raiz, o subsolo tonal da linguagem, o elemento mais universal e elementar a partir do qual se desenvolve a diversidade das línguas. A sensação está associada ao som pois permanece irreduzível ao conteúdo conceitual que compõe o sentimento. É justamente este caráter indivisível da sensação que Nietzsche procura ressaltar em sua reflexão sobre o caráter não-conceitual do tom: “E o que nos diz o próprio Beethoven, ao fazer introduzir esse cântico coral por meio de um recitativo? “Ah, amigos, não esses tons, mas deixai-nos entoar mais agradáveis e jubilosos!” (...). O sublime mestre lançou mão não da palavra, mas do som “mais agradável”, não do conceito, mas do tom mais intimamente rico em alegria” [12(1), p.8]. O importante no canto coral não está no significado da palavra, mas no júbilo e alegria comunicada pela musicalidade das vozes. Nesta passagem, o filósofo faz uma crítica indireta à concepção da obra total de Wagner, ao comentar “a monstruosa superstição estética, segundo a qual Beethoven, com aquele mesmo quarto andamento da nona sinfonia, teria feito uma confissão sobre os limites da música absoluta”. O coro revela justamente o contrário dos limites da música absoluta, pois ele “despotencializa para a imagem e para palavra”, apagando o conteúdo e o sentido comunicados pelo poema.

Nietzsche, em sua reflexão sobre o canto na *Nona Sinfonia*, enfatiza o poder e predomínio da linguagem tonal em relação à dimensão visual e conceitual da palavra. O desaparecer da imagem e da palavra na universalidade sonora não caracteriza apenas a música moderna, mas constitui a norma da música popular de todos os tempos. Também a experiência de criação do poeta lírico antigo, como aquela do povo que participa dos rituais dionisíacos, ou canta simplesmente seu canto, mostra um modo de experimentar ou de participar da música inteiramente distinta daquela orientada pelo texto da canção. O filósofo retoma, ao longo de todo parágrafo final, a distinção entre uma esfera artística, de criação ou de participação na obra de arte, e a exigência de compreensão da palavra, ligada ao predomínio das determinações semântico-conceituais da linguagem. Aqui é

⁶ *KSA*, Vol. 1, p 140.

desenvolvido o argumento de que a esfera de criação e recepção da arte é essencialmente distinta da esfera comunicativa da linguagem. A criação do poeta ou o canto popular não estão associados à comunicação de um conteúdo ou mensagem. O exaltado servidor de Dioniso, o poeta em “pleno enlevo” ou o povo que, por “ímpeto interior”, canta sua canção não tem algo a comunicar ao ouvinte, ao contrário, até mesmo o esquece, se este não participa do canto. O texto que, em seu enlevo, o poeta cria não é uma “interpretação figurativo-conceitual da música”, mas um interpretar simbólico, para si mesmo, da música. Diante dos obscuros entrelaçamentos de pensamento de Ésquilo ou Píndaro, não se pode pensar que os gregos estivessem atentos às palavras, pois a música, em si mesma, expressava plenamente seu conteúdo próprio e universal. No parágrafo final o filósofo observa: “somente para aquele que canta junto há uma lírica, (...), o ouvinte se coloca perante ela como diante de uma música absoluta” [12(1), p.10].

Nietzsche refere-se aqui a um importante aspecto. A possibilidade de compreensão do domínio musical está ligada à participação no canto, por meio da qual torna-se experienciável não mais o conteúdo ou sentido da palavra, mas o canto como pura sonoridade. É a supremacia do elemento tonal que torna possível uma compreensão inalcançável para a palavra e o conceito. Como observou Figl, é justamente porque a linguagem tonal não pode comunicar nenhum conteúdo concreto e conceitualmente delimitado que ela permite o acesso a um âmbito não-conceitual e não-linguístico (DG, p.157). Aqui o essencial não é a esfera comunicativa da linguagem, a qual pressupõe um acordo e uma determinação semântica das palavras. O som cria um elo com aquele elemento indeterminado e irredutível das sensações, a partir do qual é possível uma experiência mais profunda, singular do mundo não figurativo da música. O poeta cria “pela mais interior necessidade”, o povo canta “para si”. É sempre um ímpeto interior, nascido do mais íntimo de si próprio, indiferente ao significado convencional das palavras, que caracteriza a criação do poeta ou o canto popular.

O principal aspecto que diferencia o fragmento 12(1) de *O Nascimento da Tragédia* é justamente o de formular a existência de dois diferentes e separados domínios da experiência, o mundo fenomênico e o mundo do fundamento originário, a partir do questionamento do caráter metafísico da vontade, assim como da caracterização da linguagem como uma atividade simbólica, sem relação com a essência das coisas. Diferentemente de GT, onde este distanciamento em relação a Schopenhauer não é

explicitado, neste fragmento a vontade, assim como o conjunto do mundo pulsional, só podem ser conhecidos enquanto representação, não segundo a essência. E o fundamento originário, não mais associado ao conceito de vontade de Schopenhauer, passa a ser descrito de modo indireto, a fim de enfatizar o caráter inacessível às nossas representações, indecifrável deste domínio originário. O exame das versões preparatórias à seção 6 de GT, seguida originalmente, como observado, pelo fragmento 12(1), traz importantes esclarecimentos em relação a este tema. O exame da versão preparatória à seção 6 mostra o cuidado de Nietzsche em utilizar aspas sempre que refere-se à noção de vontade de Schopenhauer, ao passo que na versão definitiva de GT estas aspas são retiradas. Quanto ao fragmento 12(1), a comparação entre as diferentes versões mostra que a crítica à noção de vontade de Schopenhauer é explicitada somente no processo final de elaboração do texto, correspondendo aos últimos acréscimos e modificações introduzidos por Nietzsche. Como veremos, na primeira versão o filósofo faz o mesmo conjunto de afirmações – sobre a impossibilidade, mesmo para a vontade, de ir além da esfera da representação – sem explicitar, como na última versão, sua crítica e distanciamento em relação às teses de Schopenhauer.

A seguir será comentada a versão preparatória à seção 6 de GT, a qual contém, com inúmeras rasuras e reescrituras, o texto quase completo, já bem próximo da forma como foi publicado, imediatamente seguido da versão, também preparatória, ao fragmento 12(1).

A comparação entre as diferentes versões mostra como Nietzsche constrói sua argumentação, onde ele considera importante acrescentar uma ênfase, ou retirá-la, imprimindo formas distintas ao texto até a constituição da versão final. Um exemplo disto, como observado, é a supressão das aspas da palavra vontade (Wille) na versão final da seção 6 de GT. Trata-se do parágrafo onde o filósofo pergunta-se como a música manifesta-se no espelho da imagem e do conceito. “Ela manifesta-se como vontade, no sentido de Schopenhauer” responde o filósofo. E esclarece que segundo a essência, a música jamais poderia ser vontade. Este mesmo trecho, na primeira versão, é acompanhado de aspas. Reproduzo, a seguir, as duas versões. Enquanto na primeira versão o filósofo afirma: “Ela se manifesta como “vontade”, no sentido de Schopenhauer, ..., pois a música não pode,

segundo sua essência, ser "vontade" ⁷, na versão publicada as aspas são retiradas: "*Ela se manifesta como vontade*, no sentido de Schopenhauer, ..., pois a música não pode, segundo sua essência, ser vontade" ⁸. Cabe observar que as aspas na palavra vontade são mantidas ao longo de todos os parágrafos seguintes, correspondentes à versão preparatória ao fragmento 12(1).

Nesta versão, Nietzsche dá continuidade, como observado, à análise desenvolvida na seção 6 de GT. O filósofo, prosseguindo a distinção entre música e linguagem que conclui esta seção, afirma o caráter simbólico da linguagem e a impossibilidade de conhecer além da esfera da representação. Nietzsche observa que aquilo que é simbolizado pela linguagem pertence sempre ao domínio da representação, mesmo aquilo que Schopenhauer chama "vontade", acrescentando, em seguida, que mesmo a vontade, sempre acompanhada de aspas, não é senão uma forma geral de manifestação que nos é indecifrável:

"Até mesmo o conjunto da vida pulsional, em resumo, o que Schopenhauer chama "vontade", é conhecido por nós, de acordo com mais preciso auto-exame, apenas como representação: e nós bem podemos dizer que a [própria] "vontade" nada mais é que a forma [universal] da aparência de algo para nós de resto completamente indecifrável"⁹.

Na versão final, correspondente ao texto publicado na KSA como fragmento 12(1), o filósofo introduz acréscimos que modificam significativamente o sentido do texto. Nesta versão, cujas modificações foram destacadas em itálico, Nietzsche refuta, claramente, as teses de Schopenhauer:

"Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos volitivos é conhecido por nós - *como tenho que intercalar aqui, contra Schopenhauer - de acordo com mais preciso auto-exame, apenas como representação, não segundo a essência*: e nós bem podemos dizer que a própria "Vontade" *de Schopenhauer* nada mais é

⁷ "Sie erscheint als "Wille", das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, (...) denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich "Wille"sein" Cf Nietzsche, F. *Kritische Gesamtausgabe Werke III*, 5/1. Michael Kohlenbach/Marie-Luise Haase. Nachbericht zur dritten Abteilung. op. cit, p.235.

⁸ "*Sie erscheint als Wille*, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, (...). denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich Wille sein" in *KSA* 1, GT 6, p. 360.

⁹ "Auch das gesammte Triebleben, kurz was Schopenhauer "Wille" nennt, ist uns, bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung bekannt: und wir dürfen wohl sagen, dass [selbst] der "Wille" nichts als die [allgemeinste] Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist" in *KGW*, III, 5, p.1083.

que a forma universal da aparência de algo para nós de resto completamente indecifrável"¹⁰.

O filósofo ressalta, na versão final, que o mundo pulsional, os atos de vontade, diferentemente do que afirma Schopenhauer, só nos são conhecidos como representação, ou seja, não segundo a essência. Logo adiante no texto, Nietzsche introduz uma segunda modificação significativa. Na primeira versão o filósofo afirma: "Essa forma mais universal da aparência, a partir da qual e unicamente sob a qual compreendemos todo do vir-a-ser e todo querer, tem também na linguagem sua esfera simbólica própria (...)"¹¹. E na versão final: "Essa forma mais universal da aparência, a partir da qual e unicamente sob a qual compreendemos todo do vir-a-ser e todo querer e para a qual queremos manter o nome 'Vontade', tem também na linguagem sua esfera simbólica própria (...)"¹². Aqui Nietzsche sugere que a vontade é um nome para a forma mais universal da aparência, indicando, assim, o caráter provisório e hipotético de sua definição de vontade. E este caráter hipotético e experimental é corroborado justamente pelas aspas na palavra vontade.

O filósofo descreve a vontade de Schopenhauer tanto como a forma mais universal de aparência, quanto como uma forma associada ao devir, descartando, deste modo, um conhecimento da essência através da vontade. No fragmento 7(203), o filósofo observa: "No devir revela-se a natureza de representação das coisas: nada existe, nada é, tudo torna-se, isto é, é representação"¹³. A vontade, como representação, perde seu caráter ontológico, tornando-se um nome, um termo para expressar uma hipótese do pensamento. O uso das aspas indica o caráter provisório da concepção de vontade aí apresentada, assim como sugere que esta concepção poder ser, em um segundo momento, modificada¹⁴. Na versão final, a explicitação do distanciamento em relação às teses de Schopenhauer é acompanhada da afirmação que a própria vontade é uma forma geral de aparência e, em

¹⁰ Os grifos são meus. "Auch das gesammte Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindung Affekte Willensakte ist uns – wie ich hier gegen Schopenhauer einschalten muss - bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung, nicht seinem Wesen nach, bekannt: und wir dürfen wohl sagen, dass selbst der "Wille" Schopenhauers nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist" in KSA 7, p.360-361.

¹¹ "Diese allgemeinste Erscheinungsform, aus der [und unter der] wir alles Werden und alles Wollen einzig verstehen, hat nun auch in der Sprache ihre eigene symbolische Sphäre, (...)" in KGW, III, 5, p. 1083.

¹² Os grifos são meus. "Diese allgemeinste Erscheinungsform, aus der und unter der wir alles Werden und alles Wollen einzig verstehen und fuer die wir den Namen "Wille" festhalten wollen, hat nun auch in der Sprache ihre eigene symbolische Sphäre (...)" in KSA, Vol 7, p. 361.

¹³ KSA, Vol 7.

seguida, que a vontade é um nome, ali experimentalmente utilizado, para definir esta forma universal de aparência. Desse modo, o acréscimo da observação crítica em relação a Schopenhauer permite justamente compreender onde Nietzsche distancia-se de seu antigo mestre e os efeitos deste distanciamento, a saber, de um lado, a associação entre vontade e representação, e, de outro, a aproximação entre a vontade e a linguagem, a partir da qual a vontade, como um nome ou hipótese, perde seu caráter ontológico. Inversamente, a supressão das aspas na versão final de GT anula justamente o caráter hipotético da reflexão sobre a vontade, a medida em que esta é suposta como a vontade concebida por Schopenhauer.

A decisão de retirar o fragmento 12(1) da versão final de GT mostra a tensão em que se movia o pensamento de Nietzsche na época de redação final de sua primeira obra, assim como explicita o distanciamento das principais concepções desta obra, particularmente a concepção de Uno Primordial, estreitamente ligada à noção de experiência dionisiaca, em relação à metafísica de Schopenhauer. Esta questão - a concepção nietzscheana de Uno primordial - será analisada no capítulo seguinte.

¹⁴ Sobre as aspas em Nietzsche ver ABEL, G. *Nominalismus und Interpretation. Die Überwindung der Metaphysik im Denken Nietzsches* In SIMON, J. *Nietzsche und die philosophische Tradition*. Bd. 2. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1985, pp. 50-51

2 - Excurso: Nietzsche e a leitura de *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick

O tema da presente seção, a primeira recepção de Nietzsche da estética de E. Hanslick, surgiu durante o estágio de doutorado que desenvolvi, em Weimar, com apoio da Stiftung Weimarer Klassik. Ao longo deste trabalho, no qual eu pesquisava as fontes utilizadas pelo filósofo no período de elaboração de *O Nascimento da Tragédia*, me deparei com o ensaio de Hanslick na biblioteca póstuma de Nietzsche. O que nele me chamou atenção foram as observações manuscritas, em sua maior parte críticas, feitas pelo filósofo nas margens de seu exemplar. A leitura do ensaio de Hanslick, assim como um exame da literatura secundária, na qual é ressaltado o aspecto crítico da leitura de Nietzsche e raramente seu aspecto produtivo, despertou meu interesse para a importância deste tema. As observações manuscritas feitas pelo filósofo trazem não apenas dados novos e essenciais para a compreensão de sua leitura da estética de Hanslick, mas oferecem indicações de grande importância no que diz respeito a sua recepção da estética romântica. Nietzsche faz, em suas anotações, uma referência a AW Schlegel que permite situar a sua leitura de Hanslick em um contexto maior do debate estético, assim como associá-la à reflexão sobre a arte elaborada na época de redação de *O Nascimento da Tragédia*. Neste trabalho procuro reconstituir, a partir das observações manuscritas e dos fragmentos póstumos, a primeira leitura feita por Nietzsche do ensaio de Hanslick, assim como os efeitos desta leitura na elaboração do fragmento 12(1). Uma segunda contribuição essencial da análise do ensaio de Hanslick, é, como mencionado, a de trazer elementos para compreender a distinção entre sensação e sentimento desenvolvida neste fragmento. A noção de sensação, elaborada nos fragmentos póstumos do período, será central em GT, particularmente na caracterização do conceito de Uno Primordial.

Introdução

Nietzsche leu provavelmente em 1865, pela primeira vez, a obra *Do Belo Musical* (*Vom Musikalisch Schönen*) do crítico musical vienense E. Hanslick. Nesta época, o filósofo era estudante de Teologia em Bonn e aluno de Otto Jahn, estudioso da obra de Mozart e, como Hanslick, crítico do drama musical wagneriano. Os primeiros indícios da leitura de Hanslick encontram-se em um fragmento de março de 1865, no qual Nietzsche discute a relação entre a poesia e a música, referindo-se a uma questão bastante polêmica na época, e discutida em *Do Belo Musical*, a da relação entre música e sentimento¹⁵. Ao lado deste fragmento o filósofo redigiu uma lista de livros a serem lidos nas férias, na qual menciona o nome de Hanslick¹⁶.

No outono de 1866, agora estudante em Leipzig, Nietzsche escreve um pequeno texto, bastante crítico, sobre as "As Walkírias" de Wagner, no qual surgem novos indícios da leitura de *Do Belo Musical*¹⁷. O texto trata de um tema, os limites entre a música e a poesia, que foi objeto de uma acirrada polêmica entre os partidários da concepção da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), desenvolvida por Wagner, e os defensores da concepção musical clássica, na qual afirma-se a primazia da música absoluta. Nietzsche desenvolve um comentário extremamente irônico sobre o significado do título na ópera wagneriana. O filósofo observa que o título do prelúdio das "Walkírias", "Tempestuoso" (*Stürmisch*), tem a função de indicar ao maestro um tempo mais rápido, enquanto o leitor da partitura deve saber que o prelúdio descreve uma tempestade: "O título é, portanto, um programa que enfeitiça o ouvinte colocando diante de sua alma uma imagem poética"¹⁸. Nietzsche refere-se aqui à estreita relação entre texto e música que se estabelece a partir do título, sugerindo que o ouvinte passa a compreender a composição musical a partir de seu conteúdo programático. Segue-se a esta observação o irônico comentário: "Se não soubéssemos que se tratava de uma tempestade, então pensaríamos, primeiro, em uma roda rufante, depois,

¹⁵ Sobre esta primeira recepção de Nietzsche do ensaio de Hanslick ver JANZ, C.P. „Nietzsche als Überwinder der romantischen Musikästhetik“ In ALBERTZ, J. *Kant und Nietzsche – Vorspiel einer kuenftigen Weltauslegung?* Freie Akademie, 1988 e KROPFINGER, K. *Wagners Musikbegriff und Nietzsches 'Geist der Musik'* In *Nietzsche-Studien* 14 (1985).

¹⁶ NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. orgs. H.J.Mette/K.Schlechta. Vol. 3, München, 1994, p. 99.

¹⁷ HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Editora da Unicamp, 1989. Para as citações seguintes BM.

¹⁸ Ver NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. Von H.J.Mette/K.Schlechta. Vol. 3, op. cit., pp. 207- 208.

no bramir de um trem a vapor. Escutamos o estalar das rodas, o ritmo uniforme, o interminável e galopante estrondo” (Ibid). Pode-se identificar nesta ironia uma crítica à música programática, na qual o texto passa a determinar o conteúdo da música, de modo que sem o programa indicado pelo título a música deixa de ser compreensível, produzindo as mais disparatadas e estranhas impressões. Nietzsche sugere, desse modo, que o estabelecimento de uma relação necessária entre texto e música, como o elaborado por Wagner em sua concepção da obra de arte total, tem como consequência a perda da autonomia do elemento musical na ópera.

Este tema não apenas foi desenvolvido por Hanslick, em *BM*, como constitui um aspecto central de sua argumentação. O autor defende o princípio de autonomia da música, enfatizando a especificidade do elemento musical em relação à natureza conceitual do texto. Hanslick observa que um mesmo trecho musical pode ser combinado a diferentes textos, modificando os sentimentos e interpretações despertadas no ouvinte. Isto demonstra, como veremos adiante, a independência do elemento musical em relação ao textual, assim como sugere que o texto, na ópera, determina conceitualmente o conteúdo da música, a qual separada do texto, não possui conteúdo conceitual, mas puramente musical. Um dos aspectos da crítica de Hanslick à ópera wagneriana dirige-se justamente à subordinação da música ao elemento dramático. De fato, na época da terceira edição de *BM*, em 1865, Wagner tinha como princípio estético a concepção de obra de arte total, na qual a música era compreendida como um meio para expressão dramática. Hanslick critica, em diversas passagens, este princípio wagneriano, a partir do qual a música perde não apenas sua beleza própria, mas seu significado, só podendo ser compreendida em relação ao texto.

Há, desse modo, um predomínio das concepções da estética musical clássica nestas primeiras reflexões de Nietzsche, expressas sobretudo na prioridade da música absoluta e na atitude crítica em relação à música programática. Mas é justamente esta prioridade da música absoluta que, como veremos, irá unir Nietzsche e Wagner na época de elaboração de *GT*.

Em novembro de 1868, acontece o primeiro encontro entre Nietzsche e Wagner, iniciando um período de intensa amizade e diálogo entre o jovem filólogo e o conhecido compositor, dos quais encontram-se sinais em *Beethoven*, publicado por Wagner em 1870 e em *GT*, publicado no final do ano seguinte. Um aspecto importante a ser ressaltado é a

conversão de Wagner, em 1870, à filosofia de Schopenhauer e a mudança, daí decorrente, que ocorre em sua concepção de arte total. De fato, Schopenhauer coloca a música no centro de sua reflexão sobre a arte. Ele estabelece não apenas a primazia da música em relação às outras formas de manifestação artística, como considera a música o mais claro e completo comentário de um acontecimento, excedendo em clareza a própria expressão poética, dado que a música, diferente da poesia, é um modo imediato de expressão. A publicação de *Beethoven*, em 1870, é expressão desta conversão, na qual Wagner revê e modifica radicalmente a sua concepção do drama como arte total, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência e o em-si da ação dramática¹⁹.

Em 1871, ano da publicação de GT, no qual Nietzsche dedica-se intensamente à elaboração de sua primeira obra, encontram-se sinais de releitura do ensaio BM de E. Hanslick. Em uma carta de abril de 71 ao editor Engelmann²⁰, ao qual envia uma primeira versão de GT, intitulada *Música e Tragédia*, Nietzsche descreve a reflexão estética sobre a tragédia grega desenvolvida em sua obra, enfatizando a importância em relacionar a tragédia com o “estranho enigma de nosso presente”, Richard Wagner. O filósofo pretende, além disso, abordar questões centrais da estética da época, particularmente da estética wagneriana, a partir do que “Hanslick e outros” disseram sobre ela.

Entre as anotações elaboradas no início de 71, no período em que Nietzsche envia a carta a Engelmann, encontram-se diversos fragmentos nos quais o filósofo desenvolve a proposta de discutir o fenômeno Wagner em sua relação com a polêmica estética da época²¹. Além destas notas póstumas, Nietzsche escreveu em seu exemplar de BM, existente atualmente em sua biblioteca póstuma, em Weimar, algumas breves, mas significativas observações nas margens do texto. Parte das observações críticas foram escritas no primeiro capítulo, intitulado “A estética do sentimento”, enquanto as demais concentram-se no penúltimo capítulo da obra, intitulado “As relações da música com natureza”, no qual Hanslick discute a relação da arte com a natureza, conferindo à música uma relação com a natureza essencialmente distinta das artes plásticas e da poesia. É

¹⁹ Sobre este tema ver BORCHMEYER, D. e SALAQUARDA, J. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Insel Verlag, 1994, p.1279-80.

²⁰ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, org. por. G. Colli u. M. Montinari. Vol. 3, München, 1986, p. 194.

²¹ Ver, particularmente, os fragmentos 9(33), (36), (37-42), os quais foram escritos como anotações e esboços para “Música e Tragédia”. Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, ed. G. Colli/M. Montinari. De Gruyter, 1980, Vol.7.

possível que as observações manuscritas tenham sido um primeiro esboço do projeto mencionado pelo filósofo a Engelmann, de trazer à discussão as principais questões estéticas da época, abordando tanto a estética wagneriana quanto a de seus opositores, dado que são, em sua totalidade, extremamente críticas às teses de Hanslick. É como se Nietzsche reunisse elementos, nestas observações, para a elaboração desta abordagem crítica. Também Otto Jahn, como vimos, um crítico da ópera wagneriana, constituiu um alvo da crítica de Nietzsche. Entretanto, diferente de Hanslick, que não é mencionado em GT, a reflexão crítica sobre Jahn desenvolvida nas notas póstumas foi incluída por Nietzsche na seção 19 de sua primeira obra.

Como mostra a versão final de GT, Nietzsche abandona, no que diz respeito a Hanslick, o projeto mencionado a Engelmann, desenvolvendo, antes, uma veemente crítica às concepções da estética de sua época em relação à ópera, particularmente da subordinação da música ao texto. Se de fato o filósofo releu Hanslick com o propósito de elaborar uma reflexão crítica, ele parece ter encontrado nesta obra um rico e abundante material, particularmente em relação à crítica da ópera e à concepção da música como arte autônoma. A favor desta hipótese falam duas notas, de tom neutro, ambas do início de 1871, na qual Nietzsche refere-se à distinção entre forma e conteúdo na música e à concepção de arabesco, desenvolvida pelo crítico vienense para caracterizar a natureza singular das formas musicais²². Refere-se, ainda, à discussão sobre a representação do sentimento na música. Estas questões foram desenvolvidas por Hanslick nos capítulos 3, 5 e 7, os quais, somados aos comentários por Nietzsche nas margens de seu exemplar, correspondem à leitura ou ao conhecimento quase integral das teses do livro. Estas notas permitem estabelecer uma relação produtiva entre a reflexão de Nietzsche sobre a estética musical e algumas das concepções de Hanslick, entre elas a concepção da primazia da música em relação ao texto. Como bem observou Kropfnger, é curioso o fato de Nietzsche, nas notas em questão, referir-se de modo expressamente crítico a Otto Jahn, como o fará também na seção 19 de GT, e em relação a Hanslick se expressar de modo neutro, como em um comentário²³.

²² Cf. Fragmentos 9(8) e 9(98) in *KSA*, 7.

²³ Ver sobre isso o comentário de Kropfnger in KROPFINGER, K. *Wagners Musikbegriff und Nietzsches 'Geist der Musik'* In *Nietzsche-Studien* 14 (1985), p. 4.

Estas notas póstumas indicam o duplo aspecto da leitura feita por Nietzsche em 71, constituída tanto por aspectos críticos, quanto por comentários que expressam seu interesse pela estética de Hanslick. A hipótese desenvolvida, a seguir, é que Nietzsche estabelece, no fragmento 12(1), elaborado na época da redação final de GT, um singular diálogo com a estética musical de Hanslick. Embora não haja neste texto nenhuma referência a Hanslick, ou a sua obra, a temática nele desenvolvida, particularmente a relação entre arte e natureza e a crítica à estética do sentimento, está estreitamente ligada às teses desenvolvidas em BM. O estudo deste texto, articulado às notas póstumas, torna possível desenvolver, como veremos, uma reconstituição destes dois aspectos, crítico e produtivo, da leitura feita por Nietzsche em 71. O duplo aspecto desta leitura está ligado à singularidade das concepções estéticas de Hanslick. De um lado, Nietzsche encontra em Hanslick um paradigma da estética que pretende criticar, dado que este concebe a música dentro da categoria do belo, como uma experiência de contemplação estética, situando-se, portanto, no pólo oposto das concepções de Nietzsche, o qual compreende a música a partir do dionisiaco. De outro, Hanslick é um radical defensor da música absoluta, assim como crítico da subordinação da música ao elemento dramático, reunindo em sua polêmica argumentos e inúmeras citações, tanto de partidários quanto de críticos da música absoluta, que podem ter auxiliado Nietzsche na elaboração de sua própria discussão com a estética de sua época²⁴. Deve-se mencionar, ainda, que Hanslick formula o problema da relação entre música e texto como um problema de forma e conteúdo, o que implica uma discussão sobre as esferas de representação, questões de alto interesse para Nietzsche no contexto de elaboração de GT.

A leitura de Hanslick insere-se, portanto, em um campo complexo de relações. Pretendo reconstituir a leitura de Nietzsche a partir de uma articulação entre as observações manuscritas e os fragmentos póstumos, assim como discutir os desdobramentos que esta leitura teve no fragmento 12(1). Esta leitura relaciona-se a este texto póstumo, como observado, de uma perspectiva crítica e produtiva. De um lado, o filósofo encontra em BM um modelo de oposição, ou seja, um modelo em confronto com o qual desenvolve parte de suas teses, sobretudo a da relação entre arte e natureza. De outro, a crítica à estética do sentimento e a relação entre música e texto, funcionam como uma confirmação e estímulo ao desenvolvimento de suas próprias teses.

²⁴ Sobre Nietzsche, Hanslick e Wagner ver BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart, Reclam, 1982 e SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik*. Würzburg,

No capítulo “As relações da música com a natureza”, Hanslick analisa a relação da música e das demais artes com a natureza. O autor ressalta a relevância do exame desta temática para a estética da música, dado que a esta questão estão ligados os mais polêmicos debates sobre a arte, particularmente a questão da natureza e conteúdo da arte musical. Hanslick defende a tese que a música, diferentemente das demais artes, não possui um modelo na natureza. Enquanto a poesia, a pintura e a escultura encontram uma fonte inesgotável de matérias na natureza, a música recebe desta somente o material para a preparação dos sons, pois a harmonia e a melodia, fatores que determinam a arte musical, não encontram-se na natureza, são, antes, produto do espírito humano. Somente um elemento musical pertence à natureza e caracteriza muitas de suas sonoridades: o ritmo. Segundo Hanslick, o ritmo constitui o único elemento sonoro que nasce e se constitui a partir da natureza.

O autor enfatiza que o sistema musical não deve ser compreendido como uma invenção arbitrária e convencional, como algo já criado (*ein Erschaffenes*), mas como algo que está em permanente formação (*ein Gewordenes*)²⁵. Para esclarecer esta concepção, Hanslick faz, a partir de Jacob Grimm, uma analogia entre a linguagem e a música. A poesia e a música são, segundo Grimm, assim como a linguagem, um produto humano. Ambas são um produto artificial, pois não se encontram na natureza e devem ser aprendidas. Tanto a linguagem, como a música, foram formadas pelas nações segundo seu caráter, assim como foram continuamente modificadas e aperfeiçoadas. Hanslick procura ressaltar o caráter histórico da arte musical, suas transformações e sua permanente evolução ao longo da história.

Não existe portanto, segundo o autor, um sistema musical na natureza. Além do som, que proporciona à música sua matéria, há, entretanto, um outro significado para “matéria”, o qual nos leva para uma importante questão. Trata-se do objeto, do conteúdo representado pela música. “De onde o compositor retira esta matéria?” (BM, p.144) Neste ponto reside a diferença central das concepções estéticas de Hanslick e Nietzsche.

Hanslick argumenta que, diferentemente da música, o belo natural desempenha um papel decisivo nas demais artes, a saber, nas artes plásticas, na escultura e na poesia. A natureza oferece ao pintor ou ao escultor o modelo segundo o qual ele cria, seja para imitá-lo ou transformá-lo. Do mesmo modo, o poeta cria segundo um modelo que é despertado em sua imaginação a partir do presente ou da tradição. O vasto campo das ações, sentimentos e experiências humanas, cujo modelo ele encontra na natureza, proporciona ao poeta uma fonte inesgotável para sua criação.

A concepção de Hanslick é composta por dois pontos principais. Primeiramente, o pintor ou o arquiteto nada podem criar, em sentido estrito, pois tudo o que criam deve ter sido, antes, visto e observado atentamente. Em segundo lugar, o criar do pintor ou do poeta é um contínuo "imitar desenhando" (Nachzeichnen), "imitar formando" (Nachformen). Aqui aparece a diferença central em relação à arte musical: um tal modelo não existe para a música, pois "imitar musicando alguma coisa (Nachmusizieren) não existe na natureza" (BM, p.146). Mesmo para o canto popular não há modelo na natureza, este canto corresponde à primeira etapa da arte musical, constituindo, portanto, um produto humano. Enquanto as demais artes expressam um conteúdo, correspondente ao modelo externo que encontram na natureza, a música não repete nenhum objeto conhecido, não expressa por isso nenhum conteúdo ou objeto. Segundo Hanslick, "o compositor não pode transformar nada; ele deve criar tudo de novo" (BM, p.146). E a matéria que ele dispõe para sua criação consiste unicamente em sons e relações sonoras.

No parágrafo seguinte, Hanslick faz uma breve crítica ao princípio aristotélico de imitação e o define como "princípio de imitação da natureza pela arte". Refutando este princípio, o autor afirma que a arte não deve imitar servilmente a natureza, mas transformá-la (BM, p. 146). Este algo transformado pela arte é justamente o modelo oferecido pela natureza, o belo natural. Neste parágrafo concentram-se a maior parte das observações manuscritas de Nietzsche. Ao lado da afirmação: "Para a música, não existe um belo da natureza", o filósofo coloca um ponto de interrogação que indica o caráter problemático da concepção de Hanslick. Ao lado da observação do crítico musical sobre o princípio aristotélico, Nietzsche escreve: "homem medíocre!" (kleiner Mann!). Enfim, o filósofo comenta a concepção de Hanslick sobre o papel transformador da arte em relação a seu

²⁵ Ver HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. op.cit. p.140.

modelo, com as palavras: “antes, imitar a natureza como ela cria. Schlegel. Estét.” (“vielmehr: die Natur nachahmen wie sie schafft. v. Schlegel. Ästh.”)²⁶.

Nietzsche faz, neste parágrafo, uma referência essencial às “Lições sobre bela literatura e arte”²⁷, de August Wilhelm Schlegel, onde esta temática é tratada. Esta indicação permite não apenas compreender a interpretação que Nietzsche faz de Hanslick, mas também esclarecer como o filósofo se posicionou nesta polêmica clássica da estética, o da relação entre a arte e a natureza. AW Schlegel, em suas “Lições”, observou que os modernos haviam interpretado o princípio aristotélico de imitação de modo muito diferente de seu autor, o que provocou os maiores mal-entendidos e contradições. No princípio aristotélico, segundo o qual as belas artes são imitativas, é indicada a importância do elemento imitativo nas artes, não somente da poesia e da pintura, mas também da música e da dança. Na interpretação dos teóricos modernos este princípio foi de tal forma modificado, que passou a significar que as belas artes devem imitar a natureza. Problemático nesta modificação do princípio é, segundo Schlegel, a indeterminação associada à concepção de natureza, pois passa-se a defini-la a partir de um conceito puramente negativo, a saber, como algo existente sem a intervenção humana. A este conceito de natureza acrescenta-se um conceito passivo de imitação, como se a arte nada fosse senão um mero copiar e repetir. Os elementos da criação artística devem nascer e ser concebidos segundo uma realidade previamente existente. Schlegel observa que neste conceito de natureza não é abarcada “a totalidade das coisas” (die Gesamtheit der Dinge), mas objetos determinados do mundo exterior (KL, p.90). O principal aspecto da natureza perdido neste conceito é justamente “o seu devir eterno, sua universal força criadora”, que não pode ser suprimido e que não desaparece em nenhum produto individual. Schlegel contrapõe a este conceito negativo uma concepção produtiva, criadora de natureza²⁸, a partir da qual a expressão imitação, assim como o princípio - “a arte deve imitar a natureza”

²⁶ Estas observações encontram-se, como mencionado, no exemplar de Nietzsche existente em sua biblioteca póstuma, em Weimar. HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. (Citado como VMS) 3. edição. Leipzig, 1865. Ver Anexo a este trabalho (pp. 255 e 257), onde foram reproduzidas a capa do exemplar de Nietzsche do ensaio de E. Hanslick e a página na qual o filósofo fez suas observações manuscritas.

¹⁰ SCHLEGEL, A.W. *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe II*. Org. E. Lohner. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963, S 42-43. Citado como KL.

²⁸ Esta crítica ao princípio de imitação e representação na arte, assim como o desenvolvimento de uma concepção da relação do artista com sua obra como uma relação de expressão são aspectos centrais da estética romântica e de sua crítica à estética clássica. Ver sobre este tema a obra de TODOROV, T. *Teorias do*

– adquire a sua mais nobre significação. A arte deve criar autonomamente como a natureza, a partir de si, como “uma transformação do imitado segundo leis de nosso espírito, como uma imaginação sem modelo externo” (KL, p. 43).

As observações manuscritas de Nietzsche ganham clareza a partir desta reflexão. Ao lado da afirmação de Hanslick que a arte não deve imitar, mas transformar a natureza, o filósofo escreve: “antes imitar a natureza como ela cria”. A arte não deve imitar ou transformar a natureza, mas criar com autonomia como a natureza, enquanto expressão de sua força própria e criadora. A reflexão de Schlegel permite, desse modo, reconstituir o diálogo de Nietzsche com a estética de Hanslick. Primeiro, o filósofo refere-se, através da menção a Schlegel, à interpretação tradicional do princípio aristotélico, a fim de indicar a ligação de Hanslick com esta interpretação e, por conseguinte, com uma concepção problemática de natureza. Como vimos, Hanslick descreve o princípio aristotélico como um princípio de imitação da natureza, o que o leva a contrapor esta noção de imitação à concepção de que a arte transforma natureza. Para Nietzsche, entretanto, trata-se de enfatizar uma concepção de natureza inteiramente diferente da apresentada por Hanslick, a saber, não da natureza como modelo externo à arte, mas como modelo artístico.

As observações manuscritas de Nietzsche permitem mostrar, desse modo, como a concepção da relação da arte com a natureza é construída a partir de um diálogo tanto com a estética romântica²⁹, quanto com a estética de seu tempo. A seguir pretendo mostrar, no fragmento 12(1), a continuidade e o desdobramento deste diálogo na própria obra de Nietzsche. O filósofo interpreta a gênese da canção popular a partir de uma análise da relação da arte, particularmente da poesia e da música, com a natureza como modelo.

Nietzsche inicia, este fragmento, estabelecendo uma relação entre a ópera, enquanto gênero que une a música e o drama, e a canção popular, entendida como a mais antiga expressão deste fenômeno de união entre música e imagem. O filósofo descreve este antigo fenômeno, que caracteriza a canção popular, como uma relação de imitação do artista com a natureza. A natureza, definida pelo filósofo como uma natureza “artisticamente pré-

Símbolo. Papyrus, 1996, pp. 193 - 211 e o artigo de SELIGMANN-SILVA, M. “Alegoria, hieróglifo e arabesco: Novalis e a poesia como poiesis” in *Poesia Sempre*. Nr 14, agosto de 2001.

²⁹ Para uma análise da recepção de Nietzsche da primeira estética romântica, bem como da relação de sua concepção de dionisiaco com a concepção desenvolvida por Friedrich e AW. Schlegel ver os artigos de BEHLER, E. Nietzsche und die Frühromantische Schule in *Nietzsche-Studien* 7, (1978) e Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche. In *Nietzsche-Studien* 12 (1983).

figurativa” [12(1), p.2], é o modelo de união entre música e imagem. Nietzsche parece enfatizar, a partir desta caracterização da natureza, a relação entre o elemento não-figurativo e figurativo da criação, correspondentes às duas pulsões artísticas do mundo grego, analisadas em GT, as pulsões dionisiaca e apolínea. Apolo simboliza as artes da imagem, enquanto o elemento artístico de Dioniso é a música. A canção popular e a lírica e, sobretudo, a tragédia, simbolizam a união entre o elemento apolíneo e dionisiaco, a partir do qual a música, ou seja, o elemento não-figurativo engendra a imagem e a forma apolínea. Os dois elementos da lírica, a música e a poesia, possuem um modelo artisticamente ativo na natureza, o da pulsão apolíneo-dionisiaco que produz formas e figuras. Nietzsche define a natureza como "artisticamente pré-figurativa" ("künstlerische vorbildliche Natur") tanto para ressaltar o caráter ativamente criador deste modelo, quanto para indicar que o estado característico da criação é um estado pré-figurativo, que tende à produção de formas e imagens. O lírico, que cria segundo a natureza artística, não imita as formas ou figuras de seu modelo, mas cria como a natureza, engendrando de si figuras e imagens. O filósofo retoma, de modo significativo, a descrição da relação da arte com a natureza como uma relação de imitação, assim como articula a concepção de natureza como modelo artístico à concepção, central em GT, da arte apolínea e dionisiaca.

Neste parágrafo, Nietzsche tratou do mesmo tema, o da relação da arte com a natureza, abordado em sua leitura do ensaio de Hanslick. Enquanto para o crítico musical a arte não deve imitar, mas transformar a natureza, trata-se para Nietzsche de explicitar uma concepção de natureza inteiramente diferente. A arte deve imitar a natureza como modelo artístico, estabelecendo com esta uma relação ativa de criação, correspondente à união entre as pulsões apolínea e dionisiaca que se manifesta no poeta lírico e dramático. Semelhante a Schlegel, o filósofo compreende a natureza como criação e devir, enquanto ao artista corresponde uma atividade criadora sem modelo externo. O filósofo parece, neste parágrafo, ter empregado a concepção da natureza como modelo criador, elaborada por Schlegel, no contexto de sua própria reflexão sobre a relação entre a arte dionisiaca e apolínea.

Procurei mostrar, até aqui, como Nietzsche estabelece, a partir de Schlegel, uma leitura crítica da estética musical de Hanslick. A seguir, será abordado o lado positivo desta leitura, elaborado pelo filósofo nos fragmentos póstumos de 1871, particularmente no

fragmento 12(1). Primeiramente, analiso a crítica à estética do sentimento, desenvolvida tanto por Hanslick, em seu ensaio, quanto por Nietzsche no fragmento 12(1), a fim de expor aspectos importantes da recepção do filósofo da estética do crítico musical vienense.

2

Como vimos, Hanslick considera a relação entre arte e natureza como a mais polêmica questão da estética da época, pois está essencialmente ligada à questão do conteúdo da arte, particularmente da música. O principal desdobramento de sua concepção, segundo a qual a música não possui nenhum modelo na natureza, consiste no fato de que à arte musical também não corresponde nenhum conteúdo conceitual. Para o autor, a música é constituída por seqüências sonoras criadas pelo compositor de acordo com relações e leis especificamente musicais, independentes de quaisquer representações. A beleza da arte musical, formada por elementos sonoros, é específica e independente: "Com isto, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em suas ligações artísticas" (BM, p.61). A partir de tais princípios, o autor elabora uma crítica à estética de sua época, particularmente aquela denominada por ele de "estética do sentimento". Segundo esta estética, a particularidade da música consiste em despertar e expressar sentimentos. A arte musical seria caracterizada, de acordo com esta concepção, como representação de um determinado sentimento ou afeto. Hanslick procura mostrar como a relação da música com nossos sentimentos é distinta da questão de sua fundamentação estética, a qual implica não a análise da música como expressão do afeto, mas da especificidade da beleza e das leis internas da arte musical.

O autor estabelece, primeiramente, uma distinção entre sensação e sentimento. A sensação é a percepção (*perzipiere*) de uma determinada qualidade sensível, uma cor, um som, ao passo que o sentimento é o tornar-se consciente de um estado de espírito, de um bem-estar ou mal-estar. A sensação, caracterizada como o simples perceber a partir do sentidos, é a condição do prazer estético e constitui a base do sentimento. Enquanto faculdade ou disposição de receber impressões, a sensação possui um caráter indeterminado e genérico, ela representa o entrelaçamento da arte com o sensível, a partir do qual se desenvolve o prazer estético. Para que seja possível um "sentir" (*fühlen*), observa o autor, é

necessário que haja, antes, um "ouvir" (hören)³⁰. O sentimento, por sua vez, pressupõe uma determinação e diferenciação de nossas emoções inexistente na sensação. Os sentimentos de alegria, esperança ou melancolia são, segundo Hanslick, inseparáveis de representações e conceitos que determinam seu conteúdo. Em sua crítica da estética do sentimento, o autor questiona a habitual oposição estabelecida entre o domínio do sentimento e aquele do pensamento racional. O que faz de um sentimento um sentimento determinado, como por exemplo, esperança ou amor, não é de modo algum sua intensidade, pois esta varia em sentimentos iguais ou diferentes: "Somente com o apoio de algumas representações e juízos, no momento de uma forte comoção talvez sejam inconscientes, é que nosso estado de espírito pode concentrar-se exatamente naquele determinado sentimento" (BM, p.33). Hanslick ressalta que não seria possível reconhecer o sentimento sem estas representações e conceitos, a partir da quais seu sentido é determinado. Sem este "aparato de pensamento", o sentimento torna-se um emoção indeterminada, uma sensação de bem-estar ou mal-estar vaga e genérica. Desse modo, diferentemente da indeterminação da sensação, que torna possível a percepção das qualidades sensíveis, o sentimento está estreitamente ligado à representações e conceitos.

O que torna um sentimento determinado é, como vimos, seu núcleo conceitual. A música, ao contrário, não é composta nem de conceitos, nem de sentimentos, mas de relações e construções sonoras. Hanslick parte do exemplo de uma melodia puramente instrumental, de forte efeito dramático. Nela não encontraríamos nenhum sentimento determinado, como raiva ou fúria, mas tão somente um movimento rápido e apaixonado. Se acrescentarmos, porém, a esta melodia palavras de um amor emocionado, a representação deste sentimento poderia, muito provavelmente, ser também interpretado por ela. O autor cita, como exemplo, uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: "J'ai perdu mon Eurydice, Rien n'egale mon malheur" (BM, p. 45). Boyé, um contemporâneo de Gluck, observou que esta melodia poderia se adaptar, igualmente, à palavras de sentido oposto: "J'ai trouvé mon Eurydice, Rien n'egale mon bonheur". A música, em suas puras relações, representa, somente, um movimento apaixonado, o qual pode ser associado tanto a estados de tristeza, quanto de alegria. Independente do texto, que determina na ópera o conteúdo, não é possível associar com precisão sentimentos à música.

³⁰ Sobre esta distinção entre sensação e sentimento ver *BM*, op. cit, pp. 17-19 e, também, p. 64.

O autor compara a relação entre texto e melodia na ópera a silhuetas, "cujo original, na maior parte das vezes, só reconhecemos quando nos dizem de que se trata" (BM, p. 47).

Também a música instrumental é capaz de despertar uma multiplicidade de associações e sentimentos, sem que seja possível estabelecer uma relação de correspondência entre estas imagens e estados afetivos e o conteúdo sonoro. O autor enfatiza, desse modo, o caráter indeterminado do elemento musical, assim como a relação de exterioridade entre o sentimento e a música. A diversidade de interpretações possíveis de uma peça musical indica o caráter simbólico e não necessário entre os estados afetivos e a música. Os sentimentos que atribuímos à melodia resultam de uma dimensão simbólica subjetiva, independente do conteúdo musical: "Ao vermos, no amarelo, ciúme, no sol maior, serenidade, no cipreste, tristeza, essas interpretações tem uma relação fisiológico-psicológica com determinados caracteres desses sentimentos; mas só a tem, de modo preciso, nossa interpretação, e não a cor, o som, por si mesmos" (BM, p.39). Hanslick enfatiza a natureza simbólica desta produção de associações a partir da música: "Demos a ela o nome de simbólica, pois não representa de imediato o conteúdo, permanecendo uma forma essencialmente diversa dele" (BM, p.39)³¹. A atribuição de sentimentos à música está relacionada à nossa interpretação, assim como a elementos psicológicos e fisiológicos que determinam nossos afetos, não tendo ligação com a cor ou com o som em si mesmos. Os termos "expressar", "representar", "descrever" são impróprios para a abordagem da estética musical, pois supõem que algo seja representado e adequado a seu conteúdo, quando é próprio à música um conteúdo sonoro irreduzível ao conteúdo conceitual das representações e sentimentos.

Hanslick defende, desse modo, uma concepção particular e autônoma da beleza musical, composta de puras relações musicais. Os sons não possuem nenhum fim ou conteúdo independente das próprias relações sonoras: "O conteúdo da música são formas sonoras em movimento" (BM, p. 62). Os sentimentos possuem, segundo esta estética formalista, sobretudo significado simbólico, os quais permitem, através de analogias, descrever e apreender em imagens a música. A especificidade do símbolo consiste não na

³¹ "Symbolisch nannten wir sie, indem sie den Inhalt keineswegs unmittelbar darstellt, sondern eine von diesem wesentlich verschiedene Form bleibt". HANSLICK, E. *Vom Musikalish-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig, Reclam, 1982, p.54.

coincidência e adequação em relação a um conteúdo, como vimos, mas na produção de semelhanças e analogias .

Nietzsche propõe, no fragmento 12(1), repensar e tratar com maior profundidade algumas questões polêmicas da estética da época, a saber, as concepções que colocam a poesia e o sentimento como fonte e princípio da composição musical. Estas duas proposições estéticas, tratadas por Nietzsche neste fragmento, correspondem àquelas denominadas por Hanslick de "estética do sentimento". O filósofo procura colocar em questão a concepção segundo a qual as imagens poéticas ou o sentimento engendram a composição musical, como se a melodia fosse apenas um meio de ilustrar a poesia ou expressar o sentimento. Em sua refutação da primeira concepção, o filósofo enfatiza a impossibilidade de uma imagem, ou idéia poética, constituída por uma forma determinada, engendrar o conteúdo indeterminado e não-conceitual da arte musical. Em seguida, é refutada a concepção segundo a qual a música nasce do sentimento ou de um estado afetivo. Nietzsche faz aqui uma diferença entre o domínio da vontade, estreitamente ligado ao dos sentimentos, e aquele da arte. Enquanto o domínio da arte é caracterizado por um estado liberto da vontade individual, no qual o artista alcança um estado de contemplação desinteressada, o sentimento encontra-se perpassado por representações, expressando uma vontade individual e subjetiva, que pertence a um domínio não-artístico. Um sentimento de amor ou esperança, que expressa um afeto determinado, não pode criar a partir de si uma melodia, pois um conteúdo determinado não pode engendrar um universal e indeterminado. Para esclarecer a relação entre música e vontade, o filósofo observa que "a vontade é objeto da música, mas não sua origem" [12(1), p.5]. A vontade, como domínio não-artístico, não pode engendrar a música, mas pode servir ao poeta como símbolo, a partir do qual ele traduz em imagens o conteúdo próprio da música: "Estes sentimentos poderiam servir para simbolizar a música: como o faz o lírico, que traduz para si aquele domínio da "Vontade", conceitual, no mundo alegórico do sentimento"[12(1),p.6]. O lírico interpreta para si o conteúdo indeterminado da música no mundo alegórico das imagens ou dos sentimentos. Para Nietzsche a música é o elemento primeiro, sem imagem ou conceito, a partir do qual são engendradas imagens e sentimentos como alegorias ou símbolos de uma melodia .

Procuo, a seguir, reconstituir os principais aspectos da leitura de Nietzsche da estética de Hanslick Para os dois autores, trata-se de rever a questão da estética moderna, segundo a qual o objetivo da música seria representar determinados sentimentos ou imagens. Ambos desenvolvem um duplo argumento para refutar a concepção de que o sentimento não pode ser entendido como fonte e origem da música. Primeiramente, o conteúdo conceitualmente determinado do sentimento diferencia-se, como as imagens poéticas, do conteúdo geral e indeterminado da música. Em segundo lugar, estabelece-se uma contraposição entre a dimensão subjetiva do sentimento, pertencente a um domínio não-artístico, e o compor artístico do músico. Neste ponto é digno de nota que Nietzsche utilize, em seu texto, não somente a mesma argumentação, mas também uma seqüência de substantivos semelhante àquela empregada por Hanslick. Enquanto este afirma: "O que faz com que um determinado sentimento se transforme num sentimento determinado? Em nostalgia, esperança, amor? O sentimento da esperança é inseparável da representação de um estado futuro mais feliz, que se compara com o estado presente. (...) O amor não pode ser concebido sem a representação de uma pessoa amada, sem o desejo e o anseio de se tornar feliz, de glorificar e possuir esse objeto" (BM, pp.33-34). Nietzsche observa: "Aquilo que denominamos sentimentos já está perpassado e saturado com representações conscientes e inconscientes e, por isso, não é mais diretamente objeto da música: quanto menos, portanto, poderiam reproduzi-la a partir de si mesmos. Tomemos, a título de exemplos, os sentimentos de amor, temor e esperança: num caminho direto, a música nada mais tem a ver com eles, tão repleto já se encontra cada um desses sentimentos com representações "[12(1), p.6]. Aqui, trata-se, tanto para Hanslick, quanto para Nietzsche, de estabelecer uma diferenciação entre o domínio indeterminado da música e o domínio determinado, perpassado por representações do sentimento. Que Nietzsche tenha como base, nesta passagem, a leitura de Hanslick, parece corroborado por um fragmento elaborado na mesma época:

"A música, a 'arte mais subjetiva': em que propriamente não é ela arte? Em sua 'subjetividade', isto é, ela é puramente patológica, quando não é uma pura forma não-patológica. Como forma ela é a (arte) mais próxima do arabesco. Este é o ponto de vista de Hanslick. As composições, nas quais predomina a 'forma que age não-patologicamente', particularmente Mendelssohn, recebem desse modo um valor clássico " [KSA 7, 9 (98)].

Nesta passagem, o filósofo não apenas associa a contraposição entre a dimensão subjetiva do sentimento e o compor artístico do músico, desenvolvida no fragmento 12(1), à reflexão elaborada por Hanslick, como utiliza os mesmos termos, particularmente os termos patológico e não-patológico, empregados pelo autor em seu ensaio. Nietzsche refere-se, nesta nota, aos capítulos 3 e 4 do ensaio de Hanslick, nos quais é elaborada uma distinção entre um modo estético e patológico de recepção da música. O autor procura refutar as teorias que atribuem valor artístico ao efeito da música sobre os sentimentos, estabelecendo uma oposição entre uma recepção estética, puramente contemplativa da música, e uma recepção patológica, a qual remete para uma experiência subjetiva da música, mediada pelos afetos, mencionada por Nietzsche no fragmento. Uma distinção semelhante é feita pelo filósofo no fragmento 12(1), quando diferencia duas formas de recepção da música, aquela subjetiva, mediada pelos sentimentos, e aquela liberta dos afetos, a partir da qual o auditor-artista experimenta contemplativamente a música: "Quem extrai sentimentos como efeitos da música neles tem um reino simbólico intermediário, que pode lhes dar um antegosto da música, contudo o exclui, ao mesmo tempo, de seu mais íntimo santuário" [12(1), p.7]. Enquanto o primeiro só experimenta um antegosto da música, o auditor-artista alcança uma vivência mais completa da melodia. Tanto Hanslick, quanto Nietzsche procuram opor uma experiência artística, que possibilita o acesso à música como arte autêntica, a uma experiência patológica, mediada pelo sentimento. Nesta passagem encontram-se claros indícios do interesse de Nietzsche na diferenciação entre um experiência artística e patológica da música, o qual aponta para uma dimensão produtiva de sua recepção da estética de Hanslick. Diferentemente das observações manuscritas, em sua maior parte críticas, esta anotação parece ter sido retomada no fragmento 12(1), no qual Nietzsche desenvolve a associação entre o sentimento e as representações, assim como dá continuidade à distinção entre o domínio artístico e afetivo da experiência musical.

O filósofo encontrou, no ensaio de Hanslick, um interessante e rico material, que parece ter estimulado sua reflexão estética, particularmente no que diz respeito à concepção de sentimento e à distinção entre uma experiência afetiva e artística da música. Mas quando trata-se de definir o que se entende por "caráter artístico da música", a estética de Nietzsche revela-se bastante diferente daquela de Hanslick. Leiamos, mais uma vez, o fragmento: "Como forma ela é a (arte) mais próxima do arabesco. Este é o ponto de vista de Hanslick.

As composições, nas quais predomina a 'forma que age não-patologicamente', particularmente Mendelssohn, recebem desse modo um valor clássico " [KSA 7, 9 (98)].

O filósofo parece interessado nas formas musicais onde prevalece um efeito não patológico, como o arabesco e as concepções de Mendelssohn, que aparecem aqui como exemplos de formas não-patológicas. Nesta passagem mencionada pelo filósofo, Hanslick refere-se, após descrever o arabesco como uma bela forma sem conteúdo afetivo, aos fatores que dão especificidade às composições de Mendelssohn e Spohr : "O que torna bizarra a música de Halévy, graciosa a de Auber, o que produz aquele caráter particular em que reconhecemos de súbito Mendelssohn e Spohr, tudo isso faz com que se retorne às determinações puramente musicais, sem apelar ao sentimento enigmático" (BM, p. 70).

A especificidade da música, segundo Nietzsche seu valor clássico, a qual está associado seu caráter estético, não se apoia em sentimentos, mas em puras relações musicais. Segundo Hanslick, o caráter objetivo do processo criador consiste no fato do compositor lidar com relações e determinações puramente musicais, compostas por leis internas e por uma lógica própria. Isto não significa que o compositor não seja tomado por sentimentos em sua criação, mas sim que estes não constituem o fator criador decisivo. Hanslick observa, a esse respeito: "Aquilo que é criado pelo compositor sentimental ou pelo engenhoso, pelo compositor gracioso ou sublime, é antes de tudo e sobretudo música, construção objetiva. Suas obras vão se diferenciar pelas suas características inconfundíveis e refletirão, como imagem total, a individualidade de seus criadores; mas todas elas, foram compostas por si mesmas, como beleza autônoma e puramente musical" (BM, p.95). Desse modo, o fator criador decisivo em uma composição não são os sentimentos ou a subjetividade do artista, mas o soar interior de uma melodia, a partir do qual começa o trabalho de criação e elaboração deste tema em todas as suas relações.

E para Nietzsche, o que significa uma "forma que age não-patologicamente"? Ela está associada, certamente, a um domínio artístico. O filósofo, como vimos, coloca como condição do processo de criação o distanciamento da vontade individual, através do qual o compositor pode expressar a música em sua essência. Da mesma forma, os ouvintes que estão desligados dos afetos podem experimentar de modo mais intenso a música. Somente este estado liberto dos afetos permite, segundo o filósofo, uma experiência mais profunda da arte musical, pois torna possível que o conteúdo indeterminado, não-conceitual da

melodia, relacionado ao domínio mais íntimo de nossa experiência interna, seja vivenciado. O filósofo faz, neste contexto, uma importante distinção entre os domínios do sentimento e da sensação. Enquanto o sentimento, perpassado por representações, está associado a um conteúdo conceitual, as sensações são capazes de expressar uma dimensão mais profunda da experiência. Em diversas passagens deste fragmento, Nietzsche descreve as sensações de prazer e o desprazer com imagens musicais. Estas sensações “acompanham, como um baixo fundamental, todas as demais representações”, a simbólica gestual “podemos considerar como um texto estrófico sobre aquela originária melodia da linguagem do prazer e o desprazer” (KSA7, p.361). As sensações correspondem a um domínio irreduzível da experiência, que só pode ser expresso pela música como arte não-conceitual³². A expressão “forma que age não-patologicamente” significa, para Nietzsche, a possibilidade de vivenciar, através da música, um domínio da experiência interna inacessível à linguagem. Este tema foi desenvolvido pelo filósofo em sua crítica da ópera e da exigência, a ela associada, de compreensão da palavra. O ouvinte que experimenta a música como um efeito sobre seus afetos é semelhante àquele que exige compreender as palavras da canção. Como os afetos estão estreitamente ligados à representações e conceitos, a experiência da música através do sentimento permanece presa a um domínio conceitual, através do qual se perde a dimensão tonal. A esta experiência o filósofo contrapõe um ouvinte que canta sua canção, despreocupado se a palavra é compreensível a quem não canta junto:

“E como o lírico o seu hino, do mesmo modo canta o povo a canção popular, para si, por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível a quem não canta junto. Pensemos em nossas próprias experiências no domínio da arte musical superior: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se quiçá nós mesmos não cantamos junto? Somente para aquele que canta junto há uma lírica, há música popular: o ouvinte se coloca perante ela como diante de uma música absoluta” [12(1), p.10].

O cantar junto mostra que a música corresponde a um modo de compreensão essencialmente distinto do entendimento, pois não é mediado pelo conteúdo conceitual. A

³²Para uma minuciosa análise da primeira reflexão de Nietzsche sobre a música, particularmente sobre a possibilidade de uma superação dos limites do conhecimento linguístico-conceitual através da arte musical cf. FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Patmos Verlag, 1984, p. 157.

música é a única arte capaz de tornar experienciável, através da expressão tonal, aquele domínio da experiência interna que não se deixa representar por conceitos ou palavras.

O significado da experiência artística é, portanto, bastante diferente para Hanslick e Nietzsche. Enquanto o primeiro concebe a composição musical como relação entre sons, assim como compreende a recepção estética como pura contemplação do belo musical, para o filósofo a música possibilita, ao auditor artista, o acesso a uma dimensão tonal desligada do domínio conceitual-figurativo.

É importante fazer, ainda, uma observação sobre o modo de ler e de interpretar de Nietzsche. Quando o filósofo utiliza a reflexão de Hanslick sobre a natureza dos sentimentos, através da qual também a recepção artística ou não-artística da arte é analisada, ele o faz somente através de uma transposição que consiste em deslocar conceitos de um determinado campo de significação para outro. Desse modo, o campo de significados dos conceitos empregados por Hanslick é inteiramente modificado. Um exemplo disso é o tema, acima discutido, do caráter artístico da música, tratado por Hanslick em seu ensaio. Nietzsche inseriu este tema em um outro contexto, aquele da sensação, a partir do qual o caráter artístico da música é associado a vivência de uma dimensão não-conceitual da experiência. Em Hanslick, diferentemente, a recepção estética da música conduz a uma experiência puramente contemplativa, que desperta o prazer nas belas formas. Esta transformação do sentido ocorre, também, em relação à distinção entre sensação e sentimento. Hanslick diferencia a sensação, caracterizada como o perceber de uma determinada qualidade sensível, do sentimento, descrito como o tornar-se consciente "de um encorajamento ou de um impedimento de nosso estado de espírito, de um bem-estar ou mal-estar" (BM, p. 17). O autor entende a sensação como o início e a condição do prazer estético, formando assim a base do sentimento, o qual pressupõe uma complexa relação de estados psicológicos e fisiológicos. Nietzsche caracteriza a sensação como uma camada mais profunda de nossa experiência interna, desligada do plano da linguagem e das representações, enquanto os sentimentos correspondem a um plano conceitualmente determinado da experiência. O filósofo desloca a distinção de Hanslick para um outro contexto, no qual esta recebe uma significação inteiramente diferente. Jorg Salaquarda fez, sobre o modo de interpretar de Nietzsche, uma importante observação:

"Nietzsche jamais recebeu, simplesmente, outros pensamentos, mas sempre se apropriou de maneira muito peculiar daquilo que recebia, na medida em que articulava este pensamento a sua reflexão até aquele momento. Se se quer ser justo com os precursores de Nietzsche através da pesquisa histórica, deve-se então reconstruir, passo a passo, a partir dos textos e anotações, este processo de assimilação"³³.

O interpretar como um processo de assimilação, como Salaquarda o descreveu, é uma característica central do modo de ler de Nietzsche. Como vimos, determinados aspectos, como o carácter estético e patológico da arte analisado por Hanslick, são transpostos por Nietzsche para o campo de sua própria filosofia, onde recebem sentidos e desdobramentos inteiramente distintos .

Foi minha intenção, na elaboração deste excurso, colocar em foco a primeira leitura de Nietzsche do ensaio BM de Hanslick, até aqui pouco considerada e investigada pelos comentadores no que diz respeito a seu aspecto produtivo. A partir das observações manuscritas existentes no exemplar de Nietzsche, e das notas póstumas relacionadas ao ensaio de Hanslick, procurei reconstituir a leitura do filósofo, a fim de analisar o desenvolvimento de seu pensamento, assim como o debate estabelecido por Nietzsche com sua época.

³³ SALAQUARDA, J. Nietzsche und Lange. In *Nietzsche-Studien* 7 (1978), p. 243.

Capítulo 2 - O Nascimento da Tragédia e os fragmentos póstumos

1 - Sensação e Símbolo

1.1 - O Uno Primordial

Nietzsche desenvolve, na seção 4 de GT, os pressupostos metafísicos de sua teoria estética a partir do conceito de Uno Primordial (Ur-Ein) e de sua estreita relação com as esferas da arte e da aparência. O filósofo observa que as pulsões artísticas da natureza, em sua aspiração à aparência, nos revelam um elemento essencial do Uno Primordial, a saber, a necessidade de libertação do ser verdadeiro, em sua eterna dor e contradição, por meio da visão extática e da aparência prazerosa. Esta concepção do Uno Primordial como dor e contradição, e de sua libertação na aparência, foi amplamente discutida por Nietzsche nos póstumos do período, particularmente no grupo de fragmentos 7³⁴. O exame destes fragmentos permite compreender a estreita relação entre este plano originário e o mundo fenomênico, estabelecida desde o início da reflexão de Nietzsche, assim como o momento onde este passa a caracterizar a vontade como “forma mais geral de aparência”, diferenciando-a de seu conceito de Uno Primordial. A concepção da vontade como aparência representa, como vimos na análise do fragmento 12(1), o distanciamento do filósofo em relação à metafísica da vontade de Schopenhauer e o desenvolvimento de uma concepção artística do Uno Primordial, descrito como um processo de criação e produção ativa da aparência.

No fragmento 7 (157), a atividade de produção da aparência, as visões da unidade originária são descritas como “reflexos adequados do ser”. Nietzsche enfatiza que a essência do Uno Primordial é a contradição, caracterizando-se tanto pela dor suprema, quanto pelo prazer supremo: “o mergulho no fenômeno é o prazer supremo: onde a vontade torna-se, inteiramente, face exterior”. Este sofrimento originário, cuja essência é a contradição, procura sua libertação na aparência, na produção prazerosa das formas do mundo fenomênico. Em várias anotações do período, o filósofo procura compreender como se dá a passagem do plano da essência para o plano fenomênico da imagem. Como reflexo

³⁴ Cf. *KSA7*, pp. 137-217.

adequado da unidade, a visão do poeta é a imagem da contradição e a imagem da dor. Mas enquanto imagem, visto através do fenômeno, o sofrimento originário torna-se localizado e ligado ao tempo. Nietzsche enfatiza que “nossa dor é uma dor representada”, um reflexo exterior do Uno Primordial. No fragmento 7(169), o filósofo observa: "Nossa dor e nossa contradição são a dor e a contradição originárias "rompidas" pela representação (gebrochen durch die Vorstellung)". A passagem do plano do Uno Primordial para o plano fenomênico supõe um processo no qual a dor originária, eterna e indivisível, é "rompida", ou seja, é conformada à estrutura do espaço e do tempo e convertida em representação.

O filósofo retoma este tema nas notas 7(165) e (171), onde apresenta a tese, desenvolvida no fragmento 12(1), que a vontade é forma mais universal da aparência³⁵. A vontade é diferenciada do ser originário e descrita tanto como forma da aparência, quanto como alternância de dor e prazer. Nietzsche caracteriza o sofrimento como a fonte originária das coisas, o ser verdadeiro, caracterizado como “a sensação de si”. Este sofrer e sentir projetam a vontade como um processo artístico originário, através do qual é engendrada a forma e a visão, a libertação da dor na aparência. A vontade, compreendida como a forma mais geral da aparência, e associada ao devir, é projeção da contradição originária, na qual a dor é já a dor originária “rompida” (gebrochene), localizada e situada no tempo, assim como alternância entre dor e prazer. A vontade já é, diferentemente da concepção de Schopenhauer, um reflexo exterior, fenomênico, do Uno Primordial.

Nietzsche observa, na nota 7(168): “A sensação (Empfindung) não é o produto da célula, mas a célula é o resultado da sensação, isto é, uma projeção artística, uma imagem. O substancial é a sensação, o aparente é o corpo, a matéria”. Esta distinção, entre a pulsão, a sensação e a forma, o corpo, é um elemento essencial da reflexão do filósofo sobre o Uno Primordial. O filósofo diferencia entre um sentir (empfinden) sem forma ou objeto, uma sensação de si (Selbtempfindung) e o processo de formação da imagem e da representação, o qual pressupõe que o sentir seja localizado e conformado ao tempo, de um lado, de outro que o sentir esteja ligado a um objeto, pois “sentir não é possível sem objeto” [“das Fühlen ist nicht ohne Objekt möglich” - 7(168)]. Deve-se ressaltar que quando o filósofo refere-se a um sentir que pressupõe um objeto utiliza, como no fragmento 12(1), a palavra “fühlen” e não “empfinden”, este essencialmente não-figurativo, sem objeto. A sensação, portanto,

³⁵ Ver, sobre este tema, a seqüência de fragmentos: 7(167), (169), (171) in *KSA*, op. cit., vol.7.

este fenômeno não-figurativo, associado à pulsão, projeta artisticamente formas e imagens. Nietzsche compreende a projeção da aparência como “o processo artístico originário” 7(167), nascido do sentir e sofrer originários: “a prodigiosa capacidade artística do mundo tem seu análogo na prodigiosa dor originária” [7(169)]. O filósofo indica, desse modo, não apenas o caráter essencialmente estético de sua ontologia, mas o caráter ativo da produção da aparência característico do sofrimento originário. A eterna dor procura sua libertação não em um estado de repouso e quietude, mas no prazer e na criação ativa de formas e aparência.

Nietzsche desenvolve, a partir de sua metafísica de artista, uma estreita relação entre o Uno Primordial e o mundo fenomênico, relação esta de importantes efeitos em sua teoria da linguagem e do conhecimento. O caráter ativo do sofrimento originário, o qual pressupõe a libertação e o engendrar da aparência, supõe, como vimos, a passagem do plano não-figurativo, sem forma ou conceito, da sensação ao plano fenomênico das formas. Semelhante ao fragmento 12(1), o filósofo desenvolve uma reflexão sobre o sentir e o representar como dois âmbitos separados, o do Uno Primordial, de um lado, e aquele da vontade e da representação de outro: “A dor é algo representado? Há somente *uma* vida, *um* sentir, *uma* dor, *um* prazer. Nós sentimos através e por intermédio de representações. Não conhecemos, por conseguinte, a dor, o prazer, a vida em si mesmos³⁶”. Só sentimos e só podemos conhecer a dor por intermédio da representação. Ao mesmo tempo que há esta nítida separação entre o domínio não-figurativo da dor e do sentir (*empfinden*) e o nosso sentir (*fühlen*) associado ao objeto, a essência do Uno Primordial é a contradição, ou seja, a necessidade de libertação do Uno na multiplicidade e no devir da aparência. A dor originária, como vimos, supõe a passagem e a conversão de um sentir, único e indivisível, a um sentir ligado ao tempo e ao espaço e associado à representações. Esta compreensão do Uno Primordial é extremamente semelhante ao fenômeno de nossa experiência interna, particularmente da formação da linguagem, a qual supõe a passagem do plano não-figurativo das sensações para aquela das formas e da estrutura determinada da linguagem. No fragmento 12(1), como vimos, o filósofo caracteriza a linguagem como uma produção de formas e representações, de conteúdo determinado e circunscrito, a partir das sensações de prazer e desprazer, estas descritas como “exteriorizações de um fundamento originário invisível para nós”. Também a linguagem é descrita como um processo de conversão de um

³⁶ *KSA*, vol.7, 7(148).

domínio não-figurativo para aquele das formas e imagens. E no fragmento 7(117), Nietzsche caracteriza a obra de arte e o indivíduo, como uma “repetição do processo originário do qual o mundo surgiu”, como se o indivíduo e a criação, assim como o processo interno e linguístico, fossem um contínuo desdobramento do sentir e do criar originários.

Em uma carta a Rohde, de agosto de 71, portanto do período final de elaboração de GT, o filósofo refere-se à metafísica de artista como o aspecto próprio e particular (“mein Eigentum”)³⁷ de sua obra em relação à filosofia de Schopenhauer. Parece ser este elemento ativo do Uno Primordial que diferencia essencialmente a concepção de Nietzsche da concepção metafísica de vontade desenvolvida por Schopenhauer³⁸. Enquanto para este a libertação do sofrimento só é possível a partir da negação da vontade, da passagem para o nada, como resignação passiva, para Nietzsche o sofrimento originário é o modelo a partir da qual é repetido, tanto no mundo fenomênico, quanto no indivíduo o processo artístico originário. Embora o filósofo mantenha o caráter ontológico do Uno Primordial, sua particularidade consiste em desenvolver uma relação ativa entre a essência e a aparência, o sentir originário e a produção de formas, o qual se repete e reproduz na natureza e em nosso mundo interno. A singularidade da concepção de Nietzsche parece estar, como veremos, no entrelaçamento entre a atividade artística do Uno Primordial e a atividade pela qual se forma a linguagem e o conhecimento. É justamente no interior da reflexão, tão freqüente neste período, sobre o caráter artístico do Uno Primordial, e de sua relação com a criação poética, que começa a surgir um questionamento da metafísica a partir de uma crítica ao conhecimento aliada a uma reflexão sobre a natureza e a linguagem. Este aspecto crítico da reflexão de Nietzsche foi desenvolvido, sobretudo, em seus escritos postumamente publicados. A análise de GT a partir destes escritos, como vimos em relação ao fragmento 12(1), permite identificar e trazer para o primeiro plano elementos centrais desta reflexão crítica desenvolvida pelo filósofo.

³⁷ Ver carta de Nietzsche a Rohde, de 4 de agosto de 71, in *KS4* III, p 216.

³⁸ Para uma análise clara e detalhada da interpretação de Nietzsche da concepção de vontade de Schopenhauer, assim como da concepção de Uno Primordial ver os artigos de DECHER, F. *Nietzsches Metaphysik in der "Geburt der Tragödie" im Verhältniss zur Philosophie Schopenhauer* in *Nietzsche-Studien* 14 (1985) e de FLEISCHER, M. *Dionysos als Ding an sich* in *Nietzsche-Studien* 17 (1988).

1.2 – A noção de símbolo: Schiller, Goethe e Hanslick

Nietzsche, na seção 5 de GT, desenvolve uma crítica à interpretação moderna da lírica grega, na qual Arquíloco é caracterizado como o primeiro artista subjetivo, o artista que diz eu e expressa, na poesia, toda gama de suas paixões e desejos. O filósofo coloca em questão, a partir dos pressupostos da metafísica da arte, a teoria do artista subjetivo, enfatizando o caráter não-artístico de todas as formas de expressão da vontade individual na arte. A autêntica criação artística pressupõe, segundo Nietzsche, o qual segue aqui o pensamento de Schopenhauer, um estado estético de pura contemplação, despojado do eu e das formas individuais da vontade. O poeta só pode expressar a dor originária a partir de um estado artístico, no qual não é o eu do poeta mas "o artista originário" que cria. É, portanto, através do recuo da subjetividade, e do querer consciente, que o poeta pode expressar a arte em sua essência. Na arte autêntica expressa-se, desse modo, não a subjetividade do artista, mas a criação artística originária como um domínio inacessível ao conhecimento teórico. Esta experiência que escapa ao domínio conceitual ganha expressão justamente através da alegoria e do símbolo. Como veremos, Nietzsche desenvolve uma estreita relação entre esta experiência e o modo de expressão simbólico.

Nos fragmentos preparatórios à elaboração da seção 5 de GT, particularmente os fragmentos do grupo 9, encontra-se uma seqüência de notas, nas quais Nietzsche procura diferenciar a atitude do artista antigo e moderno em relação à expressão dos sentimentos e desejos na arte. O filósofo estabelece uma distinção entre a expressão da vontade individual na arte, descrita como uma atitude patológica, e a atitude propriamente artística, caracterizada por um distanciamento do artista em relação a sua criação. Para esta reflexão, Nietzsche baseia-se na correspondência de Schiller e Goethe e no ensaio de E. Hanslick, *Do Belo Musical*, ambos citados e comentados em uma seqüência de fragmentos póstumos do grupo 9³⁹. O exame destas notas mostra como Nietzsche constrói, a partir de uma reflexão sobre formas não-patológicas de expressão artística, a argumentação da seção 5 de GT. A descrição que Schiller e Goethe fazem de sua experiência poética, assim como a reflexão de Hanslick sobre a natureza objetiva da composição musical são, como veremos, elementos essenciais na formação da argumentação desenvolvida em GT.

³⁹ Refiro-me, no que diz respeito à correspondência entre Goethe e Schiller, aos fragmentos 9 (77) (83-84) (90), (92) (110) e, em relação a Hanslick, aos fragmentos 8(28), 9(8), 9(88) e 9(98) in *KSA*, vol. 7.

Nas cartas citadas por Nietzsche, Schiller e Goethe descrevem sua experiência poética e comentam as particularidades da criação e recepção da arte na Antiguidade e na Modernidade. Em uma das cartas⁴⁰, Schiller descreve o intenso envolvimento que a criação de seu drama *Wallenstein* exige e caracteriza este envolvimento como “um interesse patológico da natureza no trabalho poético”. Goethe, em sua resposta, enfatiza a importância do interesse patológico na criação e elaboração de uma situação trágica. Em seguida coloca a seguinte questão: “Não teria sido esta uma das prerrogativas dos antigos, o fato que entre eles o auge do patético teria sido somente um jogo estético, enquanto para nós é preciso contar com a verdade da natureza para produzir um obra semelhante?”⁴¹. Goethe retoma este tema em uma carta do mesmo período⁴², na qual comenta a importância do elemento patológico na arte para atrair o interesse do público moderno. Em uma reflexão sobre a poesia épica e dramática, Schiller observa que a arte exige do poeta dramático que ele mantenha um distanciamento em relação à realidade que o afeta individualmente, a fim de dar à alma liberdade poética⁴³. Enfim, em uma carta do final de dezembro, Schiller elabora uma reflexão sobre a arte antiga e moderna, onde contrapõe o naturalismo ao modo simbólico de expressão. O poeta observa a necessidade de colocar em questão o princípio de “imitação servil da natureza na arte”, pelo qual se confunde a poesia dramática com a reprodução fiel da realidade. A introdução de recursos simbólicos é, segundo Schiller, o meio mais rico de libertar o drama do naturalismo, pois permite expressar simbolicamente os objetos ou a realidade, preservando o espaço ideal da poesia e intensificando o efeito poético. No final da carta, Schiller menciona também a ópera, e o coro antigo, como meios de libertar o drama do princípio de imitação da natureza, proporcionando a criação de um espaço ideal: “A ópera dispõe a alma, através da música, (...) a uma mais bela receptividade, aqui há, também, no próprio pathos um jogo mais livre, pois a música o acompanha”⁴⁴.

A partir da correspondência entre os dois poetas, Nietzsche procura diferenciar a arte antiga e moderna, contrapondo o caráter patológico da arte e da recepção estética moderna ao caráter artístico, não patológico da arte antiga. O filósofo ressalta, a partir das

⁴⁰ Schiller a Goethe. 8 a 9. Dezembro 1797. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden. 1. Band: 1794-1797. Insel Verlag, 1955, p. 442.

⁴¹ Goethe a Schiller. 9.12.1797. op. cit., p. 444. Nietzsche cita esta passagem na seção 22 de GT.

⁴² Cf. carta a Schiller, de 27.12.1797, op. cit., p.458.

⁴³ Carta de 26.12.1797, citada por Nietzsche no fragmento 9(84) in *KSA* 7.

⁴⁴ Carta de 29.12.1797, citada por Nietzsche no fragmento 9 (83).

observações de Goethe, o caráter patológico da arte moderna, tanto em relação à experiência do poeta, quanto em relação à recepção do público. Goethe observa, como vimos, que o poeta moderno se envolve intensamente na criação da arte dramática, assim como grande parte do interesse do público está no elemento patológico da arte poética e dramática. A relação do poeta antigo com sua arte, ao contrário, é caracterizada por Goethe como um “jogo estético”, o qual pressupõe o distanciamento do poeta em relação à sua criação, assim como Schiller descreve o efeito da música como um “jogo mais livre no pathos”, capaz de intensificar a idealidade dramática. A partir da crítica de Schiller ao naturalismo, Nietzsche procura estabelecer uma relação entre a descrição e imitação naturalista da realidade e o caráter patológico da arte, enquanto tendência do artista e do público em expressar e procurar seus próprios sentimentos e sua própria realidade na obra de arte. Em contraposição ao naturalismo, Schiller apresenta o símbolo como forma de expressão artística que permite expressar a idealidade e a essência da poesia. Também a música, como vimos, produz um jogo mais livre capaz de intensificar o espaço próprio e ideal da arte.

Em uma série de fragmentos, intercalados ao comentário das cartas de Schiller e Goethe, Nietzsche caracteriza a arte antiga como um modo de criar e compor distanciado das paixões e da vontade individual do poeta, assim como a descreve como uma renúncia à imitação da realidade e seus caracteres individuais⁴⁵. Forma-se, pouco a pouco, ao longo dos póstumos, uma articulação entre o modo não-patológico de criação, próprio à arte antiga, e uma forma simbólica de expressão. O filósofo refere-se, como vimos, a partir de Schiller, ao símbolo como um meio de libertar o drama da tendência naturalista da arte moderna. Nietzsche reproduz diversas passagens onde Schiller discute o símbolo com forma essencial de expressão da poesia dramática. Em primeiro lugar, é transcrita a carta onde Schiller descreve o talento de Shakespeare em representar um domínio da experiência que não se deixa representar. Este talento consiste em utilizar símbolos “lá onde a natureza não pode ser encenada”. Em seguida, é mencionada a carta onde Schiller escreve sobre o ritmo na poesia: “o ritmo: constitui assim a atmosfera da criação poética, o que é grosseiro fica para trás, somente o espiritual pode ser transportado por este fino elemento”⁴⁶.

⁴⁵ "Os Antigos não estão diante de seus dramas de um modo patológico: como atores em potência (*potenzierte Schauspieler*). Entre nós, poetas e espectadores patológicos" [9(92)]. Ver sobre isso os fragmentos 9(8), 9(90), 9(110), 9(137).

⁴⁶ Carta de Schiller Goethe, de 28.11.1797, citada por Nietzsche no fragmento 9(77) in *KSA* 7.

Nietzsche destaca, nesta passagem, tanto o conteúdo expresso pela poesia, caracterizado como algo “que não se deixa representar”, como um fino elemento, quanto o modo de expressão poético, associado ao símbolo e ao ritmo. No final deste mesmo fragmento, o filósofo observa entre parêntesis, após o comentário de Schiller sobre o ritmo: “Isto a música realiza em um grau bem mais elevado” [9(77)]. Segundo Nietzsche, não é tanto o ritmo, enquanto elemento da poesia, mas a música que constitui a atmosfera da criação poética. O filósofo procura trazer a reflexão de Schiller, como mostra a seção 5 de GT, para o âmbito temático da lírica antiga, formada pela união entre a música e a poesia. Toda a reflexão do poeta sobre a poesia e o ritmo é transposta, por Nietzsche, para o âmbito da música e para a compreensão da obra de arte trágica. Esta transposição da reflexão schilleriana para o domínio da arte antiga nos permite compreender a relação, repetidamente discutida por Nietzsche nos póstumos, entre o caráter não-patológico da arte antiga e a forma simbólica de expressão.

O modo antigo de criação, distanciado da vontade e dos desejos individuais do poeta, está estreitamente associado ao conteúdo singular que se expressa na arte, tanto na música quanto na poesia. A descrição da criação poética é um momento fundamental da apresentação da metafísica de artista elaborada em GT. A arte, como vimos, não é expressão da vivência pessoal do poeta, mas simboliza o sair de si e a união extática do poeta com a criação originária. Neste estado liberto da vontade individual, o poeta experimenta aquele conteúdo da natureza que “não se deixa representar”, aquele conteúdo que somente a poesia e o símbolo podem dar expressão. Mais do que o ritmo na poesia, a música é capaz de expressar um domínio ontológico da experiência que escapa da estrutura conceitual e linguística. E é justamente este conteúdo “que não se deixa representar” que só pode ser expresso pela imagem simbólica e pela música, enquanto formas artísticas capazes de transportar esta matéria mais fina que escapa à linguagem e ao conceito. Nietzsche parece retomar, aqui, a distinção elaborada no fragmento 12(1), entre dois domínios da experiência interna, o sentimento e a sensação. A diferenciação entre uma experiência patológica e não-patológica da arte corresponde à uma vivência da arte a partir do sentimento, ligado às representações e às formas da linguagem, e a uma dimensão não-conceitual de nossa experiência, a sensação, simbolizada, como vimos, na música.

Esta mesma contraposição entre uma arte patológica e não-patológica, é retomada nos comentários de Nietzsche sobre o ensaio de E. Hanslick, *Do Belo Musical (Vom Musikalisch Schönen)*. No fragmento 9(8), o filósofo observa:

“Os antigos poetas líricos, Píndaro e Simônide, sem elan pessoal, sem patologia. Hanslick não encontra o conteúdo e pensa que há apenas a forma”.

Como no comentário sobre Schiller e Goethe, Nietzsche caracteriza a criação lírica antiga como um modo de criar não-patológico, distanciado da vontade e do ânimo pessoal do poeta. Na observação seguinte, o filósofo se refere à distinção entre forma e conteúdo na música desenvolvida pelo crítico musical vienense Eduard Hanslick e parece associá-la à criação antiga. Hanslick elabora, em seu ensaio, uma rigorosa distinção entre a música e as demais artes, a pintura, a escultura e a poesia, no que diz respeito à representação de um conteúdo. Diferentemente da pintura ou poesia, que possuem como modelo para sua criação elementos do mundo exterior, a música, segundo o autor, não “repete nenhum objeto já conhecido e denominado; por isso a música, para nosso pensamento organizado em conceitos determinados, não tem nenhum conteúdo denominável”⁴⁷. Enquanto a pintura expressa um determinado conteúdo através de uma forma específica, na música não há distinção entre forma e conteúdo, pois ambos correspondem a puras relações musicais. Hanslick questiona o uso do termo conteúdo em relação à música, pois este supõe tanto o conceito de forma, quanto uma relação de representação entre o conteúdo e a forma. É justamente esta relação de representação que não pode ser aplicada, segundo Hanslick, à música. Ao compor “Egmont”, Beethoven pode ter se inspirado na pessoa e na experiência de Egmont e esta idéia pode ter lançado o germe para a criação daquela série de sons, assim como pode ter encontrado, posteriormente, uma analogia entre a composição e este tema. Mas, em ambos os casos, a série de notas que compõe a abertura de Beethoven são autônomas e independentes da idéia Egmont, formando um conjunto de relações sonoras onde forma e conteúdo estão fundidos em uma unidade indissolúvel: “O conteúdo da abertura beethoviana é uma série de notas que o compositor criou com total liberdade, obedecendo às leis da lógica musical” (BM, p.148). Como vimos, Hanslick define o conteúdo da música como “formas sonoras em movimento”⁴⁸, produzidas pelo compositor

⁴⁷ HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Editora da Unicamp, 1992, p. 159.

⁴⁸ “Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen” In HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig, Reclam, 1982, p.74..

a partir de relações puramente musicais, essencialmente distintas do conteúdo conceitual característico da pintura e da poesia.

Nietzsche, ao referir-se ao predomínio da forma na definição de Hanslick, possivelmente estava enfatizando a especificidade da arte musical, descrita no ensaio como uma forma não-conceitual de arte. Esta distinção entre forma e conteúdo é retomada no fragmento 9(88), onde o filósofo estabelece uma diferenciação entre “o conteúdo conceitual” e a “forma musical”. O curioso neste fragmento é que Nietzsche faz também um comentário sobre o símbolo, associando-o não apenas à música, como no fragmento sobre Schiller, mas também ao conceito:

“O símbolo – na origem *linguagem* para o *universal* (als die *Sprache* für das *Allgemeine*), em seguida meio para lembrar (Erinnerungsmittel) o *conceito*. A música é bem a verdadeira linguagem do universal. Na ópera ela foi utilizada como simbólica do conceito. (...) O perigo reside no fato de tudo depender do *conteúdo conceitual* e a própria *forma musical* (Musikform) ser destruída. Nesta medida, o *conceito* é a *morte da arte*, pois a reduz ao símbolo” [KSA7, 9(88)].

Neste fragmento, o filósofo descreve dois momentos na formação da linguagem, o momento da origem, no qual o símbolo está associado ao elemento tonal e é caracterizado como linguagem do universal e o momento da linguagem articulada, na qual o símbolo é um meio de memorização e fixação de um conteúdo conceitual. Neste segundo momento, predomina o elemento conceitual, o conteúdo da palavra em relação ao elemento tonal da linguagem. Algo semelhante acontece na ópera, quando a música é utilizada como simbólica do conceito. Subordinar a forma musical a um conteúdo conceitual significa, segundo Nietzsche, destruir seu elemento próprio e autônomo, isto é, a música como pura sonoridade. O filósofo utiliza a distinção entre forma e conteúdo, desenvolvida por Hanslick, para ressaltar a especificidade da arte musical em relação ao domínio do conceito e da representação. O elemento central, aqui enfatizado, é o da generalidade e indeterminação da arte musical em relação à determinação do conceito.

No fragmento 9(98), analisado no capítulo anterior, o filósofo retoma seu comentário sobre o ensaio de Hanslick:

“A música, a 'arte mais subjetiva': em que propriamente não é ela arte? Em sua 'subjetividade', isto é, ela é puramente patológica, quando não é uma pura *forma* não-patológica. Como forma ela é a (arte) mais próxima do *arabesco*. Este é o ponto de vista de *Hanslick*. As composições, nas quais predomina a 'forma que age não-patologicamente', particularmente *Mendelssohn*, recebem desse modo um valor clássico” [KSA 7, 9 (98)].

Neste fragmento a música passa a ser o centro da diferenciação entre um modo patológico e não-patológico de recepção da arte. A análise destas diferentes formas de recepção estética, assim como a relação entre a reflexão de Nietzsche e de Hanslick, foi desenvolvida na seção intitulada: "Nietzsche e a leitura de *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick". Aqui me ocuparei, particularmente, da associação entre a música como forma de arte não-patológica e o arabesco. Esta análise permitirá dar continuidade à relação entre a forma de expressão simbólica e a música, tratada por Nietzsche, como vimos, em sua reflexão sobre Goethe e Schiller.

Nesta passagem, o filósofo refere-se à reflexão desenvolvida por Hanslick no capítulo 3 de BM, onde é analisada a especificidade do belo musical. O autor emprega o conceito de arabesco para esclarecer de que modo a música pode suscitar belas formas sem o conteúdo de um determinado afeto ou emoção. Hanslick assim descreve o arabesco: “Divisamos linhas curvas, ora se inclinando suavemente, ora se elevando com ousadia, que se encontram e se afastam, correspondentes a arcos pequenos e grandes, aparentemente incomensuráveis, mas sempre bem proporcionadas, que se contrapõem e se encontram, um conjunto de pequenas unidades e que, no entanto, constitui um todo. Imaginemos, então, um arabesco (...) que nasça diante de nossos olhos, numa permanente auto-formação (...) - em certa medida, não estará esta impressão bem próxima daquela musical?” (BM, p. 62). Este movimento incessante de formas que nascem e se desfazem diante de nossos olhos, “em uma permanente autoformação”, é a imagem escolhida por Hanslick para descrever o conteúdo específico, não-conceitual da arte musical. O autor enfatiza, ao longo do ensaio, que a imagem do arabesco, assim como outras, por ele utilizada, como a do caleidoscópio, são somente analogias para acentuar e descrever este conteúdo específico da arte musical, particularmente o movimento e a dinâmica. O uso da analogia está ligado à dificuldade em descrever a especificidade de uma arte que, como vimos, não possui modelo na natureza, assim como não expressa nenhum conteúdo conceitual. Só é possível falar da

música ou descrevê-la, segundo o autor, com imagens poéticas ou figuradas (bildlich), as quais jamais correspondem ao conteúdo da música, dado que este é composto de sons e relações entre sons: “Como a música não possui um modelo na natureza só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas. (...) O que para qualquer arte não passa de descrição, para a música já é metáfora” (BM, p.65). É justamente a especificidade do conteúdo sonoro em relação ao conceito e à representação, enquanto domínios artísticos ligados à determinação da forma e da linguagem, que faz com que toda representação associada à uma peça musical seja necessariamente metafórica e simbólica. A associação de imagens ou sentimentos à música é interpretada por Hanslick como um fenômeno simbólico, a partir do qual projetamos nossos estados internos na arte. O símbolo é definido como um modo de expressão essencialmente distinto da representação ou da descrição, pois enquanto estas supõem uma relação de adequação com aquilo que é representado, o símbolo não expressa imediatamente o conteúdo, mas permanece essencialmente diverso deste. Os sentimentos e imagens que associamos à música são, segundo o autor, interpretações, estão ligadas a processos internos, psicológicos e fisiológicos, e possuem significado essencialmente simbólico⁴⁹.

Vimos como Hanslick escolhe o arabesco como analogia para descrever a beleza específica da arte musical. O autor assim justifica sua escolha: “Em comparação com o arabesco, a música é de fato uma imagem, mas uma imagem tal que não podemos descrever seu objeto com palavras, nem subordiná-lo a nossos conceitos” (BM, p.66). A composição musical não consiste em uma tradução de sentimentos ou idéias, pois os sons em si mesmos são intraduzíveis no domínio conceitual (BM, p.164). O arabesco permite compreender o movimento e a dinâmica das formas musicais, seu conteúdo sonoro que não pode ser descrito em palavras ou conceitos. Nesse sentido, o arabesco é semelhante ao símbolo, pois oferece uma analogia para descrever a música, sem que a imagem corresponda ou represente o conteúdo sonoro. Hanslick enfatiza, como vimos, o caráter simbólico de nossas interpretações da música e considera o símbolo um recurso para descrição e análise da especificidade da arte musical⁵⁰.

⁴⁹ A reflexão de Hanslick sobre o símbolo e o arabesco foi desenvolvida nos capítulos 2 e 3, op. cit, pp. 37-40 e 61-66.

⁵⁰ Hanslick faz a seguinte observação: “Para designar o caráter de uma música, os sentimentos são, portanto, fenômenos que oferecem similitudes. Estes epítetos podem ser usados com a consciência de seu caráter figurativo (Bildlichkeit) - aliás, não se pode passar sem eles; é preciso apenas cuidar de dizer: essa música representa imponência etc”. Ver BM, p. 70. Modifiquei aqui a tradução, a fim de torná-la mais precisa.

Nietzsche, na nota onde menciona as teses de Hanslick, observa que a música, enquanto forma, é a arte mais próxima do arabesco. E o arabesco parece associado, junto com as composições de Mendelssohn, a uma forma “que age de modo não-patológico”. Semelhante à correspondência entre Schiller e Goethe, surge aqui uma relação entre a forma não-patológica da arte musical e um modo de expressão simbólico, associado ao arabesco. Borchmeyer comenta, em sua obra *Das Theater Richard Wagner*⁵¹, que a crítica à estética do sentimento, assim como a concepção objetiva do belo musical, desenvolvidas por Hanslick, remontam a Goethe e à diferenciação elaborada por este entre dois partidos estéticos: aquele que afirma o valor da perfeição da obra de arte em si mesma, sua completude interna, e aqueles que identificam seu valor no efeito externo produzido pela obra. O artista autêntico, segundo Goethe, não se preocupa com o efeito externo⁵². Hanslick segue o partido de Goethe, desenvolvendo a teoria da autonomia do belo musical. Tanto na reflexão de Schiller e Goethe, quanto na de Hanslick existe uma ênfase na autonomia da composição da obra de arte, a partir da qual se procura preservar a especificidade e essência da arte poética e musical, em contraposição ao naturalismo ou à estética do sentimento. Assim como a poesia não deve imitar a realidade, pois o mundo poético possui um imaginário e um modo de expressão próprio, a música é expressão de relações puramente musicais, inteiramente independente do conteúdo conceitual ou afetivo. E o símbolo vem cumprir um papel essencial, sobretudo para a poesia, como um modo artístico de expressão. Enquanto na reflexão de Schiller o recurso simbólico tornava possível preservar o espaço ideal da poesia, assim como representar tudo aquilo que não “se deixa representar”, na estética de Hanslick o símbolo significava um modo de descrever e interpretar o conteúdo específico da música, um conteúdo inseparável da forma, sem pretender vincular ou subordinar o conteúdo sonoro a esta descrição ou imagem.

Nietzsche parece encontrar, na estética de Hanslick, uma reflexão sobre a especificidade da arte musical que o auxilia a desenvolver dois aspectos centrais de sua concepção da lírica antiga, a saber, o caráter não-patológico da criação antiga e a descrição da música e da imagem como um modo simbólico de expressão. Em primeiro lugar, Hanslick desenvolve uma longa e detalhada análise da música como arte não-conceitual,

⁵¹BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart, Reclam, 1982, p. 116.

refutando a concepção da música como expressão do sentimento e explicitando sua especificidade em relação às demais artes. Em segundo lugar, como exemplo da especificidade da música, o autor utiliza a analogia do arabesco, assim como caracteriza os sentimentos e imagens que associamos à música como símbolos, como uma projeção de nossos estados internos na música. No fragmento 9(8), onde o crítico musical vienense é mencionado, Nietzsche sugere uma relação entre a distinção entre forma e conteúdo, desenvolvida por Hanslick, e os líricos antigos, descritos como poetas sem patologia. Este tema é retomado na nota 9(88), na qual, como vimos, o filósofo parece utilizar a distinção entre forma e conteúdo para ressaltar a especificidade da música, sua indeterminação e generalidade, em relação à determinação do conceito e da representação. Quando Nietzsche associa, no fragmento citado, Píndaro e Simônide, enquanto líricos sem elan pessoal, sem patologia, à estética das formas musicais de Hanslick, ele parece atribuir à lírica antiga a especificidade do elemento musical enfatizada pelo crítico musical vienense. Os líricos antigos engendram uma forma de arte que age não sobre os afetos ou sobre o entendimento do ouvinte, mas como pura sonoridade, despertando uma experiência não afetiva ou conceitual da música. O que parece interessar a Nietzsche é a caracterização da música como arte não-conceitual, capaz de expressar um domínio da experiência inacessível à imagem e ao conceito. É este domínio da experiência, simbolizado pela música, que o lírico traduz e interpreta no mundo alegórico do sentimento. No fragmento 9 (125), Nietzsche caracteriza as imagens da poesia lírica e da arte trágica como formas de interpretação da música:

“Que a *música* possa engendrar pensamentos? Primeiro imagens, caracteres, depois pensamentos. O *mito antigo* nasceu, em grande parte, da música. Uma série de imagens. São os mitos *trágicos*. O que é aqui o mito? Uma história, uma cadeia de acontecimentos, (...), mas, tomados em seu conjunto, uma interpretação da música. A lírica, série de afetos como interpretação da música. O mito trágico, encenação de um *sofrimento* como interpretação da música “.

O filósofo observa, ao mesmo tempo, que a música engendra as imagens do mito e da poesia lírica e que estas imagens são formas de interpretação da música. Nietzsche já havia

⁵² Também Schiller elabora, segundo Borchmeyer, uma distinção entre a arte comovente, ou seja, a que desperta os afetos (*affekterregende*), e a arte bela ("*rührende* ou *schöne Künste*"). In BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner*, op. cit, p. 116-117.

analisado este tema no fragmento 12(1), onde afirmou que a música engendra imagens como esquemas e exemplos de seu conteúdo universal. Em ambos os fragmentos, as imagens não correspondem e não podem abarcar o conteúdo da música, mas representam formas de interpretação, exemplos deste conteúdo. Enquanto a lírica é descrita como uma interpretação da música através dos afetos, a tragédia consiste na encenação do sofrimento como interpretação da música. Nestes exemplos, o filósofo compreende as imagens, de afeto ou de sofrimento, como formas de interpretação da música. Em uma nota do mesmo período, estas imagens são descritas por Nietzsche como alegóricas:

“A loucura dionisiaca se manifesta através de uma alegoria análoga (analoge Gleichnis): o amor pelas filhas misturado com desprezo e ultraje. (...) Não é aqui o delírio da paixão que faz o poeta lírico, mas uma prodigiosa vontade dionisiaca se exterioriza em um sonho apolíneo” [8(7)].

Aqui o filósofo apresenta, com bastante clareza, a tese desenvolvida em GT, a saber, a análise da poesia lírica como uma imagem alegórica nascida da música. Estas imagens não expressam a vontade individual do poeta, mas são alegorias do fundo criador dionisiaco. As imagens de afeto que caracterizam a lírica são, desse modo, tanto alegorias e símbolos, quanto formas de interpretação da música. Nestes fragmentos aparecem, ao mesmo tempo, as afinidades e as diferenças entre o pensamento de Nietzsche e a concepção do arabesco e do símbolo em Hanslick. A principal semelhança entre esta concepção de símbolo e a de Hanslick é que a imagem simbólica permite dar expressão à música sem vincular ou subordinar o conteúdo sonoro a esta imagem. Ambos os autores desenvolvem uma relação de exterioridade, não-necessária entre a imagem e a música. Como vimos, enquanto a lírica e a tragédia são imagens de afeto e sofrimento como interpretação da música, a paixão do poeta lírico é apenas uma imagem ou analogia do conteúdo dionisiaco da melodia. A imagem, diferentemente da música, jamais pode expressar tudo o que é vivenciado na experiência dionisiaca. Nesse sentido, a imagem é sempre parcial, em relação ao que na melodia é ilimitado. Há um elemento, entretanto, que separa radicalmente a concepção dos dois autores. Enquanto para Hanslick o símbolo é uma interpretação e associação subjetiva, sem nenhuma relação com a melodia, para Nietzsche, como vimos, a própria música pode engendrar imagens como expressão alegórica de si mesma. Embora o símbolo seja um exemplo da generalidade dionisiaca, ele é, como expressão da música, uma imagem

carregada de significação. Neste ponto, a reflexão de Schiller torna-se essencial para o filósofo, pois nela o símbolo possui um sentido produtivo, capaz não apenas de preservar o espaço ideal da poesia, mas de dar expressão a um domínio desconhecido da natureza, o qual jamais se manifesta. Este duplo aspecto da noção de símbolo e alegoria, desenvolvido nos póstumos, será retomado, como veremos, na reflexão elaborada em GT.

O exame desta série de fragmentos tornou possível não apenas identificar fontes relevantes utilizadas por Nietzsche na elaboração dos dois argumentos centrais da seção 5 e 6 de GT, a saber, a descrição da criação poética como um estado liberto das formas individuais da vontade e como um processo simbólico de produção da imagem, mas analisar o modo como o filósofo constrói seu pensamento, seu permanente confronto, espelhado nos fragmentos, com a estética de sua época.

1.3- O processo de criação do poeta lírico

Vimos como Nietzsche refuta, no início da seção 5 de GT, a teoria moderna do artista subjetivo e contrapõe a esta teoria o princípio estético contemplativo, no qual afirma-se o despojamento do eu e das formas individuais da vontade como condição da autêntica criação artística. O filósofo caracteriza o processo de criação do poeta lírico como um estado de embriaguez dionisíaco, liberto do eu e do querer consciente, onde se expressa a contradição do Uno Primordial e seu jogo de criação. A música é um elemento essencial na reflexão de Nietzsche sobre a criação poética, pois torna possível a passagem entre o estado dionisíaco, sem forma ou conceito, e o mundo apolíneo das imagens. A partir de um comentário de Schiller sobre sua criação, o filósofo descreve o processo criador como um fenômeno de união entre a música e a imagem:

“Inicialmente a sensação (*Emfindung*) não tem, em mim, objeto claro e definido; este só se forma depois. Um certo estado de alma musical o precede e a ele se segue, em mim, a idéia poética” (KSA1, p. 43).

Nietzsche associa, a partir de Schiller, a sensação (*Emfindung*) a um estado sem objeto ou forma definida, caracterizado como um estado musical. É deste estado indiferenciado, desligado de toda forma ou conceito, que se forma a idéia poética. O poeta lírico se

identifica, enquanto artista dionisiaco, à dor e contradição do Uno Primordial e engendra uma cópia (Abbild) ou repetição deste Uno Primordial como música. Assim como a dor originária é caracterizada como sem imagem ou conceito, a música corresponde a um tipo de arte “ainda não dissolvida em conceitos” [KSA7, 9(90)]. Ao reflexo musical da dor originária segue-se um segundo reflexo, correspondente à libertação da dor na aparência, pelo qual a música, sob efeito do sonho apolíneo, torna-se visível como “uma imagem de sonho alegórico” (gleichnissartigen Traumbilde). É a partir da música que o poeta procura produzir a cópia de seu estado dionisiaco, um estado onde não é o eu do poeta que cria mas o “gênio” ou “o artista originário do mundo”:

“Na verdade, Arquíloco, o homem que arde de amor e de ódio, não é senão uma visão do gênio - e este não é mais Arquíloco, mas o gênio do mundo que expressa simbolicamente sua dor originária nesta alegoria que é o homem Arquíloco.” (KSA1, p.45).

O poeta, que em sua poesia declara seu amor e desprezo pelas filhas de Licambo, é uma alegoria, uma expressão simbólica do artista originário do mundo. De fato, na poesia lírica e na tragédia, enquanto obras de arte dionisiacas, o que se expressa não é o eu ou a subjetividade do artista mas tudo o que é “sentido e conhecido” no estado dionisiaco. As imagens poéticas, engendradas pela música, são uma objetivação apolínea, uma alegoria do estado dionisiaco.

O filósofo descreve o lírico como um Medium através do qual se manifesta o único sujeito verdadeiro, o artista originário que engendra símbolos e imagens alegóricas como expressão de seu prazer e de sua libertação na aparência. Como observa Nietzsche, o poeta utiliza a palavra “eu”, assim como imagens da vontade e do sentimento, como expressão simbólica do estado dionisiaco. Estas imagens não expressam, portanto, seu querer individual, mas são exteriorizações do sofrimento originário que encontra na vontade a “forma mais universal de aparência”. Na seção 6 de GT, o filósofo esclarece, a partir da distinção entre os conceitos de essência e manifestação, esta relação entre a música e as imagens da vontade. Vimos como a música é a cópia (Abbild) do Uno Primordial, a partir da qual são engendradas, como um segundo reflexo, imagens e símbolos. Nietzsche observa: “*Ela (a música) se manifesta como vontade, no sentido schopenhauriano, isto é, como o contrário da disposição estética puramente contemplativa e involuntária*” (KSA 1, p.50). Segundo sua essência a música jamais poderia ser vontade, pois esta pertence ao

domínio não-estético das representações e do querer individual. Mas a vontade é, para a música, uma forma de manifestação, uma imagem ou objetivação apolínea, a partir da qual o poeta expressa aquilo que sente no estado musical dionisiaco. O filósofo enfatiza, por esta razão, a distinção entre a imagem utilizada pelo poeta, a imagem do eu ou da vontade, e aquilo que ela expressa: “Pois este é o fenômeno do poeta lírico: enquanto gênio apolíneo ele interpreta a música através da imagem da vontade, enquanto ele próprio, inteiramente liberto da avidez do querer, é puro e sereno olhar solar” (KSA 1, p. 51). Há, desse modo, uma distância e uma não-correspondência entre a imagem da vontade e a experiência dionisiaca, o fundamento originário que a imagem expressa. Esta distância é indicada, de modo muito significativo, pelo termo “interpretação” (deuten, interpretieren) e pelo termo “tradução” (übersetzen), este utilizado, como vimos, no fragmento 12(1). Ambos os termos são empregados no contexto em que Nietzsche se refere à passagem do domínio do Uno Primordial, “conceitual e figurativamente insondável”, ou do domínio da música, para o domínio simbólico do sentimento ou da imagem. O poeta deve fazer a passagem deste mundo não-figurativo da sensação para o mundo da estrutura e das formas da linguagem. Nesse sentido, o poeta interpreta e traduz a dor e o sentir originários no mundo alegórico dos sentimentos ou nas imagens da vontade.

A distância entre as imagens da vontade e a dor originária é ressaltada, ainda, a partir do termos “alegórico” e “simbólico” característicos da imagem. O filósofo diferencia, no início da seção 6, o tipo de imagem que caracteriza a poesia lírica e o tipo de imagem próprio à epopéia. Diferentemente da epopéia, onde a imagem nasce do estado de sonho apolíneo, na lírica as imagens surgem do estado musical dionisiaco. Na canção popular e na poesia lírica é o elemento musical que engendra, e não cessa de engendrar, a poesia. A forma estrófica é justamente expressão deste fenômeno, no qual a melodia faz surgir de si imagens que indicam, em sua irregularidade e “bruscas metamorfoses”, um modo de expressão radicalmente distinto da poesia épica, caracterizada pela transparência e beleza. Nietzsche assim caracteriza a música em relação à imagem: “A melodia é, por conseguinte, o elemento primeiro e universal (das Erste und Allgemeine) e por isto pode tolerar inúmeras objetivações e inúmeros textos” (KSA1, p.48). O filósofo esclarece esta afirmação sobre a capacidade expressiva da música, ao comentar que uma sinfonia de Beethoven leva os auditores a diferentes mundos de imagens, os quais comparados produziram um resultado heterogêneo e, até mesmo, contraditório. Desse modo, a relação

que caracteriza as diferentes imagens e a melodia não é uma relação de correspondência, mas uma relação simbólica. A imagem é um símbolo, uma expressão particular do conteúdo sonoro, caracterizado como inesgotável. Nietzsche utiliza os termos símbolo (Symbol) e alegoria (Gleichnis)⁵³, ambos indicativos de um modo figurativo de expressão, para caracterizar a relação da imagem poética com a generalidade e indeterminação do elemento sonoro. A música simboliza uma esfera, o Uno Primordial, que não pertence ao mundo das formas e do fenômeno, como observa o filósofo no fragmento 12(1), a origem da música “está além de toda individuação”. Em relação ao conteúdo próprio e universal da música, a linguagem é somente uma alegoria (Gleichnis), um exemplo, os quais jamais podem esgotar a universalidade e profundidade contidas na melodia.

A música, como arte não dissolvida em conceitos, é capaz de expressar o sofrer e o sentir originários, ligados, como vimos, ao domínio mais indiferenciado, sem forma ou conceito, da sensação. É este domínio que o poeta experimenta no estado de embriaguez dionisiaco e procura expressar através de imagens simbólicas. O poeta luta para interpretar em imagens a música, mas como a expressão nunca esgota o que ela tem de inabarcável, precisa recorrer a uma linguagem impregnada de símbolos, muitas vezes contraditória e ambígua. A palavra jamais chega a expressar com precisão tudo o que é experimentado na música. Nesse sentido, a palavra é sempre superficial e circunscrita, em relação ao que na melodia é profundo e ilimitado. Nietzsche enfatiza, desse modo, o limite da alegoria e do símbolo enquanto formas de expressão da linguagem. Mas este limite constitui, paradoxalmente, a riqueza e singularidade do modo figurativo de expressão. Em uma reflexão sobre a poesia no drama musical wagneriano, o filósofo descreve a relação produtiva e significativa que se estabelece entre música e imagem: “A ação poética em Wagner possui muita grandeza. A palavra não age por sua extensão, mas por sua intensidade. A linguagem é pensada em um estado originário (Urzustand) a partir da música. Daí a concisão e o caráter concentrado da expressão (Kürze und Enge ds Ausdrucks)”⁵⁴. E no fragmento 9(79), o filósofo observa que a música, na ópera wagneriana, dá um novo lugar à poesia. A música ressalta o lado figurativo (bildliche Seite) da poesia, fazendo assim com que a imagem “tenha a palavra a seu serviço”. Aqui o filósofo aproxima a música de um modo conciso e figurativo de expressão, característico da

⁵³ Para uma justificativa da tradução do termo "Gleichnis" por alegoria, conferir o último capítulo do presente trabalho, item "Símbolo e Alegoria", nota nr. 93.

linguagem em sua origem. A poesia utiliza não a palavra em sua extensão, enquanto signo linguístico determinado e articulado à esfera comunicativa, mas a palavra concisa e associada à imagem, se aproximando assim de um estado original onde a linguagem estava ligada a uma dimensão intensiva da experiência. A especificidade do modo de expressão figurativo é o de colocar a palavra à serviço da imagem, multiplicando o poder significativo da linguagem. Enquanto na linguagem comum a palavra fica associada ao conceito, como um signo fixado pela memória⁵⁵, a poesia é caracterizada por uma relação viva entre a palavra e a imagem, carregada de significação. O símbolo e a alegoria representam esta união entre a palavra e a imagem, a partir da qual é possível dar expressão aquele domínio da experiência e da natureza que escapam às determinações linguístico-conceituais.

É a distância entre a esfera da música e da linguagem, a qual pressupõe um processo de transposição da dor originária em palavras e imagens, que faz da alegoria e do símbolo modos de expressão essenciais em relação à arte musical, pois torna possível relacionar e ligar a dimensão linguística e a dimensão sonora sem que haja uma redução do som à linguagem. A partir da análise de *Do Belo Musical*, vimos como Hanslick estabelece entre a música e a imagem uma relação de exterioridade, na qual o sentimento ou a imagem são sempre interpretações e expressões simbólicas da música. O símbolo é um modo de expressão que guarda uma distância em relação aquilo que expressa, ele não representa, mas interpreta. Enquanto para Hanslick a interpretação está ligada ao domínio pessoal e subjetivo da percepção, para Nietzsche ela é um modo de expressão, um recurso do poeta mergulhado no estado dionisíaco. O filósofo associa o interpretar ao uso de alegorias e símbolos, como se as imagens fossem uma espécie de ponte que liga a esfera não-figurativa da música ao mundo da linguagem. No fragmento 12(1), o filósofo observa: "Tão certo quanto existe uma ponte que conduz do castelo do músico ao livre país das imagens - e o lírico a transpõe - assim também é impossível percorrer o caminho inverso, embora deva haver alguns que presumam tê-lo percorrido". O poeta transpõe (*hinschreiten*) a ponte quando cria uma imagem a partir da sensação e da disposição musical vivenciadas no estado dionisíaco. Embora não haja e não possa haver relação de correspondência entre a imagem e a sensação, pois esta é "figurativamente insondável", o poeta repete o jogo de

⁵⁴ KSA 7, op.cit, fr. nr. 9(72).

⁵⁵ Cabe mencionar, a este respeito, a observação de Nietzsche sobre o conceito elaborada, como vimos, em DW: "Um símbolo notado é um conceito: pois com a fixação pela memória o som se extingue, de modo que no conceito é conservado apenas o símbolo da representação de acompanhamento" (KSA1, p. 576).

criação originário quando é levado a dar forma ao domínio não-conceitual da experiência dionisiaca. O poeta é um Medium do jogo criador, pois ele expressa o processo de transformação do Uno Primordial como “sensação de si” em formas e imagens do mundo fenomênico. Este processo é caracterizado como um processo artístico, pois supõe um movimento de transposição entre diferentes esferas, no qual é engendrada uma imagem no lugar da sensação. Em uma nota contemporânea à elaboração de DW, Nietzsche afirma, como vimos, que o símbolo “é a transposição de uma coisa em uma esfera completamente diferente” (“die Übertragung eines Dinges in eine ganz verschiedene Sphäre”)⁵⁶. O símbolo é descrito como uma relação estética, ele pressupõe um processo de transposição artística entre esferas distintas. Semelhante ao processo originário, caracterizado pela passagem do sentir ao criar, o ato poético consiste em recorrer ao símbolo e à alegoria como transposição artística da experiência dionisiaca.

Embora a imagem seja apenas um exemplo do ilimitado simbolizado na melodia, e, nesse sentido, seja tão arbitrária quanto os signos linguísticos, ela é bastante diferente da linguagem comum, tanto em sua formação, quanto em sua natureza. Como vimos, a palavra poética nasce de um processo inconsciente de criação, na qual o poeta, desligado do eu e do querer consciente, dá expressão a um domínio da experiência que não se deixa representar. Nietzsche contrapõe o símbolo e a alegoria, como modos figurativos de expressão, à linguagem comum, na qual o emprego da palavra depende de um conjunto determinado de signos linguísticos fixados pela memória. Enquanto a linguagem comum está estreitamente associada à esfera comunicativa, na criação poética, como linguagem que tem sua finalidade em si própria, é possível dar expressão um domínio da experiência inacessível ao plano consciente. Como vimos, Nietzsche enfatiza o caráter significativo da linguagem poética, nascida de uma relação viva entre a palavra e a imagem inconsciente. O modo não-patológico de criação, através do qual o poeta antigo expressava a contradição originária, parece estar ligado a um sentir (*empfinden*) mais profundo que aquele que caracteriza o domínio dos sentimento, ligado, como vimos, às representações. Quando o filósofo opõe a subjetividade, enquanto domínio da vontade individual saturado de representações, ao domínio artístico do Uno Primordial ele parece chamar atenção para um plano da experiência interna que não o do eu e da vontade consciente. Embora este plano seja um plano ontológico, ligado a uma consideração da origem e da essência da arte, a

⁵⁶ *KSA* 7, fr. nr. 3(20).

singularidade da reflexão de Nietzsche é a de indicar, através da metafísica de artista, a existência de um domínio inconsciente da experiência, a partir do qual se forma a imagem poética. É interessante destacar, a esse respeito, as imagens empregadas pelo filósofo para descrever a criação poética: o poeta “sente brotar” um mundo de imagens do estado dionisíaco (KSA1, p.44) ou “é levado, para expressar a música, a recorrer à analogias apolíneas”(Ibid, p.51). Nietzsche observa, ainda, que a música "luta, no poeta, para se dar a si mesma, em imagens apolíneas, um saber de sua própria essência" (Ibid, p 107). Em todas estas descrições, é a partir de um estado de inconsciência, e não de um querer consciente, que o poeta engendra as imagens alegóricas. A criação está ligada, deste modo, a uma dimensão da experiência interna que não a do eu e da vontade consciente. É esta experiência mais profunda, e não mediada pela linguagem, que o poeta procura expressar com imagens alegóricas e simbólicas. As incessantes descrições nietzscheanas do processo criador, do modo como, a partir de um estado de inconsciência, se forma a linguagem poética, parecem ser uma tentativa, sempre renovada, de chamar atenção para este domínio criador e inconsciente.

Neste momento de sua reflexão, Nietzsche entende por subjetivo todas as formas individuais da vontade e do desejo, os sentimentos e representações, conscientes ou inconscientes, assim como a atividade da linguagem, a qual estão estreitamente ligadas a memória e a consciência. A esfera do Uno Primordial, da qual o poeta participa no estado dionisíaco, abarca o vasto e profundo âmbito do sentir inconsciente, sem forma ou conceito. A poesia forma, como vimos, uma ponte entre o mundo não-conceitual da música e a esfera da linguagem, indicando, desse modo, a existência de uma atividade intermediária entre estas duas esferas. Nietzsche descreve esta atividade intermediária, na qual se forma a poesia, como uma atividade inconsciente, na qual a imagem tem "a palavra a seu serviço". Diferentemente do processo de formação da linguagem comum, articulada à esfera comunicativa e a um conjunto de signos fixados pela memória, a linguagem poética se constitui a partir da associação da palavra com imagens inconscientes, pela qual, como vimos, ocorre uma intensificação do poder significativo da linguagem. Percebe-se, assim, que Nietzsche distingue a atividade da linguagem, associada à esfera comunicativa, do processo de formação da imagem poética, a partir da qual se formam as alegorias e símbolos. Na seção 8 de GT, como veremos a seguir, o filósofo retoma a análise da

formação da imagem inconsciente e estabelece uma estreita relação entre este fenômeno e a arte grega antiga, particularmente o ditirambo dionisiaco e a tragédia.

2 - Metamorfose e Visão

Após analisar o processo de criação do poeta lírico, no qual é essencial a articulação entre um âmbito não-patológico de criação e a forma simbólica de expressão, Nietzsche dispõe dos principais elementos para desenvolver, na seção 8 de GT, a tese central de sua primeira obra, a saber, o nascimento e gênese da tragédia grega a partir do coro ditirâmico. O filósofo inicia a apresentação de sua tese com uma análise da concepção de Schiller, desenvolvida em *A noiva de Messina*, sobre o papel e a significação do coro na tragédia.

O filósofo observa que Schiller considerava o coro como um muro vivo que isolava a tragédia do mundo real, preservando seu espaço ideal e sua liberdade poética. O simbolismo da arquitetura e da linguagem, o movimento ritmado dos coreutas indicavam que a ação se passava em um espaço ideal, distinto da realidade empírica. Este espaço ideal constituía, segundo Schiller, não uma liberdade poética, mas a própria “essência da poesia”. Este tema é comentado pelo poeta no prefácio à *Noiva de Messina*: “A arte, com efeito, só é verdadeira quando abandona por inteiro o real, fazendo-se puramente ideal. (...) Disso resulta, por si mesmo, que o artista não pode precisar de nenhum elemento da realidade tal como o encontra, que sua obra deve ser ideal em *todas* as suas partes para que ela, como um todo, tenha realidade e se harmonize com a natureza”⁵⁷. Schiller ressalta a especificidade e autonomia da obra de arte em relação ao conceito de naturalismo estético, a partir do qual a arte é concebida como uma reprodução do real. A idealidade e o simbolismo constituem o espaço próprio da poesia, o espaço em que a arte, sendo inteiramente ideal, possui, ao mesmo tempo, a mais completa realidade. A poesia, segundo Schiller, possui suas leis e sua realidade própria, ela se justifica a si mesma. Nietzsche utiliza a reflexão de Schiller, na qual é afirmada a autonomia da arte em relação ao princípio de imitação da natureza, para marcar a separação entre a esfera da arte e aquela da

⁵⁷ SCHILLER, “Acerca do uso do coro na tragédia” in *Sobre a Tragédia*. Trad. De Flávio Meurer. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária, 1992, p. 75. Fiz algumas alterações na tradução para torná-la mais precisa.

realidade empírica, a partir da qual ele desenvolve a concepção da arte como atividade metafísica e uma estreita relação entre arte e religião.

Logo após a referência a Schiller, Nietzsche faz a seguinte observação sobre o coro: “O grego construiu, para este coro, uma estrutura aérea de um *estado de natureza* fictício onde instalou *seres de natureza* fictícios” (KSA 1, p.55). O sátiro como um ser de natureza simboliza um outro plano da realidade, o plano da união entre a arte e a religião, como espaço ideal da cena trágica, diferenciado pelo filósofo da realidade empírica. O sátiro é uma ficção e um símbolo, pois indica a passagem a um outro plano da realidade, mas não constitui por isso, como ressalta Nietzsche, um mundo imaginário, oposto ao real, mas “um mundo tão real e digno de fé quanto o Olimpo e seus habitantes eram aos olhos do grego”. A figura do sátiro nasceu, segundo Nietzsche, de uma profunda necessidade do homem de cultura. O sátiro, companheiro de Dioniso, simboliza uma realidade sancionada pelo mito e pelos cultos, ele é o próprio arquétipo de uma natureza intocada pela civilização. A vivência extática e a experiência de união com a natureza, como aspecto principal do culto dionisiaco, possibilita o acesso a uma sabedoria mais profunda que a do mundo civilizado. A experiência dionisiaca torna prazerosa a supressão da individuação, a medida em que possibilita a vivência daquele estado indiferenciado, de união com a natureza, do qual o homem teve de sair para se constituir enquanto ser de cultura. A experiência dionisiaca engendra o pensamento “que a vida, apesar do caráter mutável dos fenômenos, é toda prazer em sua potência indestrutível”. O coro satírico é justamente símbolo e arquétipo desta sabedoria dos seres de natureza, “que vivem indestrutíveis por trás de toda civilização e permanecem eternamente os mesmos sob a variação das gerações e da história”(KSA 1, p.56).

Nietzsche compreende a arte trágica como uma restituição simbólica do universo mítico-religioso, a partir da qual o espectador participa de um plano da realidade que não a do mundo fenomênico. O filósofo observa que a esfera da poesia não é exterior ao mundo, “como uma quimera nascida do cérebro de um poeta”, ela se quer, ao contrário, uma expressão da verdade, e por esta razão se distancia da “pretensa realidade do homem de cultura” (KSA1, p.58). A verdade simbolizada pela arte trágica é justamente aquela vivenciada, através da metamorfose, nos mais antigos cultos dionisiacos. Nietzsche faz a seguinte observação sobre a relação do grego com o espetáculo trágico:

“O grego dionisíaco quer a verdade e a natureza em toda sua força – ele se vê transformado em sátiro (“er sieht sich zum Satyr verzaubert” - KSA 1, p.59).

Enquanto nos antigos cortejos e rituais dionisíacos o conhecimento e vivência da religião se davam através do fenômeno da metamorfose, no teatro antigo esta experiência ganha uma expressão estética a partir do surgimento do drama e da vivência, pelo coreuta e pelo ator, de outros personagens. Mas a relação entre a religião e a arte é ainda tão próxima que o simbolismo, seja do coro, seja dos personagens trágicos não possui um caráter meramente ficcional, mas é expressão de uma outra realidade, mítica, que passa então a ser vivenciada. Este fenômeno de união entre arte e religião, assim como a tese sobre a gênese e nascimento da tragédia, estreitamente ligada a este fenômeno, é desenvolvido por Nietzsche sobretudo a partir da metáfora da visão. O grego dionisíaco que quer a verdade e a natureza assiste, como observa o filósofo, a uma metamorfose, ele se vê em outro corpo e em outro personagem. Para desenvolver a tese do nascimento da tragédia a partir do coro ditirâmico, o filósofo analisa o fenômeno da metamorfose e da visão como expressão dos mais antigos cultos dionisíacos e estabelece uma estreita relação entre este fenômeno e a formação e nascimento tanto do coro ditirâmico, quanto da tragédia antiga. Os antigos cortejos e rituais dionisíacos são o modelo e a fonte de elaboração artística que ganha expressão, pouco a pouco, no ditirambo e na tragédia. A arte trágica desempenha, segundo Nietzsche, uma função simbólica essencial, pois permite que a experiência dionisíaca seja vivenciada ao transfigurar o imediato desta experiência em imagens e visões.

O processo de criação do drama é descrito como uma metamorfose do poeta, que age como se estivesse em outro personagem. Semelhante à poesia lírica, o mundo apolíneo da cena é uma objetivação de um estado dionisíaco, transposto nos personagens, o que faz destas imagens alegorias e símbolos. O curioso da análise nietzscheana é que o fenômeno da metamorfose e da visão, próprio à experiência dionisíaca, caracteriza não somente o processo de criação do poeta trágico, mas também a arte dos atores e coreutas, assim como a experiência dos espectadores. A construção da tese sobre a tragédia grega está entrelaçada a este desdobramento de um mundo de visões nascido de diferentes planos da experiência dionisíaca, tanto a dos antigos cortejos, quanto do ditirambo e da tragédia, assim como, no interior da tragédia, o mundo cênico, o coro trágico e os espectadores constituem diferentes planos de produção e criação de imagens. Esta concepção não apenas da criação, mas da

recepção artística como um processo de produção de imagens deve ser compreendida a partir da concepção metafísica da arte, desenvolvida em GT, da arte como “tarefa suprema” e como justificação da existência. Este processo ativo de produção de imagens está ligado, ainda, como veremos, à reflexão sobre a linguagem desenvolvida por Nietzsche neste período. Na análise da gênese da arte trágica se repete, portanto, mais uma vez, a estrutura conceitual que pressupõe a passagem do plano não-figurativo da experiência dionisiaca ao plano linguístico e artístico de produção de imagens.

2.1 - A gênese da obra de arte trágica

Na seção 8 de GT, Nietzsche descreve o estado de exaltação dos cortejos dionisiacos, cujos seguidores, tomados por visões, assistem a sua própria metamorfose e se observam sob o aspecto de seres de natureza, sátiros. Este antigo fenômeno da transformação e da visão, vivenciado nos cortejos dionisiacos, está na origem e gênese do coro ditirâmico, no qual as imagens e visões nascidas do estado dionisiaco deixam de ser imagens, que podem ser vistas e contempladas, e ganham vida, formando este outro plano de realidade, o da metamorfose vivenciada pelos atores e coreutas. O filósofo observa que no ditirambo, “o coro não vê o drama, mas o representa. O coro metamorfoseia-se nas próprias visões” [KSA7, 8(46)]. Este fenômeno de passagem a uma outra individualidade é essencialmente distinto do canto coral apolíneo e da epopéia. O rapsodo, observa Nietzsche, não se confunde com as imagens de sua criação, mantém um distanciamento que permite a pura contemplação das imagens. Do mesmo modo, as virgens que cantam hinos a Apolo “permanecem o que são e mantêm sua identidade” (KSA 1, p. 61). O elemento essencial que caracteriza a metamorfose é justamente a ausência de distanciamento entre o ator e suas visões, um estado em que rompe-se o princípio de individuação e o indivíduo participa do mundo de suas visões. Um estado, portanto, onde a consciência deixa de cumprir seu papel de gestão dos processos internos necessários à manutenção da identidade. As imagens geradas pelo inconsciente passam a ocupar a maior parte das vivências do indivíduo. O ditirambo dionisiaco é descrito “como uma comunidade de atores inconscientes, que são mutuamente testemunhas de suas próprias metamorfoses”(KSA1, p.61). Nietzsche ressalta, em sua descrição, o caráter inconsciente da arte ditirâmica, a ruptura dos laços com o estado consciente, que mantém o indivíduo nos limites de sua individualidade. No ditirambo, como vimos, desaparece a separação e os limites entre a visão e o canto, os

coreutas não cantam individualmente e conscientes de seu cantar, mas expressam, no canto, a vivência do mundo de suas visões. Em uma variante a este parágrafo, o filósofo faz uma distinção entre dois tipos de poeta lírico, o apolíneo e o dionisiaco. Enquanto o primeiro vê, diante de si, imagens, o segundo “se vê ele próprio enquanto imagem” (“der sich selbst als Bild sieht” - KSA 14, p. 49). O filósofo caracteriza a diferença entre os dois poetas como uma distinção no modo de criação. No primeiro caso, há um distanciamento entre o artista e o que ele observa, a partir do qual é possível marcar e delimitar a identidade do poeta em relação à imagem. No segundo parece haver um distanciamento do poeta em relação a si próprio, como se este pudesse se ver a si como uma imagem, que parece portanto poder deslocar-se e separar-se dele. Esta visão de si corresponde ao estado de embriaguez dionisiaco, no qual a ruptura dos laços com a identidade e a consciência torna possível a percepção das imagens inconscientes como imagens vivas e a passagem a um outro personagem.

A tragédia nasce, segundo Nietzsche, das imagens e visões cantadas pelo coro ditirâmico no estado dionisiaco. O coro trágico é, em sua gênese, o canto e a celebração de uma visão, a qual ganha expressão através da música e da dança. O mundo visível da cena e a ação surgem posteriormente e como resultado de um lento processo de desdobramento das imagens e visões, das histórias e lutas de Dioniso vivenciadas pelo coro, em elementos dramáticos. Na seção 8 de GT, o filósofo observa: “Agora sabemos que a cena, (...) foi simplesmente pensada, na origem, como visão e que a única “realidade” é justamente o coro que faz nascer de si esta visão e que fala dela com todos os recursos simbólicos da dança, da música e da palavra”(KSA1, p.62). A arte trágica nasce da visão cantada e celebrada pelo coro, a qual, com o tempo, tornou-se mais forte e durável, e foi se constituindo como “ação”, ou seja, “exteriorização viva da figura da visão” [“als Lebensäußerung der Visionsgestalt”- KSA7 7(127)]. A tragédia se forma a partir de um processo progressivo de revelação de uma visão, a da luta e vitória de Dioniso, que se encarna aos olhos do coro.

Em uma descrição da relação entre o coro trágico e os atores na tragédia de *Ésquilo*, na qual o coro tem, ainda, um papel preponderante em relação ao mundo cênico, Nietzsche procura mostrar como o mundo da cena nasce, a cada momento, do canto e da música do coro, como se a tragédia antiga fosse uma sucessão e um entrelaçamento contínuos entre

música e visão⁵⁸. O coro, descrito como visionário extático, celebra através do canto suas visões, e eleva, a partir da música, o improvisador que ele olha. O ator em cena é, a princípio, apenas uma visão, e isto explica, segundo Nietzsche, o longo silêncio dos personagens de *Ésquilo*, assim como a importância do coro nas primeiras tragédias. Mas o ator, semelhante ao coro, é descrito por Nietzsche como “improvisador dionisiaco transformado” [9(104)]. Ele não apenas vê a visão cantada pelo coro, mas a projeta fora de si. A improvisação, enfatiza o filósofo, é uma pulsão que coloca o ator, “no lugar da visão de Dioniso agindo”⁵⁹. O ator, após longo silêncio, passa a improvisar e a dar vida à visão a partir da “elevação ideal” sentida (*Chorempfindung*) e cantada pelo coro. Como vimos anteriormente, o filósofo estabelece uma distinção entre um modo patológico e não-patológico de criação, correspondentes à arte moderna e antiga. Os antigos não tem uma atitude patológica em relação a seus dramas, são “como atores em potencial” [*potenzierte Schauspieler*, 9(92)]. Esta atitude não-patológica corresponde a um distanciamento do artista em relação a sua própria realidade e aos caracteres individuais. O ator, semelhante ao coreuta, se distancia de si próprio e de sua vontade individual, a fim de improvisar a partir da experiência dionisiaca, que ganha expressão na emoção e lirismo do coro de vozes. É este entrelaçamento da música e da experiência visionária do coro, seguida da improvisação dos atores, que constitui o drama em sua origem. O coro trágico é uma “imitação artística” (KSA1, p.59) do antigo fenômeno da transformação, no qual a multidão dionisiaca e, posteriormente o coro ditirâmico, vivenciam metamorfoses e visões. Este processo se constitui como base de surgimento da arte dramática, caracterizada como uma liberação de sua própria individualidade e o mergulho em uma imagem ou visão nascida do estado de metamorfose. O fenômeno dramático é bastante semelhante ao processo de criação do poeta lírico, formado, como vimos, pela união entre o som e a imagem, como dupla objetivação do estado de embriaguez dionisiaco. Enquanto o lírico interpreta em imagens a música, o dramaturgo transpõe para o mundo plástico da cena o canto do coro, como canto do sofrimento originário do deus.

⁵⁸ Ver sobre este tema os fragmentos nr. 9(104) e 9(110) in *KSA* 7.

⁵⁹ “Derselbe Trieb,.... stellt den Schauspieler hin an Stelle der Vision des handelnden Dionysus” in *KSA*, Vol. 7, 9(53).

A arte trágica

A tragédia é, para Nietzsche, a forma suprema de arte, pois nasce da união entre dois tipos opostos de manifestação artística, a arte apolínea da imagem e a arte dionisiaca da música. Assim como o Uno Primordial engendra a aparência e a imagem como libertação de sua dor e contradição, o artista apolíneo-dionisiaco engendra o mundo do canto e da cena trágica como expressão do sofrimento dionisiaco. No fragmento 8(7), o filósofo faz a seguinte observação sobre a poesia lírica: “O substrato criador (schaffende Untergrund) é o sofrimento dionisiaco originário que se exterioriza em uma imagem analógica (analogen Bild), de tal modo que somos atraídos não para a imagem, mas para este substrato”. Esta observação é essencial para compreender a relação entre a imagem e a música na obra de arte trágica. A imagem tem um duplo papel na obra de arte apolíneo-dionisiaca. Ela produz o efeito da beleza, despertando o prazer da contemplação e da visão, e, ao mesmo tempo, parece esconder algo, despertando o prazer de ultrapassar o visível e querer ver além da aparência. Esta segunda impressão resulta do efeito da música e do canto coral sobre a imagem apolínea e nos ajuda a compreender o papel essencial do coro na arte trágica.

Na seção 8 de GT, Nietzsche afirma:

“O coro é o 'espectador ideal' (idealische Zuschauer), na medida em que ele é o único que vê (Schauer), ele vê o mundo visionário da cena” (KSA1, p. 59).

O filósofo faz aqui um jogo e uma diferenciação essencial entre as palavras Zuschauer (espectador) e Schauer (aquele que vê). O coro não olha *para* a cena, como sugere a palavra espectador, mas é aquele que vê, ele vê o mundo de visões nascido de seu próprio êxtase. Nietzsche parece sugerir que o coro olha para dentro de si, em uma alusão à experiência visionária própria ao estado dionisiaco. O filósofo sugere, ainda, que a cena não possui uma realidade própria e separada do mundo da orquestra, mas é a resultante de um jogo de efeitos entre a música e a imagem. O fenômeno da visão é, em seguida, utilizado por Nietzsche para explicitar a singular relação entre o público antigo e o coro trágico. Diferentemente dos espectadores modernos, que vão ao teatro assistir ao espetáculo e guardam em relação a este um distanciamento, o público antigo se identificava de tal forma com o coro de sátiros, que não apenas compreendia o mundo da ação cênica do ponto de vista da música e do canto do coro, como se imaginava a si próprio coreuta. O filósofo

observa, para enfatizar a identidade entre o coro e o público antigo, que a força da visão, engendrada pelo coro, era tão intensa que apagava a “impressão de realidade” (Eindruck der Realität) produzida pelo público e pelo “mundo civilizado” que ocupava as arquibancadas. A própria forma do teatro antigo lembrava, segundo Nietzsche, um vale solitário em uma montanha, na qual vagueava o povo dionisiaco. A cena podia ser observada pelas bacantes, que vagueavam no alto, como o cenário onde seria revelada a imagem de Dioniso (KSA1, p.60). Com este conjunto de metáforas, o filósofo sugere não somente o radical distanciamento da arte trágica em relação à realidade empírica, mas que a arte se constitui como uma experiência visionária, vivenciada pelo espectador a partir do canto e da música coral. No final da seção 5 de GT, o filósofo faz a seguinte descrição do estado dionisiaco, como estado de união do poeta com o artista originário: “pois neste estado ele (o artista) é, de um estranho modo, semelhante à inquietante imagem do conto (Märchen), que podia voltar os olhos para dentro e se ver a si própria; agora ele é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, poeta, ator e espectador”(KSA1, p.48). A experiência dionisiaca permite ao coro e ao espectador voltar os olhos para dentro e olhar para si mesmo, como se o sentir e o sofrer do deus fossem “o espelho que o homem dionisiaco coloca diante de si próprio” (KSA1, p.60). No estado visionário, enquanto estado desligado da consciência e do eu, a pulsão apolínea interpreta e transforma em uma imagem de sonho tudo o que é vivido no estado dionisiaco. O sonho produz como que uma clareza e visibilidade interior⁶⁰, a partir da qual o homem dionisiaco pode vivenciar e compreender sua experiência. Vimos como o filósofo associa tanto a metamorfose, quanto a improvisação do ator a um desdobramento e contemplação interior de imagens. Assim como o ator vê flutuar diante de seus olhos a imagem do personagem que interpretará, o poeta lírico se vê a si próprio como imagem, ele assiste à própria transformação. Neste estado, semelhante à imagem do conto, o artista é poeta, ator e espectador, pois o criar é experimentado como um ver e um contemplar de uma visão, nascida do estado dionisiaco. O mundo mais profundo, desconhecido das forças dionisiacas torna-se, pouco a pouco, visível, primeiro a partir de uma visão, e, depois, através do mergulho em um estado semelhante ao sonho. O coro tem, segundo Nietzsche, o papel de estimular a disposição

⁶⁰ Como observam Borchmeyer e Salaquarda, Nietzsche parte, para elaboração de sua concepção do espetáculo trágico como uma espécie de sonho, de sua leitura de *Beethoven* de Wagner. A música é caracterizada, neste ensaio, como matriz e fonte de surgimento do drama e este como uma “imagem de sonho alegórico” (“allegorischen Traumbild”). BORCHMEYER, D. e SALAQUARDA, J. *Nietzsche und Wagner*.

dionisiaca do auditor “até que este, diante do herói trágico aparecendo em cena, não veja um homem disforme que porta uma máscara, mas a figura de uma visão (Visiongestalt) nascida de seu próprio êxtase” (KSA1, p.63). Esta visão é tão forte que, como vimos, é capaz de dissolver a realidade do mundo diurno, simbolizada pelo público nas arquibancadas, assim como transferir para o mundo cênico as emoções e visões vivenciadas no estado dionisiaco. Nietzsche compreende o espetáculo trágico como uma fusão e uma alternância entre a emoção dionisiaca e o mundo apolíneo da cena. O espectador, unido ao sofrimento do deus, transfere (übertragen) suas emoções e visões para o mundo cênico, compreendendo a ação a partir da disposição dionisiaca estimulada pelo coro. Com a projeção das emoções na cena e nos personagens, a realidade das imagens internas se dissolve e perde sua força ao longo do espetáculo, enquanto o mundo cênico se torna, pouco a pouco, mais claro e mais vivo.

Em uma série de fragmentos, onde o filósofo descreve a relação entre música e palavra na tragédia, ele refere-se ao caráter aniquilador da experiência musical pura e separada da imagem: “A sensação-Tristan . Insuportável – quando sem arte” [Die Tristan-Empfindung Unerträglich - wenn ohne Kunst, 9(40)]. “Dor originária. Neste ponto, a palavra e a imagem são remédios contra a música: palavra e imagens nos aproximam, primeiramente, da música, depois nos protegem dela ” [9(135)]. Aqui o filósofo descreve a dor e sentir originários como uma sensação insuportável, quando separada da imagem e da palavra. Entre o poder da música e a emoção do espectador a tragédia coloca um intermediário, o mundo alegórico da cena, que impede uma identificação imediata com a música dionisiaca. A transferência da emoção para o mundo cênico confere ao drama uma clareza e inteligibilidade inacessíveis à arte puramente apolínea . Diante do drama o espectador sente-se elevado a “uma espécie de onisciência (Allwissenheit), como se sua acuidade visual pudesse atravessar a superfície das coisas, (...) e o combate dos motivos, a torrente das paixões se tornassem para ele, com a ajuda da música, visíveis como em uma multidão de linhas móveis e de figuras vivas e, desse modo, ele pudesse mergulhar nos segredos das emoções inconscientes” (KSA1, p.140). Enquanto o efeito puramente apolíneo consiste no prazer da contemplação, experimentado pelo espectador diante da clareza e beleza épicas da cena, o efeito dionisiaco produz uma tal intensificação da pulsão de visualização que o

Stationen einer epochalen Begegnung. op. cit, p. 1298. Cf. WAGNER, R. *Beethoven* . Köln, Edmund Bercker, 1944, pp. 23-24.

espectador procura ver além da imagem, como se “procurasse por trás dela a imagem original” (KSA1, p.151). Diferente da transparência e beleza da imagem apolínea, o mundo alegórico da cena, formado pela união entre efeitos apolíneo-dionisiacos, ao mesmo tempo que revela parece esconder algo. Nietzsche descreve a experiência do auditor artista, diante da arte trágica, como um jogo entre querer ver e ultrapassar o visível, como dois movimentos coexistentes, que se entrelaçam e se alternam ao longo do espetáculo. Enquanto a música suscita no público uma disposição e uma emoção dionisiacas, a cena, com seus diálogos e a movimentação dos atores, protege da intensidade dessa emoção e permite que esta se descarregue em um domínio apolíneo. O êxtase e a emoção dionisiaca são transferidos, durante o espetáculo trágico, aos personagens e à cena. É essa emoção que amplia infinitamente o mundo da cena, intensificando a pulsão apolínea de visualização, ao mesmo tempo que essa acuidade visual chega a um limite onde “procura ultrapassar o visível” (KSA1, p.150). A oposição estilística da tragédia é exatamente esse jogo onde música e imagem se alternam entre a pulsão apolínea da visão e a pulsão dionisiaca, esta descrita como uma “aspiração ao infinito” (KSA1, p.153), a partir da qual o espectador nega o prazer da imagem, experimentando um prazer superior na aniquilação do mundo visível da aparência.

Esta interpretação da ação cênica como uma imagem viva, nascida do entrelaçamento entre a música e o mundo cênico, aproxima a concepção de Nietzsche de uma espécie de teatro imaginário, como observou Borchmeyer⁶¹, formado por um jogo de efeitos entre a ação e o diálogo dos personagens, de um lado, e a emoção e o lirismo do coro, de outro. A cena, para o filósofo, não é o que propriamente se passa, mas resulta de um jogo de efeitos entre a música e o mundo plástico das imagens apolíneas. A música, como elemento central deste teatro imaginário, permite ao espectador atravessar a superfície dos motivos, tal como aparece nos atos e nas palavras do herói, e penetrar no mais profundo da ação cênica. Esta visão mais profunda significa, segundo Nietzsche, a reflexão do sofrimento do herói, envolvido em uma trama particular de motivos, no espelho ampliado do mito. A aniquilação do mundo visível da cena corresponde, como vimos, ao surgimento de um mundo interno de visões semelhantes ao sonho. O filósofo faz a seguinte observação sobre a poesia:

"A esfera da poesia não é exterior ao mundo, como uma impossível químera saída do cérebro de um poeta: ela se quer justamente o contrário, a expressão sem disfarce da verdade, e deve justamente por isso afastar de si o mentiroso adorno da suposta realidade do homem de cultura" (KSA1, p. 58).

A poesia, como expressão sem disfarce da verdade, é esse mundo de visões que se impõe ao poeta sob o estado dionisiaco. A visão, portanto, não é uma químera "saída do cérebro do poeta", mas uma vivência real, e mais profunda, que aquela que constitui a realidade do mundo civilizado. Enquanto as vivências cotidianas encontram-se dentro dos limites da consciência, e de coisas conhecidas, a experiência visionária é algo fora desses limites, que se passa em um domínio desconhecido e oculto. A experiência dionisiaca conduz, portanto, o indivíduo a um mundo de visões que tem, para Nietzsche, uma dimensão mais profunda que a realidade cotidiana. As imagens simbólicas permitem revelar e iluminar o vivido, as experiências de cada um, sob uma luz mais profunda.

Este tema é retomado pelo filósofo na seção 24 de GT, onde o drama é descrito como uma imagem alegórica, formada pela união de elementos apolíneos e dionisiacos. Ao mesmo tempo que a clareza e o brilho da imagem apolínea nos desperta o prazer da contemplação, algo permanece oculto, formando um segundo plano indecifrado na imagem. Este segundo elemento, correspondente à arte dionisiaca, não permite, e até mesmo impede, o deleite estético experimentado na arte apolínea. O simbolismo dionisiaco representa um desafio à compreensão, assim como coloca em questão a própria noção de entendimento ou compreensão estética, pois suas imagens não são unívocas ou evidentes por si mesmas. Vimos como o poeta lírico, para traduzir ou interpretar em imagens a experiência dionisiaca, precisava encontrar uma linguagem impregnada de símbolos. O que caracteriza a palavra poética é o poder de engendrar, nas imagens e no ritmo das frases, uma cadeia de significados que supera e impossibilita uma compreensão unívoca. É nesse sentido, que a imagem poética produz encantamento mas produz também inquietação, nela alguma coisa falta, e escapa. O poeta, aquele que tem o poder de dizer, só pode dar a sua intuição uma palavra que parece não pertencer a si mesma, pois tudo o que diz é apenas a promessa de um entendimento que jamais se conclui plenamente. Algo semelhante ocorre com a arte

⁶¹O autor comenta que a concepção de Nietzsche se assemelha ao teatro imaginário idealizado por S. Mallarmé. BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart, Reclam, 1982, p. 108.

trágica, descrita por Nietzsche, como vimos, como uma experiência, uma espécie de estado estético. Um público de simples espectadores, observa o filósofo, era desconhecido dos gregos. O espectador antigo não podia simplesmente assistir ao espetáculo trágico e decifrá-lo ou experimentá-lo a partir do entendimento. A medida em que, sob o efeito da música e do canto coral, ele penetra no espaço mítico, o mito exerce sobre todas as suas experiências um poderoso efeito. Nietzsche define a imagem mítica como "o exemplo significativo, a expressão simbólica" (KSA1, p.106) da sabedoria dionisíaca. Assim descreve esta imagem: "O mito quer ser intuitivamente sentido (*anschaulich empfunden*) como um exemplo único, uma verdade e uma generalidade capaz de se abrir ao infinito" (KSA1, p.112). Em seguida refere-se à fecundidade e à criatividade mítica, que "enriquece e amplia a singularidade do fenômeno à dimensão de uma imagem do mundo". O mito é aqui descrito como uma imagem condensada do mundo, que quer ser "intuitivamente sentida". A imagem mítica, criada pelo poeta sem a participação da consciência, possui uma riqueza simbólica capaz de agir sobre o ouvinte assim como agiu sobre o poeta. Este, tomado por visões de tudo o que experimentava no estado dionisíaco, recorria às imagens simbólicas para expressá-las. Da mesma forma, o auditor-artista, refletido no espelho mítico, amplia suas experiências e as ilumina do interior, alcançando assim uma compreensão mais profunda.

O filósofo constrói, desse modo, uma articulação entre a metafísica da arte, a tese da justificação estética da existência desenvolvida na seção 5 de GT, e a interpretação da arte trágica. O ser verdadeiro, em sua eterna contradição, procura sua libertação na aparência. O mundo, em sua multiplicidade de formas, é compreendido como representações engendradas a todo momento pelo Uno Primordial. A arte é descrita como a atividade propriamente metafísica, pois torna possível tanto a vivência, quanto a transposição artística desta experiência. Vimos como somente liberto de sua individualidade e a partir da união com o artista originário pode o poeta expressar a arte em sua essência. Através da metamorfose, o artista é capaz de experimentar as camadas mais profundas do sentir originário, assim como o processo de conversão da dor originária em prazer e em produção de formas e imagens. Nesta experiência de supressão da individuação, como estado onde o indivíduo encontra-se separado e dividido, o artista é o Medium do jogo de criação, onde se dá o processo do contínuo sofrer e criar. Assim como o sofrer originário engendra a aparência como expressão de sua libertação e de seu prazer, o artista mergulhado no estado

dionisiaco engendra imagens e visões, a partir das quais nascem ditirambos e tragédias. O que o artista liberto de sua individualidade vivencia é a repetição do processo originário, a passagem contínua do sentir ao criar. Aí tem início a produção alegórica e simbólica, como uma expressão e uma transposição artística da experiência originária. Também o auditor-artista, como vimos, faz a partir da música a experiência do processo originário de criação. Ele experimenta não apenas o sofrimento, mas a eterna e necessária passagem da dor ao prazer, a pulsão de criação que constitui o ser originário. Nesta experiência, a dor e o prazer fazem parte de um único movimento, o movimento da contradição originária que, em sua eterna dor, é sempre levada de novo ao jogo criador e à produção da aparência. Talvez o elemento mais importante vivenciado pelo grego no estado dionisiaco, era a experiência da proximidade dos opostos, da dor e do prazer como um eterno e necessário jogo de conversão e de criação. Assim como à dor originária se seguia o prazer e a criação, o jogo criador ensinava a necessidade de cada dor, a necessidade de cada prazer e, sobretudo, a necessidade de afirmação e criação associada ao sofrimento e aos aspectos mais terríveis da existência.

2.2 - Visões, sonhos e metáforas

Na seção 8 de GT, Nietzsche desenvolve a tese da gênese da tragédia grega a partir de uma articulação entre a forma originária dos cortejos e do ditirambo dionisiacos e a forma histórica da tragédia. Nesta articulação, como observa B. Reibnitz⁶², o filósofo aproxima dois diferentes planos de análise, o plano histórico, apoiado em grande parte na própria tradição antiga, e o plano psicológico da experiência visionária, no qual a gênese da tragédia, assim como a formação do elemento dramático, é reconstruída a partir das diferentes projeções, metamorfoses e visões experimentadas no cultos e, posteriormente, no ditirambo e no coro trágico. Esta observação de Reibnitz é de grande importância, pois chama atenção para a articulação e superposição entre diferentes planos de análise na interpretação nietzscheana da tragédia antiga. Em sua análise da experiência visionária, o filósofo se desloca não apenas do plano histórico para o psicológico, mas do plano da religião, caracterizado pela metamorfose e pelas visões dela nascidas, para o da arte, onde a

⁶² REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik"*. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992, pp. 201-202.

metamorfose e a visão são analisadas como um fenômeno estético. A relação do coro trágico com o espectador antigo, assim como com os atores e o mundo cênico, é estabelecida, como vimos, através da música e do lirismo, a partir dos quais são engendradas imagens e visões. O filósofo procura compreender como a arte dramática, composta pelo diálogo e pelo jogo cênico, pode se formar a partir dos elementos artísticos-religiosos do ditirambo, a saber, o canto e a dança como expressão e celebração das experiências e visões do estado dionisiaco. O principal aspecto ressaltado no ditirambo, como berço da arte trágica, é o estado de transformação como condição prévia da arte dramática. A metamorfose é condição tanto da atividade dramática, na qual o ator interpreta um outro personagem, quanto do drama propriamente dito, como desdobramento da visão nascida do canto e do lirismo coral. O filósofo remonta da arte trágica ao ditirambo e aos antigos cortejos, mostrando como a música engendra tanto os gestos, na dança, quanto as visões e imagens, a partir das quais formam-se poesias e dramas. Da mesma forma, o processo de criação do poeta dramático está ligado à metamorfose e à experiência visionária. Nas diferentes formas da arte grega, o filósofo resalta o fenômeno de formação da imagem a partir do estado de metamorfose, como estado desvinculado do eu e do querer consciente. O processo de reflexão de Nietzsche, assim como o deslocamento entre estes diferentes planos de análise, está voltado para a compreensão da gênese da obra de arte trágica, mas também, e, fundamentalmente, para o processo interno de formação e nascimento da imagem e da visão, como condição da criação artística. Nesse sentido, o fenômeno da metamorfose e da visão desempenha um duplo papel na reflexão do filósofo, ele permite tanto analisar a gênese da tragédia antiga, quanto o fenômeno de formação inconsciente de imagens como condição de desenvolvimento da arte.

O filósofo se pergunta, em um fragmento do período final de elaboração de GT, como é possível a entrada em uma individualidade estranha. Esta passagem a uma outra individualidade torna-se possível não através da imitação, pois não tem como base a reflexão, mas através da "liberação da própria individualidade, de um mergulhar em uma representação" ["Dies ist zunächst Befreiung von der eignen Individualität, also sich-Versenken in eine Vorstellung". KSA7, 9(105)]. O poeta lírico, mergulhado no estado de embriaguez dionisiaco, engendra sua poesia a partir das imagens nascidas da música, como arte não-conceitual. Neste estado, semelhante ao poeta dramático, ele cria a partir de representações nascidas de um estado inconsciente, separado do eu e da vontade individual.

Vimos como estas representações são essencialmente distintas daquelas contempladas pelo poeta épico. Enquanto este vê diante de si imagens, em relação às quais mantém sua identidade, o lírico vê a si próprio como imagem, como expressão de seu desprendimento da vontade individual e do mergulho em um mundo de imagens desligado das representações conscientes. Nietzsche observa, no fragmento 9(105), que a entrada em uma outra individualidade corresponde ao mergulho em uma representação interna, a qual não é "idêntica a nosso pensamento consciente sobre nós mesmos" ("Diese innerliche Vorstellung ist offenbar nicht identisch mit unserm bewussten Denken über uns"). O filósofo estabelece uma estreita relação entre o fenômeno de metamorfose e a faculdade da visão e da produção de imagens internas. Na seção 8 de GT, o filósofo assim descreve a visão do coro satírico, a partir do qual o drama se constitui:

"Neste estado de transformação mágica (Verzauberung) o exaltado de Dioniso se vê como sátiro - e como sátiro ele vê o deus, isto é, em sua metamorfose (Verwandlung) ele vê, exterior a ele, uma nova visão (Vision) como realização apolínea de seu estado. Com esta nova visão o drama está completo. A tragédia grega deve ser compreendida como o coro dionisiaco que se descarrega (entladet) em um mundo apolíneo de imagens (Bilderwelt) constantemente renovado (...)" (KSA1, pp.61-62).

Aqui, como observado anteriormente, a entrada em uma outra individualidade corresponde ao mergulho em uma representação, simbolizada pela visão do sátiro, a partir da qual é engendrada, primeiramente, a visão do deus e, depois, uma série infinita de novas imagens. O filósofo enfatiza que as partes corais entrelaçadas à tragédia são a matriz (Mutterschooss) de tudo o que chamamos diálogo e do conjunto do mundo cênico. O diálogo e a cena nascem de um contínuo desdobramento das visões do coro em um mundo de imagens. Nietzsche analisa este tema em um fragmento do período, no qual o drama, engendrado por uma visão do coro, é descrito como uma "exteriorização viva da figura da visão"⁶³. O filósofo parece fazer uma diferenciação entre o termo "visão" (Vision) e os termos "imagens" (Bild) ou "figuras" (Gestalt). Enquanto o primeiro expressa o todo de algo visto, em um sentido semelhante a uma revelação, na qual compreendemos subitamente, em todos as suas relações, um acontecimento ou imagem, os termos "imagem" ou "figura" denotam o contorno e os limites de uma forma. A visão, como vimos, está

⁶³ "als Lebensäußerung der Visionsgestalt", in KSA7, fr. nr. 7(127), p.191.

ligada ao mundo das sensações dionisiacas, ao sofrimento e ao prazer originários, ao mover contínuo das forças que geram e destroem. Por esta razão, ela parece supor uma passagem ou transposição entre diferentes esferas, primeiro este mundo das forças e do sentir engendra uma visão como expressão de si, a partir da qual são engendradas imagens e figuras, ou seja, formas individualizadas, como uma transposição e tradução do todo visto na visão. A cena, nascida da visão do deus, conta com clareza e precisão épicas (Bestimmtheit und Deutlichkeit, KSA1, p.72) a história do herói que luta com seu destino, um indivíduo que erra e que sofre. Que Dioniso apareça com tal precisão épica, é segundo Nietzsche, obra de "Apolo intérprete de sonhos", que interpreta o estado dionisiaco do coro através desta alegoria. Aqui o sonho apolíneo é descrito como uma interpretação do mundo de sensações e visões do coro dionisiaco. O filósofo parece sugerir a existência de um domínio mais profundo na experiência de criação, em relação ao qual o próprio sonho se constitui como uma interpretação através de imagens alegóricas.

Nietzsche compreende o fenômeno da visão como o "fenômeno artístico originário", a partir do qual se constitui a criação poética. Diferentemente da concepção abstrata da estética moderna em relação à gênese do processo de criação, o filósofo descreve o poeta antigo como aquele "que se vê rodeado de figuras que vivem e agem diante dele e que ele pode olhar até o mais íntimo de seu ser"(KSA1, p.60). A imaginação poética é compreendida como um ver e um estar rodeado por figuras que vivem e agem. A força e a precisão da imaginação parecem supor um estado no qual o poeta se transporta para a cena imaginada e cria como se participasse, através da contemplação, desta realidade. Nietzsche afirma que um personagem não é fruto de um pensamento abstrato, que reúne traços dispersos para compor um todo, "mas uma figura viva que se impõe aos olhos do poeta". Na criação poética já não é o processo de abstração que predomina, mas um estado semelhante ao do sonho, no qual o mundo da realidade diurna desaparece, surgindo um outro mundo diante de nossos olhos, mais claro e luminoso. As descrições de Homero são mais "significativas" (anschaulicher) que as de qualquer outro poeta, observa Nietzsche, pois ele "vê mais" (anschauen). O filósofo elabora, como vimos, uma distinção entre o poeta épico e o trágico. Homero é o poeta que sonha "mergulhado em si próprio" (in sich versunkene Träumer), ele se abandona à contemplação das imagens. O poeta épico mantém um distanciamento em relação às imagens internas, preservando a consciência de sua aparência. Enquanto o poeta épico tem o dom de se ver e viver rodeado por figuras, com as

quais não se confunde, o dramaturgo sente a necessidade de se transformar e se expressar em outros corpos e almas. A arte dramática, formada pelo mundo cênico e pela improvisação dos atores, pressupõe um novo elemento no processo de criação, a faculdade de entrar em uma individualidade estranha, de falar e agir a partir de um outro personagem. Esta faculdade encontra sua gênese, segundo Nietzsche, nos antigos rituais dionisiacos e no fenômeno de metamorfose a ele associado.

Tanto a visão, quanto a imagem de sonho são, portanto, fenômenos essenciais no processo de criação poético. Enquanto a visão do poeta dramático, nascida da metamorfose, engendra a cena, o estado de sonho, no qual mergulha o poeta épico, gera um mundo vivo e significativo de imagens. Para esclarecer o fenômeno da visão, caracterizado como *vimos*, como fenômeno artístico originário, o filósofo faz uma importante observação sobre a metáfora: "A metáfora para um poeta autêntico não é uma figura de retórica, mas uma imagem substitutiva que lhe vem efetivamente ao espírito no lugar de um conceito" ("Die Metapher ist für den ächter Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt", p.60). Nietzsche contrapõe o uso consciente e conforme a fins da retórica ao processo intuitivo da arte poética. A metáfora não é um recurso figurativo que o poeta utiliza segundo determinadas regras e fins, mas uma imagem que realmente surge diante dele (*wirklich vorschwebt*). O filósofo se opõe aqui ao princípio de emprego das metáforas segundo determinadas regras, estabelecido por Aristóteles, no qual predomina uma visão abstrata do processo metafórico⁶⁴. A expressão "imagem substitutiva" é utilizada para indicar que a metáfora substitui o mundo de visões e de figuras vivenciado pelo poeta. Em vez de um conceito, que, como *vimos*, é descrito como um signo fixado pela memória, surge ao poeta uma imagem, que corresponde a uma palavra viva e carregada de significação, isto seria a metáfora para um poeta autêntico. Nietzsche enfatiza, mais uma vez, a noção de que a transposição que caracteriza a criação poética consiste na transformação de um todo visto ou vivenciado pelo poeta, o mundo vivo das figuras épicas ou a visão do lírico, em imagens e metáforas.

A metáfora, como fenômeno artístico originário, é a imagem engendrada pelo poeta para dar expressão ao mundo de seu sonho ou de suas visões. Nietzsche estabelece uma

distinção entre a visão e o sonho ao associá-las a dois diferentes domínios da arte, o apolíneo e dionisiaco. Existe, entretanto, uma importante afinidade entre elas: ambas são descritas como um estado estético a partir do qual são produzidas imagens e figuras. A visão e o sonho parecem constituir uma atividade intermediária entre o mundo mais profundo das sensações e a esfera da linguagem, a partir da qual são engendradas imagens inconscientes como fonte e condição da criação poética. No fragmento 7(94), o filósofo elaborou a seguinte distinção no interior da arte trágica: enquanto o diálogo expressa o lado simples e belo dos personagens, a música revela os personagens em si mesmos, seu abismo não traduzido pela linguagem, como uma experiência muito mais profunda que aquela que ganha expressão em palavras: “Na tragédia sofocleana a linguagem tem, em relação aos personagens, um carácter apolíneo. As figuras são assim traduzidas. Nelas mesmas são abismos (Abgründe), como por exemplo Édipo. (...) O diálogo é o lugar privilegiado do apolíneo. O espírito da música reenvia sempre mais para o interior (in’s Innere). Schiller sobre o coro como detentor da reflexão”. Aqui surgem, de novo, as imagens de superfície e profundidade, assim como a idéia dos limites da linguagem em relação a um âmbito inconsciente e desconhecido da experiência, capaz, por sua profundidade e intensidade, de gerar compreensão e reflexão. É este domínio inconsciente da experiência que constitui, como veremos, a base da criação poética e do processo de formação da linguagem.

2.3 - O mundo interno

Vimos como Nietzsche se desloca, em sua interpretação da tragédia, entre diferentes planos de análise, articulando argumentos históricos e psicológicos, assim como desenvolvendo uma relação entre a arte trágica e a experiência religiosa grega. Na argumentação do filósofo é fundamental, ainda, o entrelaçamento entre a análise artístico-religiosa da tragédia e a concepção metafísica da arte. Na caracterização de um domínio inconsciente, associado à criação e recepção da arte entre os gregos, o filósofo articula o plano histórico de análise, me refiro às descrições dos cortejos dionisiacos e do coro trágico, com o plano metafísico do Uno Primordial. A concepção da arte grega é construída, em GT, tanto a partir dos rituais e mitos, os quais possuem uma dimensão religiosa e psicológica, quanto a partir do jogo criador que constitui o Uno Primordial. Este duplo aspecto, metafísico e psicológico, se alterna e superpõe ao longo da argumentação.

⁶⁴ Ver, sobre este tema, o comentário de REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt*

Figl chamou atenção para a importância, no primeiro período da filosofia de Nietzsche, desta dimensão inconsciente e não-linguística⁶⁵ da experiência, a partir da qual é possível vivenciar domínios do mundo interno inacessíveis à linguagem. Este domínio inconsciente ou não-linguístico corresponde, em GT, à possibilidade de vivenciar, a partir da música e do canto coral, o sofrimento e o sentir do deus em uma experiência mística de união. Vimos como a intensidade lírica do canto coral, e não o diálogo e a beleza do mundo cênico, permite ao auditor penetrar em um estado semelhante ao do sonho, no qual o mito trágico adquire para ele um sentido e uma significação que a linguagem jamais poderia expressar.

Diferentemente de GT, onde este domínio inconsciente da experiência é descrito sobretudo para explicitar o processo de criação e de recepção da obra de arte trágica, nos fragmentos póstumos esta reflexão está estreitamente ligada ao fenômeno de formação da linguagem. É possível identificar, nos escritos postumamente publicados⁶⁶, um percurso no pensamento de Nietzsche. No início, o filósofo procura analisar o processo pelo qual a dor originária se converte em formas do mundo fenomênico. Esta análise pressupõe a passagem da dor originária à dor como fenômeno, conformada ao espaço e tempo e associada à representações. Ao longo desta reflexão, grande parte das categorias ontológicas com as quais o filósofo trabalha, tais como a dor, o prazer, a sensação, vão recebendo um correspondente no mundo fenomênico, assim como o exame da passagem do fundamento originário ao fenômeno se converte em uma análise dos diferentes planos de atividades que constituem o mundo interno. O filósofo distingue entre um âmbito inconsciente, formado pelo complexo de pulsões e sensações, assim como pelas inúmeras representações inconscientes, entre elas o sonho, e o âmbito da consciência e da memória. Estes dois âmbitos de atividade, inconsciente e consciente, constituem os dois diferentes momentos do processo de formação da linguagem. Nestes fragmentos se delineiam temas e direções de pensamento que não foram, ou foram somente em parte, desenvolvidos em GT, particularmente o tema da linguagem e o de sua relação com um domínio inconsciente do mundo interno. A análise destas passagens permite reconstruir a compreensão do filósofo a cerca de dois âmbitos diferenciados da experiência, o da consciência e a do inconsciente, e da relação que se estabelece entre ambos. A seguir retomo a análise da linguagem,

der Tragödie aus dem Geist der Musik". op. cit., pp. 213-214 e, também, p. 328.

⁶⁵Cf. FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Patmos Verlag, 1984, pp. 153-162

elaborada pelo filósofo no fragmento 12(1), assim como discuto um conjunto de pensamentos sobre o Uno Primordial, desenvolvidos no grupo de fragmentos 7.

Transposição, conversão

No fragmento 12(1), o filósofo explicita, como vimos, seu distanciamento em relação à metafísica da vontade, desenvolvida por Schopenhauer. Sua argumentação consiste em mostrar, primeiramente, a distância entre a esfera da linguagem e aquela da “essência mais interior”, do fundamento originário em relação ao qual somos apenas uma cópia. Entre este fundamento e o plano da linguagem e das representações existe uma lacuna intransponível, a partir da qual a palavra é caracterizada como um símbolo, seja de representações conscientes, seja de representações inconscientes. O filósofo afirma, em seguida, que a vontade, assim como o conjunto da vida pulsional, só podem ser conhecidos como representação e não segundo a essência. Como consequência desta afirmação, a própria vontade faz parte do mundo fenomênico, constituindo a “forma mais universal da aparência de algo para nós completamente indecifrável”⁶⁷. Na descrição subsequente do domínio das representações, unicamente através do qual podemos conhecer a vontade e os sentimentos, Nietzsche distingue duas espécies principais: as sensações de prazer e de desprazer, que, “acompanham, como um infalível baixo-fundamental, todas as demais representações”. O distintos graus de prazer e desprazer simbolizam-se no tom do falante e são exteriorizações de um fundamento originário que é o mesmo para todos os homens. O subsolo tonal é, como seu fundamento, universal e “compreensível além da diferença das línguas”. Percebe-se, desse modo, que aquele fundamento originário, para nós indecifrável, pode ser simbolizado pelo tom, pelo elemento tonal da linguagem. Enquanto o domínio consonântico-vocálico da linguagem é um símbolo das representações, o tom é um eco das sensações de prazer e desprazer, comparadas por Nietzsche a uma melodia originária, a partir da qual se desenvolve o texto estrófico da multiplicidade das línguas. As sensações de prazer e desprazer são descritas como representações de acompanhamento e expressam os estados da vontade, sua satisfação ou não satisfação, que acompanham as demais

⁶⁶ Refiro-me aos grupos de fragmentos 7 e 12, escritos, em sua maior parte, entre o final de 1870 e o início de 1871 e aos grupos de fragmentos 8 e 9, elaborados, em sua maioria, ao longo de 1871, ou seja, no período de redação final de GT.

⁶⁷ Cf. tradução do fragmento 12(1) de GIACÓIA, JÚNIOR, O. in mimeo, s/d., pp 2-3.

representações. O prazer e desprazer simbolizam, ainda, como mostrou Figl, aspectos essenciais da significação, associados à vivência emocional, que não podem ser transmitidos pela palavra enquanto “semântica conceitualmente apreensível”, sendo perceptível somente no tom daquele que fala⁶⁸. Daí a importância, para Nietzsche, da análise da linguagem em suas formas originárias e pré-verbais, pois nela temos acesso àquele domínio da significação expresso pelo elemento tonal. Mas se no tom da palavra ecoam as sensações de prazer e desprazer, não se pode esquecer que as próprias sensações são descritas como representações, enquanto os sons são seus “símbolos”. As sensações de prazer e desprazer são, como vimos, uma das espécies principais de representações examinadas pelo filósofo. Desse modo, assim como o domínio consonântico-vocálico simboliza representações, conscientes ou inconscientes, também o domínio dos sons são símbolos de sensações que só podem ser comunicadas pela linguagem se antes forem convertidas em representações. Assim se compreende a razão pela qual o filósofo define a palavra como símbolo de “representações conscientes ou, na maioria, inconscientes”. Considerando que as vogais e consoantes são expressão do substrato tonal e se desenvolvem a partir dele, a palavra se forma a partir da conversão, muitas vezes parcial, das representações inconscientes em conscientes. A maior parte dos sentimentos, como vimos, não se exterioriza pela palavra, esta “somente sugere”. Assim como o domínio das vogais e consoantes se desenvolve a partir do substrato tonal, este é uma objetivação daquele fundamento originário, de um domínio inconsciente da experiência que não pode ser, como vimos, comunicado pela linguagem. O termo objetivação, utilizado diversas vezes por Nietzsche, expressa um aspecto essencial da passagem do âmbito da sensação para o da representação, a saber, o caráter não-figurativo da sensação, o qual pressupõe que a dor ou o prazer, para serem convertidos em representação, devam ser antes construídos como objeto, conformados ao espaço e ao tempo, assim como associados à motivos e causalidade.

Este importante tema, pressuposto em toda a discussão sobre a linguagem no fragmento 12(1), foi analisado pelo filósofo em uma longa seqüência de fragmentos, correspondentes ao grupo 7, nos quais reconhecemos parte da discussão desenvolvida no fragmento 12(1), assim como aquela tratada na seção 4 de GT, onde é apresentada, pela primeira vez, a noção de Uno Primordial. O filósofo analisa esta noção, ao longo destes

⁶⁸ FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. op. cit, p.156.

fragmentos, procurando compreender como se dá a passagem da dor e da contradição, como fundamento originário, para o domínio das formas e imagens do mundo da aparência, a partir das quais é engendrado tanto o prazer de contemplação do ser originário, quanto o prazer do indivíduo com as formas. Nietzsche descreve o Uno Primordial como um puro sentir e sofrer, cuja essência é a contradição. Como tal, o fundamento originário pode ser, ao mesmo tempo, dor suprema e prazer supremo. E este é justamente o movimento que o constitui: o sofrimento que procura sua libertação na aparência encontra, na permanente criação do mundo das formas fenomênicas e no mundo da arte, seu prazer supremo. Esta relação entre a dor e o prazer é descrita por Nietzsche, nisto bastante diferente de Schopenhauer⁶⁹, como uma relação de criação, na qual a dor, como sensação de si (*Selbstempfindung*)⁷⁰, não cessa de engendrar a aparência para seu prazer e contemplação. Isto coloca, para o filósofo, a questão de como se dá a passagem da dor originária, sempre a única e a mesma, para o domínio múltiplo e diferenciado da representação: “Nós sentimos (*empfinden*) através e por intermédio das representações. Não conhecemos, portanto, a dor, o prazer, a vida em si mesmos” [7(148)]. A passagem entre as diferentes esferas pressupõe tanto a conversão da dor e da sensação em prazer, quanto sua conversão em representações. Estes dois diferentes momentos são claramente descritos no processo de criação poética, onde o artista, mergulhado no estado dionisíaco, é, ao mesmo tempo, o sofrimento originário e este sofrimento representado, visto “através do fenômeno” (*nur durch die Erscheinung gesehen*), ou seja, localizado e conformado ao tempo [7(157)]. A produção de imagens está estreitamente associada ao prazer, pois através dela rompe-se (*brechen*) a dor originária, o que significa não somente a transformação da dor, convertida em prazer, mas sua diminuição no momento em que passa a pertencer ao fenômeno e às categorias que lhe são próprias, a saber, espaço, tempo e causalidade. Nietzsche diferencia dois momentos no processo de criação do fenômeno. Primeiro, o ser que sofre engendra o mundo como uma contínua projeção de imagens e formas, na qual a mais suprema dor, a dor originária, é rompida e convertida em prazer supremo. E, em segundo lugar, este ser projeta imagens através do artista e encontra prazer, ao mesmo tempo, na criação e na contemplação. Enquanto artistas nos tornamos “representantes” (*Vorstellende*) e participamos tanto da dor, quanto do êxtase da criação, ao passo que como “representados” (*Vorgestellte*), ou seja,

⁶⁹ Sobre a relação entre a concepção de Uno Primordial e a metafísica de Schopenhauer ver DECHER, F. *Nietzsches Metaphysik in der "Geburt der Tragödie" im Verhältniss zur Philosophie Schopenhauer*. In *Nietzsche-Studien* 14 (1985).

⁷⁰ Cf. fr. nr. 7(165) in *KSA*, Vol. 7.

enquanto projeções individuais do ser originário, não podemos sofrer o sofrimento originário, sofreremos somente na representação e “na separação individual da representação”⁷¹. Isto acontece porque o indivíduo só chega ao sentimento e à consciência de sua vontade no interior do espaço e do tempo, o prazer e o sofrimento originário, diz Nietzsche, só podem ser transmitidos através da representação e se encontram, desse modo, rompidos. O sofrimento originário, que, como vimos, é sempre um e o mesmo, não pode ser apreendido diretamente, mas somente através da objetivação. O processo pelo qual a dor produz representações, é, portanto, um processo de atenuação do sofrimento através de sua localização e circunscrição ao tempo. O filósofo observa que “a mais aguda dor é ainda uma dor rompida, representada, com relação à dor originária” [7(204)].

Mas o Uno Primordial é compreendido não somente como o domínio da dor e do prazer, mas como o domínio da sensação: “A dor é o ser verdadeiro, isto é, a sensação de si”. A particularidade da dor e do prazer originários, como vimos, está tanto em sua intensidade, que não pode ser comparada ou sequer apreendida por nosso conhecimento, quanto na contradição, pela qual se dá o processo de conversão da dor em produção de imagens. Este duplo aspecto está presente, também, na caracterização da sensação. Esta é descrita como uma projeção artística de imagens, na qual a sensação se converte em sensação como fenômeno, ou seja, em vontade: “A sensação como fenômeno, isto é, a vontade” [7(164)]. Desse modo, o necessário processo de objetivação da dor, pelo qual esta é convertida em prazer, na contemplação da arte, e atenuada, como dor associada à representação, ocorre também com a sensação. A intensidade da sensação, a qual não corresponde, em seu grau mais profundo, nenhuma representação, é atenuada no processo de objetivação, o qual consiste em transformações sucessivas do sentir em imagens e representações inconscientes, e, a partir destas, em representações conscientes. Em DW, Nietzsche faz a seguinte observação sobre o nascimento da música: “Quando o som torna-se música? Antes de tudo nos estados de extremo prazer e desprazer da vontade, vontade jubilosa ou angustiada até a morte, breve, na *embriaguez do sentimento*⁷² (Rausche des

⁷¹ CF. fr. nr. 7(201) in KSA, Vol. 7.

⁷² DW foi escrita, aproximadamente, em julho de 1870, em um período anterior aos fragmentos aqui analisados, em sua maior parte de 1871. É interessante observar que o filósofo associa prazer e desprazer não à sensação, mas ao sentimento. Neste ensaio, o sentimento é definido, segundo a filosofia de Schopenhauer, como “um complexo de representações inconscientes e estados de vontade”. Estes estados são os diferentes graus de prazer e desprazer, correspondentes à satisfação ou insatisfação da vontade. Aqui o sentimento encontra-se não apenas identificado à vontade e às representações inconscientes, como só pode muito

Gefühls): no *grito*". Também os movimentos mais suaves da vontade (milderer Erregungen) tem sua simbólica sonora, as quais são acompanhadas de gestos, mas somente a embriaguez do sentimento eleva-se à pura sonoridade. Os gestos, neste ensaio, correspondem às representações que acompanham o sentimento. Percebe-se, assim, um processo gradativo de objetivação que vai da maior intensidade do sentimento à suas formas mais suaves, estas já associadas às representações. Assim ocorre, também, com a sensação, enquanto domínio inconsciente e pré-linguístico. Há o domínio mais profundo, correspondente a um puro sentir, ou a um movimento de forças e pulsões, e os inúmeros graus de representações inconscientes, entre eles as visões e o sonho, assim como as representações conscientes. Vejamos, primeiramente, a passagem do fundamento originário para a sensação como fenômeno, desenvolvida no fragmento 12(1). Nesta reflexão, o filósofo descreve a sensação como principal espécie de representação, que acompanha, como um baixo fundamental, todas as demais representações. A sensação como fenômeno é o resultado do processo de objetivação do sentir originário, pelo qual a dor e o prazer são convertidos em representações, ainda que, como observa o filósofo, estas representações correspondam às formas mais gerais da aparência. Enquanto o sentimento está perpassado e saturado com representações conscientes e inconscientes, as sensações correspondem a um substrato comum, o prazer e desprazer que acompanham todas as demais representações. A sensação, enquanto exteriorização daquele fundamento invisível, é a base a partir da qual se formam o sentimento e a linguagem. O sentimento, que corresponde a "uma excitação mais ou menos forte daquele substrato do prazer e desprazer"⁷³, assim como a linguagem, como símbolo de representações inconscientes e conscientes, se formam a partir das representações de acompanhamento, enquanto conversão da dor originária em sensações de prazer e desprazer. A partir da distinção entre sensação e sentimento são indicados diferentes planos da vivência emocional constitutivas de nosso mundo interno. Forma-se, desse modo, em diferentes momentos da reflexão de Nietzsche, como àqueles correspondentes a DW e ao fragmento 12(1), planos e níveis diferenciados da experiência interna, nos quais reconhecemos um movimento de passagem entre o âmbito não-figurativo das sensações ao âmbito das representações e imagens inconscientes e conscientes. Esta

parcialmente ser transposto em palavras. Nietzsche não desenvolveu, ainda, a distinção entre sensação e sentimento, associada a crítica à metafísica da vontade de Schopenhauer no fragmento 12(1). *KSA* 1, p.575.

⁷³ "die leisere oder stärkere Erregung jenes Lust- und Unlustuntergrundes" in *KSA*, Vol 7, p.364.

diferenciação do mundo interno ocorre, também, na reflexão sobre o sonho, como atividade inconsciente de objetivação da experiência dionisíaca.

O sonho

Em um surpreendente fragmento póstumo, o filósofo observa: “O sonho. Uma transposição de dores em intuições nas quais as dores são rompidas: sensação hostil de sua não-realidade” [Der Traum. Eine Umsetzung von Schmerzen in Anschauungen, in denen die Schmerzen gebrochen werden: feindliche Empfindung ihrer Nichtrealität, 7(188)]. Aqui o filósofo atribui ao sonho o mesmo processo de conversão do sentir originário em sentir individual. A dor passa por uma dupla transformação. Primeiro, ela deixa de ser um sentir que tende à projeção da aparência, deixa de ser dor e é convertida em imagens inconscientes, e, segundo, a energia projetada na imagem se transforma em prazer e em atividade, enquanto expressão da ativa participação daquele que sonha nessas imagens. É esta participação nas imagens que torna hostil a sensação de não-realidade do sonho. Em um fragmento do mesmo grupo, pode-se ler: “A causalidade do sonho é um análogo da causalidade da vigília. Também o sonho intensivo, que dura alguns segundos. Em uma metade de nossa existência somos artistas, enquanto sonhamos. Este mundo inteiramente ativo nos é necessário” [7(195)]. O sonho está ligado, de um lado, ao mundo da aparência e do fenômeno, constituída pelas categorias de espaço, tempo e causalidade⁷⁴, de outro, pressupõe o esquecimento do dia e das leis que orientam a realidade diurna. A importância do sonho, enfatizada por Nietzsche, consiste justamente na salutar atividade psíquica que ele representa, atividade na qual a realidade diurna é dissolvida, cedendo lugar à vivência de um plano inconsciente descrito em GT como “um substrato (Untergrund) que nos é comum a todos” (KSA1, p. 27). Nosso ser mais íntimo, observa o filósofo, encontra no sonho “uma experiência de prazer profundo e feliz necessidade”. O artista e o sonhador possuem uma consciência profunda da salutar natureza (heilenden und helfenden Natur) das imagens inconscientes, as quais simbolizam o dom da profecia e contém em si formas de interpretação e compreensão da existência. Quem sonha, portanto, está implicado em seu sonho, pois as imagens e alegorias são expressão, ao mesmo tempo, de seu ser mais íntimo

⁷⁴ Ver o artigo, já citado, de DECHER (1985), sobre os paralelos entre a concepção de Nietzsche e Schopenhauer em relação ao sonho, p. 113.

e deste subsolo comum a todos. Esta observação sobre o sonho indica, com toda clareza, a existência de um plano mais profundo da experiência interna, o da dor e da sensação, o qual supõe uma conversão daquilo que está em estado de energia, sem forma ou imagem, para as imagens inconscientes. O sonho é uma parte necessária e essencial desta atividade inconsciente, pois as imagens, como objetivação da dor, estão muito próximas das vivências inconscientes e trazem algo delas em seu simbolismo. Daí o caráter significativo desta imagens, já associado, na Grécia Antiga, ao dom da profecia. Esta dimensão do sonho, como transposição de vivências inconscientes, é desenvolvida em GT na descrição do processo de criação do poeta lírico e dramático, portanto, como descrição da união entre a arte apolínea e dionisiaca, dos estados do sonho e da embriaguez⁷⁵. O filósofo descreve, a partir de imagens retiradas de *As Bacantes* de Eurípedes, o sono que se apossa de Arquíloco, em pleno sol do meio dia, no estado de embriaguez dionisiaco. Apolo se aproxima do poeta adormecido e o toca com seu laurel. Do estado de “encantamento musical” dionisiaco surgem uma profusão viva e cintilante de imagens a partir das quais formam-se os poemas líricos e os ditirambos. A experiência do lírico é caracterizada, ainda, como um puro sentir, separado de formas e imagens: “O músico dionisiaco, sem o menor recurso à imagem, é somente sofrimento originário e o eco deste sofrimento”(KSA1, p.44). Neste estado de união mística ele sente brotar um “mundo de imagens e alegorias” que diferem, por sua coloração e mobilidade, do mundo de imagens do poeta épico. Interessante na descrição de Nietzsche é que as imagens de sonho nascem do sono profundo do poeta, comparável à experiência, sem imagem ou conceito, do músico que vivencia o sentir originário. O mundo mais profundo, desconhecido das forças dioníacas torna-se, pouco a pouco, visível, em uma imagem de sonho alegórico (“in einem gleichnissartigen Traumbilde”), a partir da qual surge uma profusão e um desdobrar contínuo de imagens.

Há o domínio mais profundo, correspondente a um puro sentir, ou a um movimento de pulsões, denominada por Nietzsche de “embriaguez”, e o domínio dos inúmeros graus de representações inconscientes, como o sonho, de um lado, e as visões e imagens que surgem no processo de criação do poeta lírico e dramático, de outro. A arte trágica é, como vimos, composta de dois momentos: o da vivência do mundo dionisiaco, mundo não-figurativo, de

⁷⁵ Nesta reflexão, apresentada nos escritos póstumos, percebe-se a relação estabelecida por Nietzsche entre o processo inconsciente e a criatividade artística, assim como é possível identificar paralelos entre a reflexão do filósofo e a posterior teoria de Freud sobre o sonho. Sobre a relação entre Nietzsche e Freud ver REIBNITZ,

forças inconscientes e o do surgimento de uma visão, a partir da qual são engendradas imagens e figuras. Assim como o sonho é descrito como um estado de produção de imagens, a visão do coro trágico engendra as imagens e figuras do mundo cênico. Ambos parecem supor um movimento de transposição entre diferentes esferas, a do mundo das forças e do sentir que engendra imagens inconscientes como expressão de si, a partir da qual nascem imagens e figuras, ou seja, formas individualizadas, como uma transposição e tradução do todo visto no sonho e na visão.

O estado de inconsciência

O estado inconsciente, no qual o artista mergulha como condição de sua criação, é descrito, no caso do poeta dramático, como um estado de metamorfose seguido de visões. O seguidor de Dioniso, observa o filósofo, “se vê como sátiro e como sátiro ele vê o deus” (“sieht sich als Satyr, und als Satyr wiederum schaut er den Gott” - KSA1, p.62). O sátiro, como vimos, simboliza uma natureza intocada pela civilização, eles permanecem indestrutíveis e eternamente semelhantes a si próprios, sob a variação das gerações e da história. Neste estado intemporal o companheiro do deus esquece seu passado de cidadão e sua posição social, vivendo portanto em um estado de natureza, fora de toda estrutura social. O filósofo ressalta, em sua descrição, a ruptura dos laços com a história individual e social, que tornam os coreutas servidores “atemporais” do deus⁷⁶. A figura do sátiro parece ser um símbolo deste plano do mundo interno vivenciado no estado de metamorfose. Este mundo não possui a estrutura e as diferenciações que caracterizam o estado de consciência e a linguagem, enquanto atividades estreitamente ligadas à esfera comunicativa e social. O corista vê o deus somente ao mergulhar neste estado de natureza, correspondente a sua metamorfose em sátiro. A visão do deus, que se segue à transformação em sátiro, é expressão do estado dionisíaco, descrito por Nietzsche como a participação em um sofrimento e um prazer originários, como um sentir de “forças não condensadas em imagens” (“nicht zum Bilde verdichteten Kräfte” - KSA1, p.64), essencialmente distinto do mundo apolíneo das formas.

B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik”*. op. cit, p. 197.

⁷⁶ B. Reibnitz observou a semelhança entre esta concepção de Nietzsche, do coro satírico como símbolo de uma natureza intocada pela civilização, e a teoria freudiana de uma camada pré- ou a-civilizatória da psiquê humana, desenvolvida em *O Inconsciente* e *O Ego e o Id*. REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik”*. op. cit, p. 197.

Este mundo inconsciente é descrito, de um lado, como um puro sentir, um estado de energia, sem forma ou imagem, e, de outro, como uma energia que tende à projeção da aparência. O elemento essencial da sensação é, como vimos, a contradição, que faz deste sentir um contínuo movimento de forças, correspondente à dor e ao prazer, ao caos e à forma, à criação e à destruição. É importante ressaltar que as sensações estão associadas à ausência de forma e objeto, nelas inexistem as diferenciações e individualizações que compõe o mundo fenomênico. Daí o uso por Nietzsche de termos como força, pulsão, excitação, assim como substrato criador, sofrimento, vontade. Nestes termos é ressaltado tanto o caráter não-figurativo da sensação, quanto sua tendência à produção de formas, os quais correspondem ao movimento da dor que busca se libertar no prazer. O filósofo sugere, também, o caráter indestrutível e inalterável do estado de natureza, simbolizado no sátiro, como se algo na natureza permanecesse ao abrigo da civilização, não pudesse ser vencido ou dominado pelas convenções e leis da cultura. A civilização é, aqui, o que circunscreve e delimita os diferentes domínios do homem e da natureza, ela representa a cisão e a separação que constituiu o indivíduo e a cultura. Em sua reflexão sobre a individuação, o filósofo esclare o processo pelo qual a representação e a forma são engendradas: “Representação – o contrário da dissolução de si – prazer de si – possível somente a partir da cisão de si” [7(64)]. E na nota 8(46) lemos a seguinte observação sobre os princípios apolíneo e dionisíaco: “Dioniso como metamorfose do mundo. Apolo o deus eterno da estabilidade do mundo. Dioniso, o (deus) da mudança e da metamorfose”⁷⁷. Enquanto a experiência dionisíaca pressupõe a dissolução da individuação, a partir da qual é possível a união e a fusão no Uno Primordial, a individuação nasce da cisão do que estava unido, ela só é possível através da separação que engendra os limites e contornos da forma e da representação. Curioso neste processo é que Dioniso simboliza a fusão na unidade e, ao mesmo tempo, a metamorfose, ao passo que o processo de individuação, pelo qual são engendradas formas que se separam daquela unidade, representa a estabilidade do mundo. A forma separa em um primeiro momento, para fixar e manter em seguida. Daí a união, no deus Apolo, da imaginação e criação de formas, de um lado, e da medida e delimitação, de outro. A pulsão dionisíaca, ao contrário, representa o estado de energia e de sensações que caracteriza o Uno Primordial, assim como seu eterno movimento de criação e produção de formas. O que não há na pulsão dionisíaca é o elemento apolíneo de fixação e estabilização

⁷⁷ "Dionysos als Weltverwandlung. Apollo der ewige Gott des Weltbestandes. Dionysos der der Veränderung und Verwandlung". In *KSÄ*, Vol. 7, 8(46).

da imagem, pelo qual a criação está ligada aos limites e à circunscrição da forma. Este duplo aspecto caracteriza, também, a estrutura do tempo associada à natureza e ao fenômeno dionisíaco. É próprio a este fenômeno estar simultaneamente no tempo e fora dele ou, como observa o filósofo, está associado à eternidade e ao devir: “Seja como eu! A Mãe originária que cria eternamente, sob a incessante variação dos fenômenos, incita eternamente à existência e, eternamente, se satisfaz com essas metamorfoses”(KSA1, p.108). A natureza, que permanece a mesma sob as mudanças das gerações e da história, se assemelha à mãe originária, que eternamente cria e eternamente se satisfaz com as mudanças que engendra. Aquilo que permanece inalterável e indestrutível na natureza é, portanto, o próprio devir, o contínuo mover de forças que geram e destroem, pulsão de criação e destruição.

De modo semelhante, a imagem do artista que cria a partir de suas metamorfoses, sugere a existência de um estado inconsciente, cuja atividade se desenvolve independente da consciência, assim como possui uma temporalidade e uma duração distintas daquela vivenciada pela consciência, o que é manifesto pela especificidade da impressão de duração nos sonhos e por sua descontinuidade temporal. O estado inconsciente é descrito pelo filósofo, ao mesmo tempo como um “fundo misterioso” comum a todos e como “nosso ser mais íntimo”. As imagens do sonho tornam possível, como vimos, uma interpretação da vida e representam o “dom da profecia”. Nesta descrição Nietzsche indica tanto o caráter supra-individual da atividade inconsciente, composta por energias e pulsões de criação e destruição, quanto a relação destas pulsões, comuns a todos, a nossa vida pessoal e subjetiva através da produção de imagens e representações. A atividade inconsciente está ligada às sensações de prazer e desprazer como forças enraizadas na vida e associadas seja a seu crescimento, seja a seu declínio. No fragmento 3(37), o filósofo caracteriza o som como uma voz que seduz a favor da existência, assim como uma voz de dor “quando a existência está em perigo”. O prazer é uma sensação de intensificação da vida, enquanto pela dor sentimos um enfraquecimento da existência ou um sinal de que está em perigo. As sensações de prazer e desprazer são a base das vivências emocionais, a partir delas ocorre o processo de objetivação em sentimentos e representações. A atividade inconsciente, como fundo misterioso, se constitui, desse modo, como a fonte dos processos de objetivação da energia e das pulsões em sensações, sentimentos e representações, condições, portanto, de funcionamento da atividade consciente e linguística.

Capítulo 3- Pulsão e Linguagem

1 - A força produtora de símbolos

Nietzsche compreende o processo de criação como um processo gradual de objetivação da visão e do sonho em imagens poéticas, das quais nascem os ditirambos e as tragédias. Esta concepção pressupõe, como vimos, a existência de um domínio inconsciente de energias e pulsões como base do processo de objetivação que constitui tanto a linguagem poética, quanto a linguagem comum. Grande parte da reflexão sobre a sensação e as representações, assim como a associação da sensação ao fenômeno, foi desenvolvida nos fragmentos póstumos, a partir da qual é possível mostrar como, paralelamente ao desenvolvimento de uma metafísica da arte, que constitui o argumento central de GT, o filósofo elaborava notas e fragmentos que apontam para a compreensão do mundo interno e da atividade linguística como um processo psicológico e bio-fisiológico. No grupo de fragmentos 7, analisados anteriormente, o filósofo associa a projeção artística de formas que caracteriza a dor originária à vida, descrita tanto como um processo pelo qual a dor engendra o prazer, quanto como uma projeção artística de fenômenos⁷⁸. Em uma dessas notas, o filósofo indaga: “Isto é fundado fisiologicamente?” [7(202)]. De modo semelhante, Nietzsche afirma, no fragmento 7 (174), que nós somos o Uno Primordial, sugerindo uma estreita relação entre esta pulsão artística e a vida, pois o processo de conversão supõe necessariamente a passagem ao mundo fenomênico. No fragmento 16(13), escrito no período final de elaboração de GT, Nietzsche realiza uma espécie de síntese desta concepção da vida como projeção artística apresentada fragmentariamente ao longo dos póstumos. Ele analisa a “força inconsciente produtora de formas” que se expressa tanto na procriação, quanto no artista e no indivíduo, produzindo formas e visões figuradas do homem e da natureza:

⁷⁸ Cf. os fragmentos 7(202) e 7(204) in *KSA* Vol. 7.

“A força inconsciente produtora de formas mostra-se na procriação: aqui age uma pulsão artística. Parece ser a mesma pulsão artística que leva o artista a idealizar a natureza e que leva cada homem a uma visão figurada de si próprio e da natureza”⁷⁹.

Nietzsche analisa a “força inconsciente produtora de formas” que se expressa em diversos níveis da vida, engendrando tanto as formas animais, quanto o organismo humano e suas atividades. É esta força que produz a estrutura do olho, assim como os diferentes órgãos e, posteriormente, o intelecto. Esta mesma força ou pulsão se manifesta, enfim, no artista e no indivíduo, produzindo as imagens artísticas e as representações figuradas que o homem tem de si e da natureza. A incessante produção de formas é, segundo Nietzsche, um “meio de escapar do perpétuo sofrimento da pulsão”. O filósofo refere-se aqui aos dois momentos que compõe a criação, o mundo não figurativo das pulsões, daquilo que jamais se manifesta, simbolizado pelo som, e o movimento de produção de formas, pelo qual é engendrado todo mundo fenomênico. O Uno Primordial, aqui definido como força inconsciente e pulsão artística, se liberta através de um processo contínuo de criação, pelo qual é engendrado não apenas o organismo, mas a atividade que neste organismo produz imagens como forma de arte ou de conhecimento. É a mesma pulsão artística que leva o artista e o indivíduo a produzirem imagens, assim como a partir dela se desenvolveu tanto a estrutura do olho, quanto a do intelecto, o prazer de olhar e o de apreender e ligar conceitualmente. O filósofo retoma aqui a associação entre a atividade do olhar e o intelecto já desenvolvida anteriormente⁸⁰. Ao olhar um livro de ilustrações, observa Nietzsche, procuramos compreendê-lo. O mesmo ocorre quando escutamos uma narrativa, procuramos unir os conceitos entre si e formar um todo com ajuda da imaginação. Tanto o olhar, quanto a imaginação estão ligadas ao intelecto, pois pressupõem um processo interno de articulação conceitual, pelo qual a imagem ou a narrativa são compreendidas. Nietzsche parece conceber não apenas a arte, mas o conhecimento e a atividade humana em geral como um processo de criação, que consiste em “idealizar” ou “figurar”: “Parece ser a mesma pulsão artística que leva o artista a idealizar a natureza e que leva cada homem a uma visão figurada de si próprio e da natureza”. Assim como o artista produz um ideal da natureza, o indivíduo produz representações figuradas de si e do mundo, como se os

⁷⁹ “Die unbewusste formenbildende Kraft zeigt sich bei der Zeugung: hier doch ein Kunsttrieb tätig. Es scheint der gleiche Kunsttrieb zu sein, der den Künstler zum Idealisieren der Natur zwingt und jeder Menschen zum bildlichen Anschauen seiner selbst und der Natur zwingt”. in *KSA*, Vol 7, fr. nr, 16(13).

⁸⁰ Ver fragmentos 2 (11) e 2 (26) in *KSA*, Vol. 7.

homens estabelecessem com o mundo e a natureza uma relação essencialmente artística, ligada à produção de imagens e símbolos. É o que o filósofo esclarece, como veremos a seguir, no fragmento 8(41).

Neste fragmento, Nietzsche descreve a linguagem como uma soma de conceitos e observa que o conceito era, em seu nascimento, um fenômeno artístico. A linguagem nasce da atividade de simbolização de uma profusão de fenômenos, pela qual são engendrados, originalmente, imagens e hieróglifos. O simbolizar consiste, segundo o filósofo, em produzir uma imagem no lugar de uma coisa, atividade esta comparada à relação entre a arte apolínea e dionisiaca, na qual a imagem é um "reflexo do fundo dionisiaco". Em seguida, o filósofo observa: "É assim que o homem começa, com estas projeções de imagens e símbolos". Não somente todas as imagens artísticas e as imagens de sonho são símbolos, mas "o mundo do fenômeno é, todo inteiro, um símbolo da pulsão" ("Unsere ganze Erscheinungswelt ist ein Symbol des Triebes"). O filósofo descreve a linguagem, desde seu nascimento, como uma atividade produtora de símbolos, a qual pressupõe um processo de transposição no qual uma imagem é engendrada no lugar de uma coisa. Este processo é caracterizado, no primeiro momento de sua formação, como um fenômeno artístico, pois a partir dele se formam imagens e hieróglifos, ou seja, uma linguagem figurativa como modo de expressão da experiência interna. Assim como a arte, a linguagem se constitui, desde o início, como uma produção de símbolos, como reflexos figurados da experiência dionisiaca. Esta atividade, como reflexo apolíneo do fundo dionisiaco, é o resultado do movimento das pulsões, a partir do qual ocorre o processo de transposição das excitações e sensações em imagens e representações. No fragmento 16(3), o filósofo observa que o som não pertence ao mundo da manifestação, mas está associado ao que jamais se manifesta: "O som une, enquanto o olhar separa". A pulsão artística, associada ao mundo dos sons, é descrita tanto como um elemento que liga e que une, quanto como "aquilo que jamais se manifesta". A pulsão, o domínio dionisiaco das sensações, é o movimento que engendra as formas, ela torna possível a formação da imagem. Existe, como vimos, uma distinção essencial entre as pulsões apolínea e dionisiaca: enquanto as primeiras produzem uma fixação e estabilização da imagem, a pulsão dionisiaca corresponde ao que jamais se manifesta, ela é o impulso vital e artístico pelo qual a imagem se forma. A mesma pulsão que leva o artista a criar, como vimos, leva o indivíduo a produzir visões de si e do mundo, assim como o leva à produção de conhecimento. Neste

fragmento, e daí sua importância, o filósofo articula, pela primeira vez, a reflexão sobre a linguagem a uma atividade mais ampla de produção de símbolos, ligada tanto ao mundo interno, através do sonho e da linguagem, quanto à arte e ao conhecimento. Nietzsche enfatiza que o homem começa com esta atividade, como se o simbolizar fundasse a partir dos gestos e dos sons, e, depois, através da linguagem a relação dos indivíduos entre si e com a natureza. O simbolizar, como vimos, é associado à linguagem e ao conhecimento e é caracterizado como um fenômeno artístico. Assim como a força inconsciente engendra as formas do mundo fenomênico, a atividade simbólica constitui a relação do indivíduo com a natureza. O filósofo estabelece, neste fragmento, uma estreita conexão entre a pulsão artística e a atividade simbólica que caracteriza a linguagem, voltando a enfatizar o caráter artístico do processo transposição, a partir do qual um símbolo é engendrado no lugar de uma coisa. A pulsão artística, ligada à vida e às sensações de prazer e desprazer, constitui um elemento essencial na formação da atividade de produção de símbolos.

O símbolo: arte e conceito

Neste fragmento, Nietzsche faz duas interessantes referências ao conceito. No início, como vimos, ele afirma que o conceito é, em seu nascimento, um fenômeno artístico. E, na parte final, coloca a seguinte pergunta: "Qual a relação entre o conceito e o mundo dos fenômenos? Ele é o tipo de um grande número de fenômenos". O filósofo refere-se a dois diferentes momentos no desenvolvimento do conceito, o momento do nascimento, no qual o conceito é, como a arte, uma projeção de imagens, uma simbolização, e um momento posterior, onde ele torna-se um tipo, uma espécie de signo de um "grande número de fenômenos". Em um fragmento do mesmo período, o filósofo faz uma distinção semelhante em relação ao símbolo: "O símbolo - originalmente *linguagem* para o *universal* (Allgemeine), depois meio de lembrar o *conceito*. A música é a verdadeira linguagem do universal. Na ópera ela foi utilizada como simbólica do conceito" [9(88)]. O símbolo está associado, em seu momento originário (ursprünglich Period), não apenas à linguagem, mas à música como forma de linguagem do universal. Esta mesma aproximação entre música e linguagem é feita na seguinte nota: "A música é uma linguagem suscetível de clarificação infinita" [2(10)]. A música é capaz de expressar um domínio universal, suscetível de clarificação infinita, pois é sem imagem ou conceito, ela é, como vimos, uma arte ainda

"não-dissolvida em conceitos". No símbolo, enquanto linguagem para o universal, predomina o elemento sonoro, capaz de dar expressão a conteúdos da experiência que não se deixam representar. Na ópera, entretanto, a música foi utilizada como simbólica do conceito, o que significa que a forma musical passa a estar subordinada ao conteúdo conceitual e é, assim, destruída. A especificidade da arte musical se perde quando ela é reduzida a um símbolo do conceito e torna-se um simples meio de expressão de um conteúdo textual. Com o desenvolvimento da sociedade, a linguagem passa por um processo crescente de abstração, ao longo do qual o elemento tonal passa a estar subordinado ao conteúdo representacional da palavra. Neste processo, o símbolo não engendra mais uma imagem no lugar de uma coisa, mas torna-se um signo mnemônico, um meio de lembrar o conceito ou um conteúdo determinado de representação. Assim como a forma musical é reduzida ao conteúdo textual, deixando assim de significar um domínio "infinito", a palavra passa a ter uma função comunicativa predominante, pela qual sua natureza figurativa e simbólica é reduzida a um determinado conteúdo fixado conceitualmente. Em sua reflexão sobre a linguagem, Nietzsche analisa o desenvolvimento da abstração, na qual o conceito e a palavra, estreitamente ligados à memória e à consciência, perdem gradualmente a capacidade de expressar o âmbito da experiência ligado às sensações e às imagens inconscientes. Nesta reflexão, o símbolo desempenha um duplo papel: é, ao mesmo tempo, um forma artística de expressão e um signo mnemônico, um meio de lembrar o conceito.

A gênese da linguagem

Em uma série de fragmentos do grupo 8, o filósofo resume os principais aspectos que caracterizam estes dois momentos do desenvolvimento da linguagem, o momento da gênese e o da formação do processo de abstração. Nos fragmentos 8(67) e 8(119), o filósofo faz um breve comentário sobre o nascimento da linguagem, procurando mostrar como os movimentos da alma (Gemüt) se revelam em movimentos análogos do corpo e como estes, por sua vez, se expressam na linguagem. A palavra é descrita como a união entre o ritmo, a dinâmica e a sonoridade (Klang). Enquanto o ritmo e a dinâmica expressam o aspecto exterior da emoção, que se manifesta no corpo e nos gestos, a sonoridade é descrita como "um análogo do conteúdo". Ela expressa não a face exterior, mas o próprio conteúdo das

emoções⁸¹. O filósofo procura diferenciar, a partir dos diferentes elementos que compõe o som, o modo como as sensações e as representações podem ser comunicadas através da linguagem.

O tema da gênese é analisado, em seguida, no fragmento 8(72): “Nascimento da linguagem: como o som chega a ligar-se ao conceito? Os vínculos artísticos (künstlerische Winke) na gênese da linguagem: imagem e som: o som utilizado para transpor (übertragen) as imagens”. O filósofo procura compreender a articulação entre som e imagem que forma a linguagem e sugere que esta união tem uma natureza artística, a saber, se apóia na transposição entre duas diferentes esferas: o som e a imagem. A experiência simbolizada no som, a sensação, é distinta daquela que forma a imagem, que tem como base a representação. No interior do próprio som existem, como vimos acima, diferentes elementos que expressam sejam sensações, sejam representações. Formado por elementos heterogêneos, o som é capaz de operar a passagem entre as diferentes esferas, ele é capaz de unir os dois momentos, o acústico e o visual, através da produção de um acordo, pelo qual a imagem é apreendida: “A imagem só pode ser apreendida, depois que o som produziu o acordo” [8(29)]⁸². O filósofo ressalta que a possibilidade de compreensão recíproca na linguagem humana repousa na sonoridade e na rítmica de suas sucessões. No interior da linguagem, enquanto união “natural e enfraquecida” entre a música e a imagem, o elemento sonoro se constitui como a base de formação da imagem, caracterizada como “alegoria da natureza dionisiaca do som” [Ibid]. Nietzsche retoma aqui o tema inicial, a do vínculo artístico na gênese da linguagem, e caracteriza a palavra como uma expressão figurada, um símbolo no lugar de uma coisa.

2 - A linguagem e o conceito

Na seqüência do fragmento 8(72), o filósofo coloca questões em relação ao desenvolvimento da abstração: “Nascimento da linguagem: como o som chega a ligar-se ao conceito? (...) A regularidade no uso dos sons indica uma grande força lógica, uma grande

⁸¹ Uma diferenciação semelhante é elaborada por Nietzsche em DW, onde a distinção entre essência e fenômeno corresponde, na música, à diferenciação entre harmonia e melodia, de um lado, ritmo e dinâmica, de outro. KSA 1, p. 574-575.

⁸² Ver sobre este tema FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. op. cit, p.152-153.

força de abstração? Ou não? As leis abstratas não são igualmente, na origem, coisas vistas como vivas? Por exemplo, o genitivo?”.

No desenvolvimento da linguagem, a formação de regras sociais e a comunicação desempenharam um papel central. A partir da necessidade de construir regras comuns e convenções, que garantissem a vida em sociedade, ocorre uma generalização do emprego de determinados signos linguísticos, desenvolvendo-se aos poucos um sistema e um uso regular deste conjunto de signos. O filósofo observa sobre este tema: “Formação da simbólica do som: a sensação (*Empfindung*) é fixada pelo exercício repetido de muitas sonoridades” [3(13)]. É através da repetição que uma determinada sensação fica associada a um símbolo sonoro e a um símbolo consonântico-vocálico, os quais gradualmente fixados correspondem à formação de um uso regular e generalizado da linguagem. A condição para esta generalização do uso é, primeiramente, o desenvolvimento da abstração, pela qual muitos fenômenos podem ser reunidos em um único símbolo, intensificando tanto o poder de comunicação, quanto do uso e disposição da natureza. Cabe lembrar, aqui, a definição de conceito apresentada por Nietzsche: “Ele é o tipo de muitos fenômenos” [“*Er ist der Typus vieler Erscheinungen*” - 8(41)]. A abstração e a lógica tendem a formar leis que acabam por constituir, de modo semelhante à linguagem, regras gerais de explicação dos fenômenos.

Mas estas leis são, na origem, “coisas vistas como vivas”. O filósofo retoma a questão colocada no início do fragmento, no qual era perguntado como o som, o elemento mais instintivo, chega a se ligar ao conceito. Como se o filósofo procurasse ressaltar a gênese concreta e viva das leis abstratas que se tornaram “gerais”. Nietzsche menciona o exemplo do genitivo, como caso da linguagem que seria, na origem, algo vivo e particular. Ora, esta reflexão é bastante semelhante àquela desenvolvida no ensaio US, no qual o filósofo procura pensar a gênese da linguagem e identifica, a partir das reflexões de Hartmann e Schelling, um movimento de desagregação das línguas antigas com o desenvolvimento da sociedade e do pensamento consciente. Assim como em US é descrito o processo de simplificação da linguagem através do uso e da generalização, neste conjunto de fragmentos o filósofo chama atenção para uma mudança na linguagem em relação à capacidade de expressar os fenômenos particulares e singulares, ou seja, os fenômenos que escapam das formas abstratas de expressão. A contraposição entre o momento de nascimento da linguagem, descrito como um fenômeno artístico, e o desenvolvimento da

abstração, no interior do qual desenvolve-se uma generalização e fixação de signos, corresponde, como veremos, à distinção entre dois tipos de linguagem, a linguagem poética e a linguagem conceitual.

2.1 - *A Visão Dionisiaca do Mundo* e o fragmento 5(80)

Nietzsche, ao longo de sua reflexão, não desenvolveu uma análise sistemática da gênese e do desenvolvimento da linguagem. Este tema foi fragmentariamente abordado, a partir de diversos comentários ao longo dos póstumos. O ensaio DW e os fragmentos correspondentes são o único conjunto de textos onde encontramos uma reflexão contínua e mais detalhada sobre este tema. A articulação entre DW e os fragmentos ligados a GT permitem traçar uma contraposição entre a linguagem conceitual e linguagem poética, onde é retomada à distinção entre os dois usos e significados da noção de símbolo.

No período de elaboração de DW, Nietzsche desenvolve uma distinção essencial entre a música e a poesia com relação à capacidade de expressar os sentimentos. A concepção de linguagem se desenvolve no interior desta reflexão sobre a arte, onde a música é descrita como o único modo de expressão artístico capaz de reproduzir imediatamente a vontade. O filósofo ressalta a primazia do elemento sonoro, o substrato tonal, em relação à simbólica gestual, associada às representações. A poesia lírica e a arte trágica só podem dar expressão às forças não-figurativas da experiência dionisiaca a partir da música e de sua união com a imagem e a palavra. Mesmo reconhecendo os limites da poesia, não escapa a Nietzsche um aspecto essencial da linguagem, pelo qual ela não apenas se diferencia da poesia, mas da arte em geral, a saber, sua função comunicativa e social. A linguagem significa através de conceitos, ela age primeiro sobre o mundo conceitual e de lá, somente, sobre a sensibilidade. O filósofo enfatiza que somente parte do sentimento, e ainda assim a parte mais superficial, a representação de acompanhamento, pode ser transposta em pensamentos e representações conscientes. Grande parte daquilo que sentimos não se exterioriza pela palavra, pois pertence a um domínio indissolúvel ou indecomponível (*unauflösbar*) do sentimento e da experiência. Nietzsche faz, a esse respeito, uma importante observação: “Somente aquilo que pode ser decomposto pertence ao domínio da linguagem e, portanto, do conceito”(KSA1, p.572). De tudo o que sentimos, somente a representação que acompanha o sentimento, e, portanto, as imagens e figuras inconscientes produzidas internamente, podem ser convertidas em representações conscientes. As representações são

já o resultado de um processo inconsciente de elaboração e produção de formas e unidades, sendo, como observa o filósofo, “decomponíveis”. As representações inconscientes são sensações convertidas em formas do espaço, tempo e causalidade, como vimos anteriormente, as quais devem passar por um segundo processo de elaboração para serem transpostas em representações conscientes e em palavras. Nietzsche indica, em sua reflexão, sobretudo aquela efetuada no fragmento 8 (41) e 9(88), a estreita conexão entre o processo de abstração e a função simbólica da linguagem. O conceito é, como vimos, “o tipo de um grande número de fenômenos”. Este mesmo processo de generalização, pelo qual o conceito reúne em único um símbolo diferentes fenômenos, ocorre com a produção de signos na linguagem. Através do processo de abstração, determinadas qualidades e características dos fenômenos particulares são isoladas e comparadas a outros fenômenos, formando representações gerais que podem ser aplicadas a todos os objetos. Também na produção de signos cria-se nomes gerais para designar objetos que possuem características comuns, deixando em segundo plano a particularidade e as qualidades únicas de cada objeto. Este esquecimento das características particulares e daquilo que diferencia um objeto do outro é um elemento essencial tanto do processo de formação da linguagem, quanto no desenvolvimento de regras de emprego dos signos. Nietzsche estabelece uma estreita relação entre este processo de transposição, pelo qual se dá a passagem do domínio inconsciente para o consciente, e a memória, pois os símbolos generalizados e fixados pelo uso vão constituindo um conteúdo de categorias e relações depositadas e sedimentados na memória. O conceito é descrito, em DW, como um símbolo fixado pela memória, no qual o som se extingue e apenas a representação de acompanhamento é conservada. O elemento tonal, “a entonação, a força e o ritmo da enunciação”, é justamente o elemento singular da fala, ligado ao momento específico em que algo é dito. Com o processo de redução do elemento sonoro ao conteúdo representacional da palavra, o elemento mais expressivo da linguagem, pelo qual era possível comunicar as sensações e representações inconscientes torna-se, pouco a pouco, um signo e um meio de comunicação da linguagem. Processo semelhante ocorre com a imagem que, como vimos, está associada a um processo artístico originário de produção de símbolos, essencial na relação dos homens entre si e com a natureza. A imagem alegórica ou simbólica, que dava expressão ao substrato tonal, passa a estar associada às próprias coisas e a cumprir um papel referencial fixado pelas convenções da linguagem.

Nietzsche descreve, como vimos, o processo de conversão das sensações em sentimentos e representações inconscientes. A formação da linguagem pressupõe a existência de um segundo processo, no qual as representações inconscientes são transpostas para o domínio da consciência e das palavras. Este segundo processo que, como vimos, está estreitamente ligado à memória e à consciência, foi analisado no fragmento 5(80), onde tanto o papel da memória, quanto a noção de símbolo, desenvolvidos em DW, são retomados: “A *representação no sentimento* (Gefühl) tem para a verdadeira emoção da vontade (Willensregung) somente a significação do símbolo. Este símbolo é a miragem através da qual uma pulsão universal exerce uma excitação (Reizung) subjetiva individual”.

A representação, como a linguagem, só possui em relação à vontade a significação do símbolo. Este representa o domínio do particular, do arbitrário, pelo qual o jogo das pulsões pode ser sentido como uma manifestação individual, gerando figurações e imagens como interpretação daquilo que é sentido como excitação (Reizung) subjetiva. O símbolo e a representação são miragens (Wahnbild), pois não possuem relação necessária com a vontade ou com as pulsões. Como vimos anteriormente, a interpretação e a produção de símbolos, de imagens no lugar de coisas, constituem um elemento essencial da atividade humana. A relação entre vontade e representação não tem, segundo Nietzsche, nenhuma transparência, ela é uma relação construída, pois as excitações e sensações pressupõem um complexo processo de transposição de processos bio-fisiológicos em conteúdos psíquicos, no qual ocorre um esquema de associação e interpretação. O filósofo pergunta: “O que é o tornar-se consciente de uma emoção da vontade? Um simbolizar tornando-se cada vez mais claro”⁸³. O torna-se consciente é uma operação simbólica que consiste em duas etapas: o tornar presente (Vergegenwärtigung) e o associar (Verknüpfung) os símbolos da linguagem. Estas são as duas operações essenciais efetuadas pela memória e pela consciência. Os símbolos devem ser, primeiramente, trazidos à consciência, e este passo é efetuado pela memória. Esta torna presente os infinitos conteúdos de signos e relações, a partir dos quais aquela representação pode ser interpretada e assimilada pela consciência. Ambas as atividades, o tornar presente e o associar, correspondem a uma “ruminação” (Wiederkäuen) e a uma “rememoração de símbolos” (Symbolerinnerung). Nietzsche diz que o pensamento se assemelha ao fenômeno da visão, no qual reproduzimos,

⁸³ “Was ist das Bewusstwerden einer Willensregung? Ein immer deutlicher werdendes Symbolisieren.” in *KSA*, Vol. 7, 5(80).

quando fechamos os olhos, aquilo que foi a pouco visto ou vivido. Isto significa que o tornar consciente, a transposição que torna a linguagem possível supõe a produção de analogias segundo experiências já vividas, um processo de identificação e assimilação segundo um registro de signos e relações pré-estabelecidos⁸⁴. O conteúdo inconsciente de representação, os sentimentos e movimentos da vontade, são submetidos ao registro de semelhanças conservado e sedimentado na memória. A partir do registro de semelhanças há um processo de redução e unificação do conteúdo inconsciente para a estrutura da consciência.

O aspecto seguinte, abordado por Nietzsche, é o da existência de uma estrutura causal associada à memória e à consciência: “A separação da vontade e da representação é um fruto da necessidade no pensamento: é uma reprodução, uma analogia segundo a experiência vivida, segundo a qual quando queremos algo o fim (Ziel) nos surge diante dos olhos”. Vimos como a formação das palavras e frases pressupõe a atividade de associar os símbolos da linguagem, correspondente a uma rememoração de signos e relações pré-existentes. Uma destas relações é a relação de causalidade entre sujeito e predicado, pela qual estabelecemos uma conexão necessária entre o sujeito e o motivo da ação. O tornar-se consciente supõe um processo pelo qual um predicado ou uma ação devem ser articulados a uma causa, a um autor ou sujeito. A reflexão de Nietzsche consiste em mostrar como as associações entre sujeito e ação são reproduções e analogias segundo experiências já vividas, que tem como base uma estrutura determinada de signos e relações fixadas na consciência e memória. A pulsão que nos leva à ação e a representação que entra como motivo na consciência são dois processos independentes, cuja articulação é um produto, uma construção da atividade consciente: “A representação é um motivo para a ação: mas nada tem a ver com a essência da ação”. Esta associação causal entre motivo e ação acaba sendo transposta e atribuída à própria natureza das coisas, gerando “a crença que, de toda necessidade, motivo e ação se condicionam mutuamente” [5(77)]. As associações produzidas entre motivo e ato nada tem a ver com a essência de um ação, mas pertencem ao processo de transposição das excitações e representações inconscientes para o registro de signos da consciência. O símbolo representa aqui a independência entre estes dois processos, o da pulsão que nos leva à ação e o da representação que entra como motivo na

⁸⁴ Sobre este tema ver SCHLIMGEN, E. (verbete *Bewusstsein*) in Ottmann, H. *Nietzsche Handbuch*. Metzler, 2000, p.203.

consciência [5(77)]. A estrutura de nossa consciência, através da qual se realiza a etapa final de formação das unidades linguísticas, está associada a um esquema sintático-gramatical, pelo qual a formação das frases e toda a estrutura de nossa linguagem é constituída.

2.2 - *O Nascimento da Tragédia*: Eurípedes e Sócrates

Vimos como Nietzsche afirma, no fragmento 8(41), que o conceito é, em seu nascimento, um fenômeno artístico. Em uma nota do período final de elaboração de GT, o filósofo faz um comentário semelhante sobre o intelecto: “Parece ser a mesma pulsão artística que leva o artista a idealizar a natureza e que leva cada homem a uma visão figurada de si próprio e da natureza. Ela (a pulsão) deve ter produzido, enfim, a estrutura do olho. O intelecto é o resultado de um aparato primeiramente artístico” [16(13)]. Nietzsche refere-se aqui à estrutura do olhar, ligada tanto à produção e contemplação de imagens artísticas, quanto à atividade de figuração e imaginação, que acompanha nosso querer e pensamento. Como o intelecto, o conceito se desenvolve a partir da atividade produtora de símbolos, pela qual são engendradas imagens no lugar de coisas. O conceito e a palavra são, originariamente, projeções de imagens, atividade de simbolização do mundo interno e externo. Nietzsche pressupõe, como vimos, um processo de desenvolvimento da abstração, pelo qual o símbolo da linguagem torna-se “um meio de lembrar o conceito”. A palavra torna-se, a partir deste desenvolvimento, tanto um signo mnemônico, para lembrar um determinado conteúdo de representação, quanto um signo de generalização de fenômenos e da experiência. Vimos como a atividade de associar os símbolos da linguagem tem como base uma estrutura gramatical, assim como um conjunto de signos sedimentados na memória. No processo de desenvolvimento da linguagem ocorre algo que separa a atividade de projeção de imagens e símbolos, própria à linguagem, da atividade artística. De fato, a palavra e o conceito deixam de ser, a partir deste desenvolvimento, um fenômeno artístico. Em DW, Nietzsche descreve o conceito como “um símbolo gasto pelo uso” (“im Gebrauche sich abstumpfende Symbol”), assim como no fragmento 2(10) o desenvolvimento da frase é descrito como um processo de envelhecimento (“Veralten”) e cristalização dos signos. A linguagem se forma a partir de um processo gradual de fixação e generalização de determinados signos e relações, os quais pressupõem uma atividade de

interpretação e assimilação do conteúdo de representações inconscientes que chega à consciência. O filósofo associa o processo pelo qual o símbolo torna-se gasto e envelhecido à atividade de fixação dos signos pela memória, do qual resulta o conceito como um tipo grosseiro, rudimentar de signo ("das Grobmaterielle des Begriffes"). A atividade conceitual consiste em apreender um fenômeno segundo seus traços gerais, esquecendo e abstraindo as nuances e as características particulares da experiência. O conteúdo singular de uma representação inconsciente é submetido a um registro de analogias e semelhanças, pelo qual ocorre tanto a articulação aos signos da linguagem, quanto à estrutura sintático-gramatical. Somente este conjunto restrito de signos chega à consciência. Nietzsche observa, no fragmento 5(80), que as operações do pensamento consciente, como a relação causal entre sujeito e ato, *parecem*⁸⁵ caracterizar à essência de uma ação, embora sejam o produto de uma rememoração, na qual se funda a associação dos símbolos da linguagem. Assim como os signos e a estrutura gramatical da linguagem parecem corresponder à essência das coisas, este processo de generalização acaba cristalizando o uso de determinados conceitos e categorias.

Paralelo a este processo se desenvolve, segundo Nietzsche, tanto uma supremacia crescente da consciência e do entendimento, quanto uma inversão da atividade artística, pela qual eram produzidos imagens e símbolos. Em GT, o filósofo identifica nas figuras de Eurípedes e Sócrates o momento histórico no qual se dá esta inversão. A primazia do coro trágico em relação ao diálogo e à cena, característico da tragédia de Ésquilo, é invertida a partir de Eurípedes, quando a palavra passa a ocupar o centro da ação dramática. Nietzsche se refere à Eurípedes como um poeta que é, essencialmente, um pensador crítico: "Com a agilidade de seu pensamento crítico, Eurípedes assistia ao espetáculo trágico procurando identificar, linha por linha, traço por traço, a obra-prima de seus predecessores" (KSA1, p.80). Segundo Eurípedes, havia se formado um abismo entre a tragédia e o público ateniense. O que era essencial para o poeta, muitas vezes era indiferente ao espectador, ao passo que os elementos fortuitos do drama produziam no público um efeito inesperado. Refletindo sobre esta lacuna entre a intenção do poeta e a recepção do público, Eurípedes concluiu que o maior obstáculo ao entendimento do drama era a ausência de articulação. O que o surpreendia, sobretudo na tragédia esquiliana, era a desproporção e ambiguidade: a

⁸⁵ Nietzsche grifa o verbo parecer: "Mas a finalidade não é o motivo, o agente da ação : embora *pareça* ser este o caso". KSA, Vol 7, 5(80).

clareza da cena envolvida em uma profundidade enigmática, a desigual repartição entre felicidade e infortúnio, o excesso de tropo e a grandiloquência da linguagem. A idealidade da tragédia esquiliana, bem como o excesso de sua linguagem, era o oposto do princípio ordenador que com Eurípedes é introduzido na cena trágica. Para dar à arte trágica uma verdadeira clareza, era preciso dar ordem à mistura caótica de elementos que criavam na tragédia um efeito estranho à consciência e ao entendimento.

Nietzsche considera uma das principais características da tragédia de Eurípedes o de ter colocado em cena o espectador. A antiga idealidade trágica foi substituída por um estilo naturalista, caracterizado pela imitação fiel da vida cotidiana, onde até mesmo a linguagem se converteu na linguagem "da mediocridade burguesa" (KSA1, p.76). O caráter simbólico da arquitetura e da linguagem, característico da tragédia antiga, cede lugar a uma reprodução fiel da realidade, a partir da qual Eurípedes procura superar a suposta distância formada entre a arte antiga e os espectadores. No lugar do herói e dos sátiros, que se expressavam em versos, Eurípedes traz à cena o homem comum na realidade de sua vida e linguagem cotidianas: "O que o espectador via e ouvia na cena euripídiana era seu próprio duplo e se alegrava que soubesse falar tão bem" (KSA1, p.77). O filósofo observa, ironicamente, que o espectador não somente se alegrava, mas aprendia a falar e a argumentar com Eurípedes. E este era, de fato, um dos méritos que o poeta ressaltava em sua disputa com Ésquilo, o de ter ensinado o povo a "examinar, deliberar e concluir". Em ST, Nietzsche caracteriza o diálogo como uma disputa de palavras e argumentos, assim como o compara a uma operação aritmética "que não deixa resto" (KSA1, p. 547). Cabe observar, a esse respeito, que a descrição feita pelo filósofo da estética consciente de Eurípedes, enquanto forma de arte onde predomina o diálogo, corresponde a uma relação de inteligibilidade entre a experiência e a linguagem. Não apenas o diálogo se assemelha a uma operação sem resto, mas Eurípedes escolhe na composição de seus personagens o elemento mais inteligível. Enquanto os personagens de Ésquilo e Sófocles são mais profundos e mais plenos que suas palavras, os de Eurípedes "são realmente como falam", eles se "expressam inteiramente" ("sie sprechen sich ganz aus" - KSA1, p.539). Tanto na construção de seus personagens, quanto na elaboração do diálogo o poeta parece retirar da arte sua dimensão simbólica e ideal, substituindo o simbolismo das palavras pela linguagem "pública". Nietzsche se refere não apenas aos personagens criados por Eurípedes, mas ao próprio processo de criação. Eurípedes cria suas figuras, ao mesmo tempo que as decompõe

(zerlegen), de modo que nada mais nelas fica oculto. Em seu processo de criação se expressa, diferentemente de Ésquilo, que criava inconscientemente, a supremacia da atividade consciente. A clara descrição dos personagens, assim como a transparência do diálogo, parecem corresponder ao conteúdo que pode ser comunicado pela linguagem, aquele conteúdo “decomponível” e apreensível pelo sistema de signos que constitui a memória e a consciência. Nietzsche observa que a dialética, que passa a predominar no diálogo de Eurípedes, “nega tudo que não pode decompor com seus conceitos” (“sie leugnet alles, was sie nicht begrifflich zerlegen kann” - KSA1, p. 547), ou seja, todo o âmbito inconsciente da experiência que, como vimos, escapa das formas da linguagem e constitui a fonte da criação em Sófocles e Ésquilo. É como se, paralelamente às transformações da arte, se desenvolvesse uma radical mudança no interior da sociedade, o processo que Nietzsche denominou de fenômeno socrático.

Pulsão, instinto e inconsciente

Em GT, o filósofo estabeleceu uma estreita relação entre a supremacia da palavra e o fenômeno socrático. Nietzsche observa que os ouvintes procuravam compreender as palavras sob o canto e a isso associa o surgimento de uma valorização nova e sem precedente do saber e do entendimento. Sócrates percebeu, em suas andanças por Atenas, que as celebridades da cidade não possuíam uma compreensão certa e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas “apenas por instinto” (KSA1, p. 89). A inversão socrática consiste em estabelecer a primazia do conhecimento consciente em relação ao saber e à atividade instintiva, negando, desse modo, o papel ativo e produtivo do conhecimento instintivo na própria atividade consciente. Esta inversão corresponde ao progressivo triunfo do pensamento abstrato e lógico sobre a sabedoria instintiva simbolizada no mito. A supremacia do diálogo na arte trágica é expressão do domínio que a consciência passa a exercer sobre a força instintiva. Na seção 13 de GT, Nietzsche procura compreender este processo de transformações a partir da figura de Sócrates, particularmente através da análise do “daimon socrático”. Em certas circunstâncias em que a razão do filósofo grego vacilava, este procurava apoio em uma “voz divina” que então se manifestava. Esta voz correspondia à sabedoria instintiva que, em Sócrates, aparecia para dissuadir e para se opor aos propósitos do pensamento consciente, ou seja, se manifestava como uma força crítica. Nietzsche assim descreve este fenômeno:

"Enquanto nos homens produtivos o instinto (Instinkt) é uma força afirmativa e criadora e a consciência adquire um sentido crítico e dissuasivo, em Sócrates o instinto se torna crítico e a consciência criadora - uma verdadeira monstruosidade per defectum!" (KSA1, p.90).

Nietzsche afirma que nos homens produtivos o instinto se manifesta de modo criador, enquanto a consciência possui um sentido crítico. Esta descrição se assemelha à reflexão elaborada pelo filósofo nos póstumos, na qual a poesia e a arte estão associadas a uma projeção artística de símbolos, enquanto o conceito, ligado à memória e à consciência, é descrito como uma rememoração e associação de símbolos da linguagem. A consciência torna presente signos e relações previamente estabelecidos, assim como o pensamento se forma com base em analogias de experiências vividas. Há uma espécie de atividade crítica e interpretativa da consciência em relação ao fluxo de sensações e representações inconscientes, a partir do qual se desenvolve o papel funcional e comunicativo da linguagem. O fenômeno socrático representa uma inversão deste processo, no qual o instinto se torna crítico e a consciência criadora. O filósofo observa que, em Sócrates, a natureza lógica, denominada também de pulsão lógica, se desenvolve de maneira excessiva, assim como nos místicos "a sabedoria instintiva". A consciência criadora corresponde, portanto, a um desenvolvimento excessivo do pensamento lógico, concentrando a energia de criação nos cálculos e princípios do entendimento⁸⁶. Esta inversão corresponde, como observa o filósofo, a um excesso e a uma disfunção do organismo. Nietzsche observa, nas notas preparatórias a ST, que a partir de Sócrates se desenvolve o desaparecimento da forma pelo conteúdo, o arabesco artístico "é substituído pela linha reta", assim como se inicia o combate ao inconsciente, como expressão da primazia dos princípios lógicos e científicos⁸⁷. Com o excesso da atividade consciente, que corresponde à inibição da manifestação instintiva, o instinto se torna crítico e não age mais de modo ativo e produtivo orientando a ação e o pensamento. A transformação da energia das forças afirmativas e

⁸⁶ O filósofo observa, em ST, que o socratismo é mais antigo que Sócrates e começou a exercer seu efeito dissolvente sobre a tragédia a partir do diálogo (KSA1, p.42). Com esta observação, na qual é feita uma distinção entre a figura de Sócrates e o socratismo, o filósofo indica um elemento essencial de sua interpretação, a de Sócrates como um tipo ou representante de um momento histórico, no qual se expressa os traços e a linha predominante de uma época. Nietzsche afirma, na seção 13 de GT, que "o prodigioso motor do socratismo lógico" ("ungeheure Triebad") se encontra, por assim dizer, atrás de Sócrates. Este encarna, em sua filosofia e em sua história, a tendência dominante no desenvolvimento da sociedade, aquela onde se consolida a supremacia da consciência e do entendimento sobre o saber e o conhecimento instintivo.

⁸⁷ Sobre a crítica ao socratismo ver fragmentos 1(7) (25) (27) e (43) in KSA, Vol 7.

criadoras em energia crítica corresponde a um bloqueio e inibição da atividade, o que se traduz em um enfraquecimento das formas inconscientes e instintivas de percepção e conhecimento. A disfunção e o excesso orgânicos identificados por Nietzsche parecem corresponder, no plano da visão socrática de mundo, a um combate intensivo da arte e do princípio criador, o que ganha expressão nas críticas e mudanças introduzidas por Eurípedes na tragédia antiga. O predomínio do entendimento corresponde a um enfraquecimento do organismo, pois o excesso da atividade consciente, por natureza crítica, acaba debilitando a atividade inconsciente e instintiva, que já não age produtivamente, mas de modo invertido, para ofuscar e impedir a atividade consciente.

A passagem acima é uma das poucas passagens, em GT, onde Nietzsche analisa a natureza da relação entre o instinto e a consciência, assim como utiliza o termo instinto (Instinkt), e não pulsão (Trieb)⁸⁸. Ao longo de toda obra, e na maioria das caracterizações das noções centrais de apolíneo e dionisíaco, o filósofo utiliza o termo pulsão (Trieb). O emprego do termo instinto concentra-se nas passagens onde o filósofo analisa o fenômeno socrático, sendo utilizado, também, e de um modo significativo, na seção 16 de GT, para caracterizar a sabedoria dionisíaca. A escolha do termo instinto, como vimos anteriormente, está associada à leitura feita por Nietzsche da obra de E.v Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, a partir da qual o filósofo elabora sua reflexão sobre a linguagem em US (1869). Em sua teoria sobre o inconsciente e o instinto, Hartmann enfatiza que a atividade instintiva não se desenvolve segundo princípios mecânicos e previamente estabelecidos, mas como um tipo inconsciente de conhecimento, essencial na orientação da ação e da formação do pensamento consciente. Um dos principais objetivos do autor é mostrar a importância e o papel do inconsciente em grande parte de nossas atividades, refutando a tese de que a atividade reflexiva estaria na base de nosso agir e pensar. Como vimos, existem ecos do pensamento de Hartmann na concepção de Nietzsche de uma sabedoria instintiva, assim como na primeira reflexão sobre o fenômeno socrático, elaborada no outono de 1869 para a conferência ST. O primeiro esboço deste parágrafo sobre o socratismo e o instinto, apresentado na seção 13 de GT, foi desenvolvido em uma nota preparatória à conferência ST. Nesta nota, percebe-se sinais da leitura de PU sobretudo no emprego do termo inconsciente, central na argumentação de Hartmann:

"A tragédia grega encontrou em Sócrates seu desaparecimento. O inconsciente é mais vasto que o não-saber de Sócrates. O daimon é inconsciente (das Unbewusste), mas só vem ao encontro do consciente (das Bewusste) sob o modo da inibição: não tem ação produtiva, somente crítica. É o mais singular dos mundos invertidos! Senão o inconsciente é sempre o elemento produtivo e o consciente o elemento crítico." [1(43)].

Na seção 13 de GT, Nietzsche emprega, no lugar de inconsciente, o termo "instinto" e o termo "sabedoria instintiva" como contraposição aos termos "consciência" e "conhecimento consciente". Com a escolha do termo, o filósofo parece enfatizar a existência de dois diferentes modos de conhecimento. A sabedoria instintiva, predominante no artista, ou que é exercida pelos oradores, poetas, homens de Estado mencionados por Sócrates, e o conhecimento consciente, predominante no pensamento lógico e na ciência, assim como na arte onde prevalece o entendimento, como a arte de Eurípedes. A partir do termo instinto, aqui associado à sabedoria, o filósofo parece chamar atenção para um tipo de saber que, embora apoiado em princípios distintos daqueles que caracterizam a reflexão e a consciência, desempenha um papel essencial na orientação da atividade consciente. A concepção de instinto como criador e afirmativo está associado, ainda, à arte como um tipo inconsciente de sabedoria e conhecimento. Segundo Nietzsche, como vimos, a arte trágica não é para o espectador antigo uma forma de divertimento, mas uma experiência, a partir da qual ele amplia e aprofunda sua compreensão de si e da existência. O filósofo parece transpor a reflexão sobre o conhecimento inconsciente, elaborada por Hartmann, para o contexto estético de GT, no qual aquela reflexão ganha um novo sentido, sobretudo como oposição entre socratismo e dionisismo. Como observou V. Caysa, na obra posterior de Nietzsche, particularmente em *Para além de Bem e Mal*, o instinto é descrito como base da razão e do pensamento consciente, como uma forma de inteligência, e não como uma atividade "simplesmente irracional"⁸⁹. O filósofo não nega a importância da atividade consciente com sua crítica, mas procura problematizar a concepção, predominante na história da filosofia, da consciência como separada e oposta ao instinto. Esta reflexão já se inicia em GT, nos fenômenos do socratismo e dionisismo, onde Nietzsche enfatiza o caráter criador do instinto como modo de indicar a inversão ou enfraquecimento decorrente de uma

⁸⁸ P. Lacoue-Labarthe chamou atenção, em sua tradução de GT, para o uso diferenciado que Nietzsche fez dos termos pulsão (Trieb) e instinto (Instinkt). Ver sobre isso a nota dos tradutores in NIETZSCHE, F. *La Naissance de la Tragédie. Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872*. op.cit., pp.20-21.

⁸⁹ Caysa, V. (verbete Instinkt) in Ottmann, H. *Nietzsche Handbuch*. Metzler, 2000, p. 257.

concepção que opõe consciência e instinto, dado que esta oposição pressupõe não apenas uma negação da atividade instintiva, mas da ação produtiva e ativa que ela exerce sobre atividade consciente.

O fato de Nietzsche abandonar o uso do termo inconsciente, em GT, é bastante significativo. Enquanto nesta obra o instinto é apresentado como força afirmativa e criadora e a consciência como crítica e dissuasiva, no fragmento de 1869 o "inconsciente é o elemento produtivo e o consciente o elemento crítico"⁹⁰. Aqui a contraposição ressaltada é entre o inconsciente e o consciente, como estados do organismo nos quais se desenvolvem a atividade instintiva e reflexiva. Esta nota chama atenção para um aspecto singular não apenas de GT, mas dos escritos postumamente publicados, a saber, o fato de Nietzsche utilizar raramente o termo inconsciente, apesar de sugerir e pressupor, na estética de GT, a importância da atividade inconsciente tanto no funcionamento do organismo, como é indicado na atividade onírica, quanto na criação artística e no conhecimento. Schlimgen, em sua reflexão sobre o inconsciente no primeiro Nietzsche, fez uma importante observação. O inconsciente, para o filósofo, faz parte de um domínio insondável ("nicht ergründbar"), ele não pode ser investigado e conhecido de modo racional-epistêmico. A energia inconsciente só pode ser transposta e traduzida a partir de um processo metafórico, só pode ser, portanto, comunicada de modo artístico ou linguístico⁹¹. Vimos como o filósofo compreende a linguagem e a arte como um processo de transposição, a partir do qual as sensações e representações inconscientes são convertidas em formas comunicáveis pela linguagem. O fato de não utilizar o termo inconsciente parece estar ligado ao modo como a reflexão sobre a linguagem se forma na primeira filosofia de Nietzsche, a saber, de modo inseparável de uma reflexão sobre a arte e sobre a gênese da tragédia antiga. Pode-se dizer que o inconsciente, ou as funções de uma tal atividade, se concentram ora no Uno Primordial, ora na figura de Dioniso, dado que estes estão associados à energias e pulsões sem forma ou conceito, entendidas como condição de formação tanto dos sentimentos e experiências, quanto das formas da linguagem. O inconsciente está associado, ainda, aos elementos ligados a Dioniso, como a música e o sátiro, assim como ao sonho apolíneo.

⁹⁰ Em ST, Nietzsche elabora a seguinte versão: "Nas naturezas produtivas é o inconsciente que age de maneira criativa e afirmativa, enquanto a consciência é crítica e dissuasiva. Nele (em Sócrates), o instinto torna-se crítico e a consciência criadora" (ST, p. 542).

⁹¹ SCHLIMGEN (verbete Unbewusst) in Ottmann, H. *Nietzsche Handbuch*. Metzler, 2000, p.347.

Este âmbito inconsciente do mundo interno é, como vimos, a base da criação poética e da formação da linguagem.

Linguagem poética e conceitual

Na reflexão sobre Eurípedes e Sócrates, desenvolvida em GT, Nietzsche analisa dois elementos centrais da concepção da linguagem presente nos póstumos. Primeiramente, a contraposição entre a tragédia antiga, de Ésquilo e Sófocles, e a tragédia de Eurípedes corresponde à distinção entre duas diferentes formas de linguagem, a linguagem poética e a linguagem usual. Enquanto a imagem poética, como expressão de um estado dionisiaco, não é idêntica a si mesma, mas é signo de um significado que exige uma expressão simbólica, a linguagem que caracteriza a tragédia de Eurípedes é descrita como uma linguagem pública e usual, um signo funcional e comunicativo. As palavras do poeta encontram-se dentro dos limites da consciência, assim como há na linguagem identidade entre signo e significado. Nietzsche caracteriza a linguagem poética de Eurípedes como a "linguagem da mediocridade burguesa" ("*bürgerliche Mittelmässigkeit*"). Esta linguagem é medíocre pois tornou-se a cópia fiel da realidade cotidiana, suas tendências políticas e a vida comum. A linguagem é medíocre pois reduziu a idealidade e o simbolismo da tragédia antiga a algo familiar e conhecido. Em segundo lugar, Nietzsche associa esta linguagem ao pensamento consciente do poeta, estabelecendo uma estreita relação entre a linguagem comum e consciência⁹². Com a formação da sociedade se constituem regras de emprego da linguagem a partir das quais o homem generaliza impressões e experiências que não são jamais idênticas. O mundo do qual podemos nos tornar conscientes, o mundo que comunicamos pela linguagem, é, assim, um mundo gregário, superficial, generalizado. A linguagem está estreitamente ligada a uma função comunicativa, assim como a um emprego usual e convencional de signos que tem como base uma determinada estrutura fixada na memória e na consciência. A configuração desta estrutura limita e circunscreve o campo de significações da linguagem. O que caracteriza a linguagem poética, entretanto, é a capacidade de preservar a riqueza da experiência interior, de um domínio inconsciente que

⁹²O filósofo estabelece aqui uma relação entre a linguagem comum e a consciência que será essencial no último período de sua obra e que ele assim expressou: "O homem inventor de signos é ao mesmo tempo o homem cada vez mais agudamente consciente de si mesmo; somente como animal social o homem aprendeu a tomar consciência de si mesmo. (...) Nossas ações são, no fundo, todas elas, pessoais de uma maneira incomparável, ..., ilimitadamente individuais; mas tão logo nós as traduzimos na consciência, elas não parecem mais sê-lo..." NIETZSCHE, F. "A Gaia Ciência" in *Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 217.

Nietzsche define como complexo e inabarcável. O filósofo estabelece uma distinção entre a musicalidade da palavra, sua força simbólica, e uma palavra intencionada e dirigida pela consciência.

Vimos que as imagens de sonho e as visões constituem a fonte de criação do poeta e do dramaturgo e representam um nível inconsciente de articulação e conversão do plano mais profundo das emoções e representações. O processo de criação das alegorias e símbolos parece ser distinto daquele que engendra a linguagem, pois esta pressupõe que as representações sejam submetidas à atividade da memória e da consciência. A criação poética, caracterizada pela linguagem figurativa, parece tornar possível a passagem do plano da sensação ao plano da linguagem. Como sugere o filósofo no fragmento 9(125), a música engendra a imagem e somente depois o pensamento: “Que a *música* possa engendrar pensamentos? Primeiro imagens, caracteres, depois pensamentos. O *mito antigo* nasceu, em grande parte, da música. Uma série de imagens. São os mitos *trágicos* “. O interessante desta reflexão está no modo como o filósofo formula seu pensamento. A música engendra o mito e engendra o pensamento trágico, mas o ponto de partida de sua criação é sempre a criação de imagens e figuras. Como se a imagem resultante da transposição sonora representasse um momento anterior ao da passagem à estrutura de signos linguísticos e ao pensamento. Enquanto a transposição que constitui a linguagem supõe uma reprodução, uma analogia segundo experiências vividas, a transposição metafórica supõe também um jogo de associações e de semelhanças, mas este se funda no deslocamento e substituição do significado próprio pelo figurado. As suposições que funcionam como condição da estrutura semântica da fala comum são suspensas, quebra-se a referência que liga a palavra a seu sentido e abre-se um jogo de semelhanças e significações estranhos à linguagem usual. As imagens poéticas, não estão submetidas, como a linguagem, ao princípio comunicativo e ao sistema determinado de signos e relações, tornando possível expressar simbolicamente, a partir de um jogo semântico, um domínio da experiência não acessível à linguagem e ao conceito. Este é, como veremos a seguir, o papel do símbolo e da alegoria.

3- Símbolo e Alegoria (Symbol e Gleichnis)⁹³

Em GT, Nietzsche enfatiza dois diferentes aspectos característicos das imagens alegóricas e simbólicas - o lado particular e finito, e, ao mesmo tempo, profundamente significativo da imagem. Os limites da poesia indicam, de um lado, a prioridade de um modo não-conceitual e imediato de expressão, da música e do canto coral como formas de experiência de uma realidade inacessível à palavra e ao conceito. De outro, a poesia torna possível a passagem da sensação, da dor originária ao mundo dos sonhos e das imagens apolíneas. As imagens poéticas são, como vimos, uma transposição artística da experiência dionisiaca. E este ato artístico do poeta consiste em criar, a partir das sensações, uma forma específica de imagem: as alegorias e símbolos. Ora, o que há em comum entre ambas é significar não por meio do sentido próprio, mas de uma imagem, na qual este sentido fica, por assim dizer, potencializado. Nietzsche desenvolve uma reflexão sobre as noções de símbolo e alegoria ao longo dos ensaios e fragmentos póstumos do período de elaboração de GT. Uma breve análise desta reflexão nos permitirá compreender o sentido e as variações de sentido no uso destes conceitos nos escritos póstumos, assim como o sentido que adquirem na primeira obra de Nietzsche.

Início a análise com a noção de símbolo, não apenas por ter surgido primeiro nos escritos preparatórios a GT, mas por possuir um sentido mais amplo, em relação ao qual podemos situar o termo alegoria. O termo símbolo surge, pela primeira vez, no fragmento 3(20), escrito como esboço para DW. Neste fragmento, a noção de símbolo é definida como a "transposição de uma coisa em uma esfera completamente diferente". Nietzsche a utiliza em um sentido correspondente no fragmento 5(80), onde trata-se de caracterizar a passagem da vontade à representação, descritas como duas diferentes esferas, como uma atividade de simbolização, um processo de "associação de símbolos da linguagem". Esta relação com a linguagem é retomada, como vimos, no fragmento 12(1), onde a palavra é definida como símbolo, no sentido de não corresponder completa nem necessariamente às coisas. Também aqui o termo corresponde a uma transposição entre diferentes esferas, ou seja, a esfera da dor originária e aquela das representações. Neste fragmento surge,

⁹³Há uma multiplicidade de traduções possíveis para "Gleichnis", tais como metáfora, analogia, parábola, alegoria e comparação. Optei pela palavra alegoria, pois quis acentuar o sentido figurativo do termo, dado que, como argumento a seguir, este é um dos sentidos mais enfatizados por Nietzsche. Neste contexto, o uso de metáfora seria igualmente possível, mas é utilizado pelo filósofo na seção 8 de GT de um modo bastante significativo, o que indica a importância em manter a distinção em relação a "Gleichnis".

entretanto, um deslocamento de sentido do termo símbolo, como também de alegoria, pois Nietzsche resalta seus limites como modo de expressão. Ambos são descritos como formas de tradução e interpretação, como imagens incompletas do conteúdo vivenciado na música. A partir deste sentido é enfatizada a incongruência e distância da imagem simbólica em relação a seu fundamento.

No grupo de fragmentos 8 e 9, escrito no mesmo período do fragmento 12(1), o filósofo dá continuidade à esta associação com a linguagem, mas começa a ampliar e deslocar, em uma nova direção, a significação do termo símbolo. O fragmento 9(88) é um exemplo desta modificação, pois símbolo aparece com um duplo significado, o de "linguagem para o universal", e aqui está associado à música, e como "meio de lembrar o conceito", onde a música passa a ser utilizada como modo de expressar o conceito. Nesta passagem, o termo símbolo corresponde tanto à generalidade e riqueza da linguagem musical, quanto ao sentido de signo mnemônico, de meio de representação do conceito. A principal mudança no uso do conceito é expressa nos fragmentos 8(41), 9(92) e na seqüência a eles relacionados⁹⁴. Neles o termo é utilizado para descrever a linguagem e o conceito como fenômeno artístico, como uma projeção contínua de imagens e formas. A linguagem não é concebida como um modo limitado de expressão, como no fragmento 12(1), mas como um fenômeno artístico, no qual uma imagem é engendrada no lugar de uma coisa. Nietzsche parece dar continuidade à primeira caracterização do termo símbolo, como transposição de uma coisa em uma esfera diferente. O movimento de transposição liga artisticamente duas diferentes esferas, engendrando uma imagem no lugar da sensação. Enfim, o símbolo é tratado como um modo de expressão singular, capaz de comunicar conteúdos não acessíveis à linguagem comum na seqüência onde Nietzsche transcreve e analisa as citações de Schiller. Nestes fragmentos, o filósofo imprime uma dupla direção à interpretação da noção de símbolo. De um lado, é desenvolvida uma articulação entre o símbolo e a linguagem que não foi incluída em GT, permanecendo em estado de notas e fragmentos. De outro, o duplo aspecto do termo símbolo anunciado nestes fragmentos, o de exemplo particular de e, ao mesmo tempo, significativo, é retomado e desenvolvido em GT. Aqui me concentro na análise da relação entre os escritos póstumos e GT, retomando a articulação com a linguagem no item seguinte.

⁹⁴ Cf. fragmentos 8 (67) 9(72) (76), 16(13).

A alegoria, diferentemente do símbolo, é pouco mencionada nos póstumos. O primeiro sentido, apresentado no fragmento 5(16), é o da contraposição entre o particular e a geral, como a cena trágica em relação à música⁹⁵. Na nota 8(7), preparatória à seção 5 de GT, o filósofo estabelece uma relação entre a alegoria e a analogia (Analogie): "A loucura dionisiaca se manifesta através de uma alegoria análoga (analogen Gleichniss): amor pelas filhas misturado a desprezo e ultraje. O substrato criador é a dor dionisiaca originária que se exterioriza em uma imagem análogica (analogen Bilde)". As imagens do sentimento, o amor e o desprezo, são alegorias e imagens analógicas da dor originária, recursos figurativos do poeta para expressar sua experiência. O termo analogia indica que não há identidade entre as esferas, mas uma semelhança de relações. Enfim, no fragmento 8(29), a linguagem é descrita como uma união enfraquecida entre música e imagem. Em relação à magia dos sons, a imagem é uma simples alegoria: "a imagem é, também aqui, somente uma alegoria da natureza dionisiaca do som". Aqui, como também ao longo de todo fragmento 12(1), a alegoria é interpretada como uma expressão enfraquecida e indireta do mundo imediato e claro da melodia.

Este conjunto de significados de símbolo e alegoria, com exceção da associação entre símbolo e linguagem, foram retomados e desenvolvidos em GT. Nietzsche emprega os dois termos, na maioria dos casos, de modo equivalente⁹⁶, utilizando tanto o sentido crítico, para enfatizar a primazia da música, quanto o sentido produtivo, a fim de indicar a riqueza da imagem poética.

Na seção 6, como vimos, o filósofo apresenta a argumentação mais clara dos limites da linguagem em relação à expressão do conteúdo dionisiaco da música: "No lirismo, o poeta não pode dizer nada que não esteja, no mais alto grau de universalidade e validade, contido na música. Com relação à música toda representação é somente alegoria: daí que a

⁹⁵ "O coro na tragédia comparado à orquestra? A alegoria (Gleichniss) torna-se compreensível através do geral (Generelle)? Como?" in *KSA*, Vol. 7, fr. nr. 5(16).

⁹⁶ São poucos os comentadores que chamaram atenção ou analisaram o emprego e a significação dos termos símbolo e alegoria em *O Nascimento da Tragédia*. Lacoue-Labarthe, em sua tradução desta obra, observou que Nietzsche utiliza de modo equivalente os dois termos, ou seja, como imagens que representam "a visão irrepresentável" do Uno Primordial ou de Dioniso. Klein, diferentemente, considera que o filósofo emprega dois diferentes termos - símbolo e alegoria - justamente para enfatizar a distinção e oposição entre música e imagem. Neste caso, símbolo estaria referido ao Uno primordial e ao mundo não-representativo da música e alegoria ao mundo da individuação e da aparência. Como procuro mostrar, a seguir, embora o emprego destes termos seja, em GT, na maioria dos casos, equivalente, o filósofo desenvolve uma associação entre símbolo e pulsão, sobretudo na expressão "simbólica", a partir da qual o termo símbolo adquire um sentido mais amplo, no qual se inclui o de alegoria. Ver LACOUÉ-LABARTHE, P. *La Naissance de la Tragédie*, op. cit., p.19 e KLEIN, W. *Nietzsche and the Promise of Philosophy*. New York, 1997, pp. 109-113.

linguagem, enquanto órgão e símbolo do fenômeno, jamais se aproxima do fundo mais íntimo da música". Aqui a representação e a linguagem são alegorias e símbolos, expressões particulares e parciais da universalidade da música. No fragmento 12 (1), como vimos, o filósofo analisa detalhadamente a relação entre música e imagem, enfatizando os limites da linguagem como expressão do fundamento conceitual e figurativamente insondável simbolizado na melodia. Nele fica claro a equivalência no uso de símbolo e alegoria para expressar a exterioridade e incongruência entre imagem e música⁹⁷.

Os termos são usados, também de modo equivalente, para expressar a riqueza da linguagem figurativa como modo de expressão. Na seção 16 de GT, o filósofo observa:

"Duas sortes de efeito costuma, pois, exercer a arte dionisiaca sobre a faculdade artística apolínea: a música incita a uma *intuição alegórica* (*gleichnisartigen Anschauen*) da universalidade dionisiaca, a música, em seguida, faz aparecer esta imagem alegórica em sua mais alta significação".

"(...) concluo a aptidão da música para gerar o *mito*, isto é, o mais significativo dos exemplos, e precisamente o mito *trágico*: o mito que fala do conhecimento dionisiaco em alegorias".

"se pensarmos agora que a música, em sua suprema intensidade, tem também de procurar chegar a uma suprema figuração, temos de considerar como possível que ela saiba encontrar a expressão simbólica (*symbolischen Ausdruck*) para sua sabedoria propriamente dionisiaca"⁹⁸.

Nesta seção, a alegoria e o símbolo são descritos tanto como expressão particular de uma generalidade, quanto como seu exemplo mais significativo. Nietzsche caracteriza, nesta passagem, a relação entre a arte apolínea e dionisiaca como uma relação de profunda significação entre o particular e o geral, o visível e o invisível. A imagem e a figura resumem e concentram em si a infinitude e a generalidade dionisiaca, gerando uma pluralidade de interpretações e significações. O poeta procura, através de semelhanças e analogias, simbolizar o ilimitado da experiência dionisiaca, tudo o que foi aí sentido e experimentado. Vimos como a música, simbolizando uma esfera anterior a toda manifestação, "pode tolerar múltiplas objetivações e múltiplos textos" (KSA1, p. 48). Procurando interpretar em imagens a música, o poeta faz a experiência dos limites da

⁹⁷ De acordo com o *Deutsches Wörterbuch* de Jacob e Wilhelm Grimm, este uso restritivo dos termos símbolo e alegoria era corrente no final do século XVIII e no século XIX. Os termos eram acompanhados de um complemento de restrição quando tratava-se de expressar seu sentido impróprio e derivado ("uneingentlich und abgeleitet") em relação a algo mais verdadeiro, como nos exemplos de Storm (1899) e de Goethe: "o acontecimento externo é somente um símbolo do necessário interior". "Todo o transitório é somente uma alegoria" GRIMM, J. e W. *Deutsches Wörterbuch*, vol. 3 e 10, pp.1382 e 8191.

⁹⁸ Cf. NIETZSCHE, F. "O Nascimento da Tragédia" in *Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. op. cit., p. 16.

linguagem, ou seja, dos limites de um modo de expressão que nunca esgota ou abarca o todo vivenciado na melodia. O símbolo e alegoria parecem cumprir este papel, são recursos do poeta para transpor os limites da linguagem a partir de um modo figurado e indireto de expressão.

Nietzsche utiliza na maioria dos casos, em GT, os termos símbolo e alegoria em um sentido equivalente. As variações de sentido estão associadas muito mais à frequência de atribuição de determinados sentidos a cada um dos termos, do que em uma diferença efetiva. Por exemplo, a relação entre o geral e o particular, analisada acima, embora seja atribuída na maioria dos casos à alegoria, é também associada ao símbolo. Os exemplos mais típicos do uso de alegoria neste sentido são os seguintes:

"o reflexo sem imagem ou conceito da dor originária na música engendra, então, um segundo reflexo que é a alegoria particular (einzelne Gleichnis) ou exemplo" (GT 5, p.44).

"A tragédia instala uma sublime alegoria - o mito- entre a validade universal da música e o ouvinte dionisiaco sensível, produzindo a impressão que a música é apenas um meio de dar vida ao mundo plástico do mito" (GT 21, p.134).

"A simbólica do coro expressa em alegorias aquela relação originária entre coisa em si e fenômeno" (GT8, p.59).

Neste último exemplo surge um sentido de símbolo, na expressão "simbólica", que Nietzsche não atribui à alegoria. Esta é talvez a única significação onde se pode identificar uma diferença efetiva entre os dois termos. São inúmeras as passagens onde Nietzsche emprega símbolo nesta significação:

"Na verdade, Arquíloco não é senão uma visão do gênio - a qual não é mais Arquíloco, mas o próprio gênio do mundo que expressa simbolicamente sua dor nesta alegoria que é o homem Arquíloco" (GT5, p.45).

"A linguagem não pode, de forma alguma, esgotar o simbolismo universal da música, pois é justamente à contradição e dor que estão no coração do Uno Primordial que a música se refere simbolicamente" (GT6, p.51).

"No ditirambo dionisiaco o homem é levado ao mais alto grau de suas faculdades simbólicas. (...). É a essência da natureza que deve aqui se expressar simbolicamente" (GT 2, p.33).

Nestas passagens, o símbolo significa um modo de expressão e a alegoria a imagem correspondente a este modo. O coro se manifesta através de alegorias, mas seu modo de expressão constitui uma "simbólica". A música como expressão do ser originário é descrita como um "simbolismo universal", assim como seu modo de manifestação é simbólico. Enquanto Arquíloco é uma alegoria, o gênio se expressa simbolicamente. Enfim, o modo de

aparecer da essência da natureza é simbólico, assim como a dança ditirâmbica, o coro de sátiros são diversos graus de manifestação simbólica de pulsões dionisíacas. Nietzsche parece estabelecer uma relação entre o domínio das pulsões de criação, expressas no gênio, no compositor, na natureza e o modo simbólico de expressão. Esta relação entre o símbolo e conteúdos não-representáveis da experiência, foi analisado nos itens relativos a Schiller e a Hanslick. Vimos como o filósofo enfatiza os limites da linguagem em relação a um domínio intraduzível da experiência interna. Esta distância é transposta artisticamente pelo símbolo, entendido tanto como um movimento de transposição entre diferentes esferas, quanto como modo de expressão figurativo, capaz de interpretar aquela experiência. Este sentido mais amplo, a alegoria não possui em GT, embora ela seja uma forma de expressão figurada como o símbolo. A alegoria parece designar o resultado do processo de simbolização, a saber, a imagem engendrada pelo poeta e o papel da imagem de dar visibilidade a um domínio invisível e não-figurativo. O símbolo, diferentemente, corresponde tanto à imagem, quanto ao processo que a engendra. Como veremos, ele guarda o sentido de "transposição entre diferentes esferas", anunciado nos póstumos, e está associado ao processo de transposição que caracteriza a linguagem.

A seguir trato de um aspecto significativo da história do conceito símbolo, a distinção elaborada por Goethe entre símbolo e alegoria (Symbol e Allegorie), a fim de situar, neste contexto mais amplo, a escolha dos termos feita por Nietzsche.

3.1 - Símbolo e Alegoria (Symbol e Allegorie)

Uma profunda e significativa mudança na interpretação do termo símbolo, assim como sua delimitação conceitual mais precisa, surge no interior da reflexão estética clássica e romântica. Até 1790, como observa Todorov⁹⁹, a palavra símbolo é utilizada tanto como sinônimo de outros termos associados à expressão figurativa, como alegoria, emblema, hieróglifo, quanto designa o signo arbitrário e abstrato, os símbolos matemáticos. Foi Kant que, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, desvinculou o termo da significação que possuía no pensamento lógico, como signo da razão abstrata, associando-o ao modo intuitivo de apreender as coisas. A partir de 1797, o conceito adquire uma significação crescente no pensamento de Goethe e em sua reflexão sobre a arte, passando a ser tema freqüente de sua

correspondência com Schiller. A palavra símbolo aparece, pela primeira vez, neste sentido particular em uma carta de agosto de 1797:

"Observei, por isso, rigorosamente, os objetos que provocam este efeito e notei, com surpresa, que eles, na verdade, são simbólicos. Isto é, como quase não preciso dizer, eles são casos eminentes que estão, em sua multiplicidade característica, como representantes de muitos outros, e abarcam em si uma certa totalidade, pedem uma certa seqüência, estimulam em meu espírito coisas semelhantes e estranhas, e exigem, tanto externa quanto internamente, uma certa unidade e universalidade"¹⁰⁰.

Goethe descreve o símbolo como a mais significativa expressão particular de uma multiplicidade e totalidade, capaz de conter em si a unidade e o universal, assim como suscitar impressões opostas, como o estranho e o semelhante. A diversidade de impressões produzida pelo símbolo está ligada a concentração de significações contida nele, a partir da qual captamos não apenas o particular, mas também o geral. O objeto simbólico não toca primeiramente o entendimento, ao contrário, ele surpreende e produz efeito, assim como desperta impressões diferentes, e até mesmo opostas. Daí, como observa Goethe, sua capacidade em suscitar múltiplos significados e de engendrar no espírito o semelhante, mas também o estranho.

No ensaio póstumo *Sobre os objetos das artes figurativas (Über die Gegenstände der bildenden Kunst)*, escrito no mesmo ano, Goethe assim descreve o símbolo: "Os objetos assim representados parecem existir apenas por si mesmos e são, no entanto, significativos nas profundezas do seu ser, e isso em virtude do ideal que sempre leva consigo uma generalidade"¹⁰¹. Neste ensaio, o poeta formula e desenvolve a oposição entre símbolo (Symbol) e alegoria (Allegorie). Enquanto o símbolo é descrito como um objeto expressivo, capaz de significar ao mesmo tempo a si próprio e a um domínio mais amplo, as obras alegóricas são caracterizadas como obras que brilham "em virtude do entendimento e da

⁹⁹ Sobre a história das teorias do símbolo e da distinção entre símbolo e alegoria ver TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, Papirus, 1996, especialmente pp.251-277.

¹⁰⁰ "Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, dass sie eigentlich symbolisch sind. Das heisst, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schliessen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von aussen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen" Carta de Goethe a Schiller de 16./17.8.1797 in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* in drei Bänden. Vol. 1 1794-1797.op. cit, p. 378.

¹⁰¹ GOETHE, J. W. "Über die Gegenstände der bildenden Kunst" in *Schriften zur Kunst und Literatur*, Reclam, 1999, p.76. Utilizei a tradução de Todorov, publicada em *Teorias de Símbolo*, op. cit, p. 252.

galanteria" ("durch Verstand, Galanterie"), das quais se deve esperar muito pouco, pois destróem o interesse pela própria representação. Em um outro texto de Goethe, de 1820, a alegoria é descrita como obra "plena de espírito, mas na maioria das vezes retórica e convencional"¹⁰². A alegoria é descrita como um modo direto de expressão. Ela é uma representação direcionada a fins racionais, sem valor figurativo próprio, cujo objetivo é transmitir um sentido. A relação entre o geral e particular é, aqui, fundamentalmente distinta do símbolo. Na obra alegórica, o particular vale unicamente como exemplo do geral e, por esta razão, a significação permanece contida na imagem e pode ser captada direta e integralmente. No símbolo, como vimos, o poeta é capaz de encontrar no objeto múltiplas ressonâncias e relações, enriquecendo e ampliando a dimensões infinitas o fenômeno particular. Aqui a expressão figurativa é capaz de conter em si uma expressão condensada do mundo, na qual uma totalidade é de tal modo figurada em uma imagem que é capaz de suscitar múltiplas associações e interpretações. Goethe observa que a "simbólica transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que a idéia permaneça infinitamente ativa na imagem e que, mesmo dita em todas as línguas, permaneça indizível"¹⁰³. O fenômeno significado pelo símbolo ao mesmo tempo é e não é idêntico a si mesmo, seu conteúdo não cabe em um conceito, engendrando um tipo de linguagem de imagens, que, graças à pluralidade, torna possível comunicar aquele conteúdo não apreensível conceitualmente. Goethe deu expressão, a partir da oposição entre alegoria e símbolo, a duas diferentes formas de significação. Na alegoria, o conceito permanece contido na imagem, seu conteúdo é, por assim dizer, finito e poder ser integralmente compreendido. O símbolo, ao contrário, pertence a um domínio indizível e suscita um esforço infinito de interpretação¹⁰⁴.

É próprio da imagem simbólica, segundo Goethe, captar vivamente um fenômeno particular, de modo que recebemos, na observação, ao mesmo tempo o conteúdo singular e algo além dele, criando na imagem uma espécie de plano ativo de significação. Nietzsche

¹⁰² Ver TODOROV, T. *op. cit.*, p. 256.

¹⁰³ IBID.

¹⁰⁴ A questão da especificidade da significação poética e a distinção entre símbolo e alegoria, aqui tratadas por Goethe, são temas fundamentais na estética romântica. Ver sobre isso SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o Livro do Mundo*. Iluminuras, 1999, especialmente pp.26-32. F. Schlegel afirmou, a esse respeito, que "existem apenas duas línguas, a lógica e a poética", assim como: "toda beleza é alegoria. O mais elevado, exatamente por ser impronunciável, só pode ser dito alegoricamente". Como observou Seligmann, F. Schlegel substituiu, na versão de 1823 desse texto, o termo "alegoricamente" por "simbolicamente", "provavelmente sob a influência dos escritos de Creuzer e Schelling". Cf. *Ler o Livro do Mundo*, pp. 28 e 30. Goethe representa o

desenvolve, em GT, uma concepção semelhante da imagem poética, sobretudo a partir da relação entre música e imagem. A música, com vimos, dá um novo lugar à poesia. Ela ressalta seu lado figurativo, unindo a palavra e a imagem de modo vivo e significativo. Na seqüência deste fragmento, o filósofo observa: "por outro lado, o pensamento se retira: por isso sentimos (empfinden) de modo mítico, ou seja, vemos uma ilustração do mundo" [KSA7, 9(79)]. Na seção 17 de GT, o filósofo retoma esta reflexão sobre a imagem simbólica, observando: "através da música dionisiaca o fenômeno singular se enriquece e amplia às dimensões de uma imagem do mundo" (KSA1, p.113). Semelhante ao símbolo em Goethe, o fenômeno particular contém a multiplicidade e riqueza de relações do geral, assim como não é compreendido conceitualmente, mas a partir de um sentir e de uma visão. Sua vivacidade é capaz de engendrar uma imagem abreviada do mundo, suscitando múltiplas associações e interpretações. Enquanto em Goethe o símbolo se opõe à alegoria (Allegorie), como representação direcionada a fins racionais, integralmente apreensível, na reflexão de Nietzsche, a alegoria (Gleichniss) e o símbolo contém em si uma infinidade de significações e se contrapõem ao conceito, como signo funcional e comunicativo. É possível que o filósofo, ao escolher a palavra Gleichniss, e não Allegorie, tenha procurado marcar a distinção entre a imagem poética e o conceito, pois a palavra Allegorie ficou associada, a partir da distinção de Goethe e de todo o desenvolvimento posterior desta distinção, sobretudo em Creuzer e Schelling, a um tipo funcional e instrumental de expressão¹⁰⁵.

Há, entretanto, uma especificidade na reflexão de Nietzsche sobre o símbolo, desenvolvida nos escritos póstumos, que a diferencia tanto da noção de alegoria apresentada em GT, quanto da noção de símbolo elaborada por Goethe. O símbolo possui, como vimos, uma dupla significação, designando não somente a imagem poética, viva e significativa, mas o conceito, como signo comunicativo. Para o filósofo, ambas as linguagens supõem um processo de transposição entre diferentes esferas, na qual ocorre a conversão de sensações em representações. Ambas pressupõem, por isso, uma interpretação das sensações a partir da estrutura e das formas da linguagem. O símbolo designa, ao

início de um longo desenvolvimento, no século XIX, da investigação sobre a especificidade da expressão simbólica.

¹⁰⁵ Vimos como encontram-se ecos da concepção wagneriana de sonho alegórico na reflexão de Nietzsche em GT. É interessante destacar, a esse respeito, que Wagner utiliza a expressão "allegorischen Traumbild", ao passo que Nietzsche "gleichnisartigen Traumbild". O filósofo parece evitar o termo Allegorie, possivelmente

mesmo tempo, estas duas diferentes formas de expressão, pois ambas possuem uma mesma característica essencial - a de interpretar e construir seu objeto. Enquanto a linguagem usual constrói seu objeto a partir de um sistema de signos e relações, a linguagem poética procura construí-lo artisticamente, a partir de um jogo com o significado próprio. Ao longo de sua reflexão sobre o Uno Primordial, e da passagem e conversão deste ao mundo fenomênico, o filósofo percebe que a linguagem supõe uma relação interpretativa com o mundo, pois jamais pode simplesmente reproduzir um âmbito inconsciente de pulsões e sensações, mas transformá-lo e convertê-lo, em uma atividade permanente de construção de seu objeto. O símbolo dá expressão justamente a este caráter interpretativo, ao engendrar uma imagem no lugar de uma coisa ou de uma sensação. Enquanto em GT, a questão de Nietzsche é ressaltar as riquezas e os limites da linguagem poética, nos escritos póstumos aparece, pela primeira vez, um tema que será fundamental na reflexão posterior do filósofo, o caráter interpretativo da linguagem comum e a investigação da natureza trópica e figurativa de toda linguagem.

3.2 - Linguagem e símbolo

O segundo aspecto comum entre a linguagem conceitual e poética é o fato do conceito ter sido, em sua gênese, imagem e símbolo, um fenômeno artístico. Nietzsche observa, no fragmento 8(41), que o conceito e a imagem, assim como o mundo dos fenômenos, são um símbolo da pulsão. O movimento que leva o artista a idealizar a natureza e cada homem a produzir uma visão figurada (*bildlich Anschauen*) de si e das coisas são expressão da pulsão artística, da força inconsciente produtora de formas. Assim como a linguagem é caracterizada, em US, como atividade instintiva, a partir da qual se forma o pensamento consciente, a linguagem é descrita, nestes fragmentos, como uma força ou pulsão produtora de formas. Aqui, entretanto, diferentemente de US, o filósofo estabelece uma estreita relação entre a linguagem e o símbolo. A pulsão que forma a linguagem está associada a uma atividade simbólica, de construção ativa de formas e imagens. As formas e a estrutura da linguagem, às quais Nietzsche pouco se refere em GT, correspondem a uma atividade de assimilação e interpretação. Vimos no fragmento 5(80), como as categorias de sujeito e objeto, o conceito de causalidade, são categorias e relações construídas pela linguagem,

em razão de sua ligação com o conceito. Cf. WAGNER, R. *Beethoven*. Köln, Edmund Bercker, 1944, pp.23-24 e Nietzsche, F. *KSA* 1, p. 44.

resultante da associação de símbolos. O conceito, como vimos, é, em sua gênese, um símbolo, um hieróglifo. O conceito é uma imagem que foi, pouco a pouco, se convertendo em um signo de um grande número de fenômenos, em um símbolo de relações abstratas. Esta identificação de uma gênese comum na formação da linguagem e do conceito, enquanto produção de símbolos, indica semelhanças entre a reflexão elaborada na época de GT e aquela desenvolvida no ano seguinte, em *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, onde é discutida a tese da natureza figurativa da linguagem. A reflexão sobre o símbolo indica o íntimo parentesco do tropo e da figura com o processo de formação da linguagem, pois, como vimos, trata-se da produção de imagens no lugar de coisas.

É como se a reflexão de Nietzsche, voltada, em determinado período, para o Uno Primordial, se desenvolvesse em uma direção que leva o filósofo a se afastar e a colocar em questão as teses elaboradas em sua primeira obra. De um lado, o que inicialmente se constitui como uma reflexão sobre o Uno Primordial, a conversão da dor originária, una e indivisível, em formas e imagens, se desloca, pouco a pouco, para uma caracterização do mundo interno como um domínio formado de energias e pulsões, a partir das quais se constituem diferentes planos da atividade inconsciente, as sensações e sentimentos, assim como as representações inconscientes e conscientes. Este plano inconsciente do mundo interno é caracterizado como não-subjetivo, a fim de enfatizar a diferença entre a atividade das pulsões e sensações e as formas da vontade e das representações individuais. Subjetivo é, para Nietzsche, neste momento, o plano da experiência interna associado às formas e figuras, que podem vir a ser convertido em linguagem e representações conscientes. A esfera do não-subjetivo, por sua vez, é o plano das pulsões, a partir do qual são engendradas representações, caracterizado, por isso, como não-figurativo, sem imagem ou conceito. O movimento de energias e pulsões é a base e condição de desenvolvimento da reflexão e da consciência. As pulsões engendram as representações e, ao mesmo tempo, escapam e se subtraem das formas e configurações. Esta é, como vimos, a especificidade das pulsões dionisiacas, que criam e voltam sempre a criar, sem se fixar, como a pulsão apolínea, nos limites da forma. A dissolução do conceito de Uno-Primordial neste mundo imanente de pulsões e energias parece se desenvolver justamente no contexto de uma reflexão sobre a natureza simbólica da linguagem. A força inconsciente que produz formas, a pulsão que engendra símbolos pressupõem, como vimos, um movimento de transposição entre

diferentes esferas. A linguagem se constitui, como observou Figl, na forma do hiato¹⁰⁶, ela transpõe diferentes esferas sem que algo daquilo que dá início ao processo seja transmitido ou retido pela imagem. Aí tem início a atividade interpretativa da linguagem. O símbolo é, justamente, a ponte que liga estas esferas separadas e, por isso, ele é expressão, desde o início da reflexão de Nietzsche, de uma atividade artística e interpretativa.

¹⁰⁶ Ver FIGL, *op. cit.*, p. 151.

Observações Finais

Na concepção de Uno Primordial (Ur-Ein), desenvolvida em GT, Nietzsche estabelece como núcleo central a questão da eterna contradição, da dor que sofre eternamente e procura seu prazer e libertação. Esta desunião no interior do ser originário cria este eterno movimento de criação e dissolução do mundo da individuação, no qual a dor eternamente sofre e se liberta de sua contradição. Esta desunião do Uno Primordial consigo próprio, da qual nasce a dor, é semelhante à concepção de vontade de Schopenhauer, caracterizada como eterno sofrimento e insatisfação. Semelhante é, também, o caráter ontológico do Uno Primordial, no interior do qual se desenvolve uma oposição entre aparência e essência, entre a eternidade e unidade da dor em contraposição à finitude e pluralidade do mundo fenomênico. A diferença decisiva em relação à concepção de vontade de Schopenhauer está, como vimos, na libertação do sofrimento, e não em sua resignação passiva, assim como na ativa e prazerosa criação da aparência. O sinal mais claro do distanciamento de Nietzsche em relação a Schopenhauer ocorre no fragmento 12(1), no momento em que a própria vontade, compreendida em DW como vontade metafísica, se transforma na forma mais universal da aparência, em uma objetivação do Uno Primordial. Segundo B. Reibnitz, a fórmula de justificação estética da existência, desenvolvida em GT, contém em germe o processo de dissolução da metafísica (Ablösung der Metaphysik) a partir da estética e da arte, característica da obra posterior de Nietzsche. A contradição implícita na expressão "justificação estética da existência" indica, segundo a autora, uma postura irônica do filósofo diante do projeto filosófico e moral da metafísica tradicional e da teologia. A arte deve consumir aquilo que a metafísica filosófica e a teologia não puderam realizar, uma justificação do mundo, entendida entretanto não no sentido moral, mas estético¹⁰⁷. A explicação do mundo não tem mais como fundamento os conceitos de bem ou de Deus, mas o prazer eterno do ser originário na criação da aparência.

A tese da justificação estética da existência, segundo Reibnitz, cria as condições para a dissolução da ontologia a partir da estética e da arte. Algo semelhante ocorre com a concepção nietzscheana do artista apolíneo-dionisiaco como meio através do qual a dor

¹⁰⁷ Cf. REIBNITZ, B. *op.cit.* p. 169.

originária se transforma em prazer e aparência. Nesta concepção, tal como é apresentada em GT, o filósofo apresenta uma pequena parte da vasta reflexão sobre a linguagem desenvolvida, no mesmo período, nos fragmentos póstumos. Assim como a diferença da concepção do Uno Primordial em relação à conceito de vontade de Schopenhauer não é explicitada em sua primeira obra, o essencial da reflexão nietzschiana sobre a linguagem permanece em segundo plano, em desenvolvimento nas notas e fragmentos. Nelas os sinais de uma desmontagem da metafísica, perceptíveis em GT, são plenamente desenvolvidos, tornando possível compreender o duplo movimento que constitui o pensamento de Nietzsche, o plano visível, sistematizado e desenvolvido em sua primeira obra e o segundo plano, que permanece provisoriamente à margem, no qual se desenvolve uma reflexão sobre a linguagem que forma os elementos para uma desmontagem da metafísica.

Em GT, Nietzsche desenvolve um paralelo e uma articulação entre o plano artístico do Uno Primordial e o das pulsões artísticas dionísio-apolíneas. Estas pulsões, semelhantes à dor e ao prazer originários, pressupõem a passagem do domínio uno e indivisível do sentir e sofrer dionísio à arte musical e à criação apolínea de formas e imagens. Nos fragmentos póstumos do período, Nietzsche trata de um aspecto não-desenvolvido em GT, o da passagem e transposição do plano da dor originária para o da aparência. Este tema é desenvolvido, como vimos, em uma longa série de fragmentos, nos quais o filósofo procura compreender como se forma o processo de transposição entre estas diferentes esferas. Cabe destacar, a este respeito, duas linhas de argumentação. O filósofo enfatiza o caráter uno da dor originária, em contraposição à nossa experiência da dor, necessariamente mediada por representações. Esta diferença entre um plano uno e indivisível das sensações e o plano fenomênico, no qual a dor está localizada e situada no tempo, leva Nietzsche a pensar a passagem entre as duas esferas como uma "quebra" da dor, una e indivisível, a partir da qual é possível a produção das formas e da aparência. O caráter artístico do Uno Primordial consiste nesta passagem ou transposição entre diferentes esferas, na qual a dor eterna e indivisa é quebrada e interrompida (*brechen*), possibilitando tanto o surgimento da dor e do prazer como fenômeno, conformados ao espaço e tempo, quanto a criação das formas e figuras do mundo fenomênico. O principal aspecto desta reflexão para uma desmontagem da ontologia é a descoberta, por Nietzsche, da complexidade de nosso organismo, composto de diferentes planos de atividade, tanto um movimento de pulsões e energias vitais, sem relação com forma ou imagem, quanto de emoções e sensações mais ou menos articuladas e

relacionadas, em diferentes graus, com o vasto domínio das representações inconscientes. Nosso organismo, semelhante à sensação originária, é formado por uma complexa atividade inconsciente, na qual um estado de energia, de forças e pulsões, é condição de desenvolvimento de níveis cada vez mais articulados de atividade, como o domínio das sensações, emoções e representações, até à formação da linguagem. Há uma estreita relação entre a reflexão de Nietzsche sobre o Uno Primordial e a reflexão sobre o mundo interno, sobretudo a concepção da linguagem como transposição e conversão entre diferentes planos. Vimos como o sonho é compreendido, nos escritos póstumos, como um processo de conversão daquilo que está em estado de energia para as imagens inconscientes, como processo de objetivação da dor em representação. Esta passagem de um plano não-figurativo às imagens de sonho corresponde à passagem de um plano não-individual do sentir, composto de movimentos de forças e pulsões, ao plano mais articulado do sentir subjetivo e individual. Nietzsche pressupõe, desse modo, diversos níveis de funcionamento da atividade inconsciente. Os níveis mais profundos, tanto de fluxos de energia, quanto de vivências emocionais inconscientes são descritos como supra-individual, pois inexiste neles as diferenciações e as individualizações da esfera linguística, sobretudo a estrutura do sujeito. Figl chamou atenção para a importância, na primeira reflexão de Nietzsche, da experiência de um âmbito não-conceitual e não-linguístico a partir da arte musical¹⁰⁸. A música, diferentemente da palavra, não é composta por conteúdos concretos e conceitualmente delimitados, tornando possível, desse modo, o acesso a um domínio da experiência inalcançável para o conceito. O filósofo pressupõe, em GT, a existência de um domínio ontológico da experiência, desligado da estrutura semântico-conceitual da linguagem, vivenciado pelo poeta através da embriaguez dionisíaca. Nos póstumos, entretanto, Nietzsche não atribui ao âmbito inconsciente e não-linguístico do mundo interno um sentido ontológico, mas o descreve como o domínio das pulsões e movimentos de energias vitais, assim como o das sensações e vivências emocionais, o plano bio-fisiológico, somente a partir do qual é possível a atividade da linguagem e do conhecimento. Em GT, e nos fragmentos póstumos do período, o filósofo utiliza diferentes terminologias para caracterizar esta atividade inconsciente. Em uma série de fragmentos relacionados a Schiller e Goethe, assim como a Hanslick, o filósofo refere-se a um plano não-patológico da criação, associado ao símbolo, somente a partir do qual é possível dar expressão a um domínio da experiência interna que não se deixa representar. Em GT, na

¹⁰⁸ Ver FIGL, *op. cit.* pp. 156-160.

seção 5, Nietzsche utiliza os termos sensação, dor originária, sentir para designar um âmbito não-subjetivo da experiência, enquanto o símbolo e a alegoria são seus modos de expressão. Na seção 8, o filósofo emprega os termos metamorfose e visão para caracterizar o estado de embriaguez dionisiaco vivenciado pelo coro trágico. Nos fragmentos póstumos encontra-se, ainda, a contraposição entre os domínios não-figurativo e figurativo [12(1)], substrato criador e alegoria [8(7)] e pulsional e simbólico [8(41)]. Em todos esses textos, em que o filósofo descreve o processo de criação, há uma passagem do domínio das pulsões a um outro ligado às imagens, como se Nietzsche quisesse chamar atenção para a natureza inconsciente dos processos que engendram a imagem e a linguagem. As forças e pulsões constituem o plano mais profundo das energias vitais, não-subjetivo e não-linguístico, sobre o qual se desenvolve o processo de diferenciação e individuação do organismo, a formação em diversos níveis e graus de articulação de emoções e representações, inconscientes e conscientes. O filósofo parece retomar aqui, a partir de uma abordagem bastante diferente, a reflexão sobre o caráter instintivo da linguagem elaborada em US. Vimos como Hartmann caracteriza a linguagem como uma atividade inconsciente e instintiva, estabelecendo uma estreita relação entre as formas a estrutura gramaticais e a formação do pensamento consciente. Nos textos posteriores a US, como vimos, Nietzsche substitui o emprego do termo instinto (Instinkt), utilizado por Hartmann em PU, pelo termo pulsão (Trieb). Com esta substituição desaparece também a caracterização da atividade instintiva como conforme a fins¹⁰⁹, típica da reflexão de Hartmann em PU, e surge um aspecto novo, que se consolida cada vez mais na reflexão de Nietzsche sobre a arte e a linguagem, a saber, a ênfase no caráter artístico da pulsão. Ao longo da reflexão, apresentada nos escritos póstumos, correspondente ao período de redação de GT, se multiplicam os fragmentos nos quais o filósofo caracteriza a arte e a linguagem como um processo de produção de símbolos, como um fenômeno artístico de projeção de imagens. Neste processo de mudança do pensamento de Nietzsche, que se produz ao longo de um período de dois anos (1870-71), a atividade inconsciente passa a ser caracterizada como um domínio de forças e pulsões, como um permanente simbolizar, a partir do qual se forma a linguagem e o pensamento. No interior do processo de transposição, no qual as sensações são convertidas em representações, a própria linguagem é compreendida como um "símbolo da pulsão", ou

¹⁰⁹ Sobre a crítica de Nietzsche, desenvolvida nos escritos póstumos, à concepção de finalidade ver GERRATANA, F. Der Wahn jenseits des Menschen. Zur fruehen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874) In *Nietzsche-Studien* 17 (1988), pp. 411-412.

seja, como parte do processo onde se dá esta conversão da sensação em imagens e símbolos. Aqui, diferentemente de US, a ênfase não recai no caráter conforme a fins da atividade instintiva, na perfeição da estrutura interna da linguagem, mas no movimento de transposição pelo qual se produz imagens no lugar de coisas. As pulsões artísticas apolíneo-dionisiacas, centrais em GT, se deslocam do domínio da arte para aquele da linguagem e do conhecimento, formando a concepção de uma atividade inconsciente, de pulsões e energias vitais que tendem à produção de imagens e símbolos. Figl analisa, em sua interpretação da concepção nietzscheana de metáfora desenvolvida em *Sobre Verdade e Mentira*, o elemento irracional característico da transposição que forma a linguagem¹¹⁰. A passagem do estímulo nervoso (Reiz) para a imagem, da sensação de um objeto para sua representação acontece por saltos, na forma do hiato. A representante visual produzida é necessariamente subjetiva, pois não contém nenhuma informação sobre o objeto. Este elemento não-racional na formação da linguagem, o hiato entre a palavra e a coisa é descrito por Nietzsche em *Sobre Verdade e Mentira* a partir da metáfora. Nos fragmentos póstumos do período de redação de GT, como vimos, esta mesma lacuna e hiato entre a coisa e a palavra corresponde ao símbolo e à alegoria. Nestes fragmentos, como em *Sobre Verdade e Mentira*, este hiato constitui justamente o caráter artístico da linguagem, o salto que liga artística e ativamente duas diferentes esferas. Podemos retomar, aqui, no contexto da reflexão sobre a linguagem e o símbolo, a observação de Barbara Reibnitz sobre a desmontagem da ontologia. Pode-se dizer que ao plano moral da desmontagem estética da ontologia, ressaltado pela autora, corresponde um plano da linguagem: assim como a tese da justificação estética de existência forma o germe de uma desmontagem da ontologia em um plano moral, o caráter necessariamente ativo da produção da aparência que caracteriza o Uno Primordial produz não apenas um questionamento da ontologia, como se rearticula, pouco a pouco, em torno de um domínio imanente, aquele de uma pulsão criadora de formas. O conceito de Uno Primordial desempenha um duplo papel na reflexão de Nietzsche: ele forma, de um lado, o processo artístico originário, o núcleo da metafísica de artista desenvolvida em GT. De outro, a partir desse processo artístico, descrito como uma transposição e conversão da sensação em sentimentos e representações, é destacado um segundo fenômeno, o da produção da imagem inconsciente como condição de formação da arte e da linguagem. O fenômeno de formação da imagem permanece em segundo plano em GT, mas sua articulação aos fragmentos póstumos, onde o filósofo analisa a gênese da

¹¹⁰ Ver FIGL, op. cit., p.151.

linguagem, torna possível mostrar como a reflexão sobre o Uno Primordial se articula e se forma associada a uma investigação sobre a linguagem.

Nos póstumos Nietzsche parece retomar, também, o tema da correspondência entre linguagem e realidade, bem como o do hábito linguístico, elaborado em US a partir da obra de T. Benfey. No fragmento 12(1), o filósofo observa: “Na multiplicidade das línguas se anuncia imediatamente o fato de que palavra e coisa não se recobrem completa e necessariamente, mas que a palavra é um símbolo”. Nietzsche utiliza, de um lado, um argumento semelhante ao empregado em US, a partir de T. Benfey, o da diversidade das línguas como sinal da separação entre a esfera das palavras e das coisas. De outro, imprime à sua reflexão uma orientação distinta ao associar o hiato entre palavras e coisas à produção de símbolos, pelo qual é enfatizado o caráter simbólico da linguagem. A reflexão sobre o símbolo está presente, também, no fragmento 5(80), no qual o filósofo caracteriza a linguagem como um tornar presente e um associar de símbolos que se desenvolve segundo uma reprodução, segundo analogias de experiências vividas. Aqui a descrição da linguagem como rememoração guarda semelhanças com a concepção elaborada por Benfey, segundo a qual desenvolve-se o hábito de projetar determinadas características, pertencentes à estrutura de nossa linguagem, às coisas. Os homens habitam-se com as palavras e denominações, desenvolvendo o hábito de associar o conteúdo da palavra com sua sonoridade, como se houvesse uma relação da linguagem com a natureza das coisas. Enquanto na tese de Benfey o pressuposto de correspondência entre linguagem e realidade está ligada ao hábito linguístico, na reflexão de Nietzsche a associação de símbolos se desenvolve segundo analogias de experiências vividas, pois a linguagem tem como base uma estrutura determinada de signos fixada na memória. No processo de formação do pensamento sobre a linguagem, a noção de símbolo desempenha o papel de fio condutor, ligando e dando continuidade às diferentes abordagens e momentos da concepção de Nietzsche.

O fragmento 5(80) foi elaborado em um período intermediário entre a redação de DW, julho de 70, e as reflexões do grupo de fragmentos 8 e 9, inverno de 70/71 a outono de 72, nas quais encontra-se grande parte das análises sobre o símbolo e a pulsão. E, de fato, este fragmento forma como que uma ligação entre duas diferentes concepções, cada uma correspondente a um desses períodos. Trata-se da concepção da intransponível lacuna

existente entre o sentimento e a linguagem, desenvolvida em DW, a partir da qual desenvolve-se a noção de símbolo e a concepção da linguagem como fenômeno artístico, como projeção de imagens e símbolos, elaborada no grupo de fragmentos 8 e 9. Enquanto em DW esta lacuna era descrita como um limite da linguagem em relação à experiência imediata do sentimento possibilitada pela música, no fragmento 5(80) a linguagem faz a ligação entre duas diferentes esferas a partir de uma produção ativa de símbolos. Este fragmento anuncia a concepção produtiva de linguagem desenvolvida no grupo de fragmentos 8 e 9, no qual a concepção de pulsão se une a de símbolo, formando a teoria da linguagem como fenômeno artístico.

Mas neste fragmento se anuncia, também, o aprofundamento da suspeita em relação à possibilidade de conhecer além da esfera das representações. O filósofo desenvolve, em uma série de notas, a suspeita da distância existente entre o pensamento e o ser, entre o pensamento e as coisas: “Pensar e ser não são, de forma alguma, o mesmo. O pensamento é necessariamente incapaz de se aproximar do ser e de pegá-lo” [5(92)]. “Suspeito que as coisas e o pensamento não são adequados entre si. Pois na lógica reina o princípio de contradição, que talvez não seja válido para as coisas, as quais são o diferente, o oposto” [7(110)]. O filósofo suspeita a existência de princípios bastantes diferentes daquele estabelecido de modo universal pelo lógica, a partir do qual as coisas, que podem ser “o diferente, o oposto”, são pensadas segundo o princípio de contradição. Não apenas o pensamento tem suas próprias leis, inadequadas para apreender e pensar o ser, como estas leis não podem apreender as coisas sem reduzi-la a seus próprios princípios. A atividade do pensamento se desenvolve segundo uma estrutura linguística, um determinado sistema de signos associado à memória e a consciência. Esta suspeita ganha uma nova formulação, quando o filósofo escreve, em um dos últimos fragmentos do grupo 7: “No devir se mostra a natureza de representação das coisas: nada existe, nada é, tudo torna-se, isto é, é representação”. Sabe-se que a vontade, descrita no fragmento 12(1) como forma mais geral da aparência, passa a estar associada ao devir. A própria vontade, assim como todas as coisas, revelam-se como representação, não tem mais relação com o ser, mas com o devir, com o movimento de produção de representações. O mundo do Uno Primordial é como que absorvido pela dinâmica imanente das pulsões, passa a pertencer ao mundo interno das sensações, forças, excitações, assim como das imagens e representações inconscientes.

Paralelamente à análise deste movimento imanente de pulsões e energias, constitutivo de nosso mundo interno, se desenvolve a investigação sobre a natureza simbólica da linguagem. A reflexão sobre a criação poética é o primeiro passo para o esclarecimento e formulação da natureza ativa e artística de toda linguagem. Estabelecendo, em diversos fragmentos póstumos, uma relação entre linguagem e arte, o filósofo vai, pouco a pouco, ampliando esta relação até que a arte se constitui como a própria natureza da linguagem. Vimos como a linguagem poética, nisto semelhante à linguagem comum, se forma a partir de um processo de transposição das sensações em formas e imagens. Isto significa que o mundo das sensações, que não pode ser abarcado pela linguagem, é construído pela poesia. O poeta busca objetivar a sensação em suas múltiplas relações, deslocando a ligação da linguagem com signos estabelecidos e procurando aquela emoção ou objeto não nas associações presentes na linguagem, mas naquelas que podem surgir de seu interior a partir de um jogo. O símbolo e a alegoria são este jogo, no qual, como vimos, o objeto é e não é idêntico a si mesmo, ele é, ao mesmo tempo, transformado e descoberto em novas relações. Neste jogo desaparece a relação objetiva e consciente com a linguagem, na qual predomina a dimensão instrumental e comunicativa. Nietzsche observa, no fragmento 12(1), que o poeta lírico nada tem a comunicar ao ouvinte, mas cria e interpreta "para si" a música por meio de figuras e símbolos. A metáfora não se forma a partir do signo estabelecido, que tem a função de lembrar, mas do surgimento de imagens no lugar de conceitos, somente a partir das quais uma rede de significações é produzida. A linguagem poética, onde predomina a imagem, é capaz, por isso, de conter em si uma infinidade de significações. A poesia se constitui como o campo inicial de reflexão sobre a linguagem, justamente por revelar, através de seu jogo de associações, a própria natureza da atividade linguística, ocultada, como vimos, pela formação, no interior da linguagem usual, de uma relação de adequação entre o sistema de signos e as próprias coisas. Vimos como Nietzsche descreve, desde o início de sua reflexão sobre a tragédia, a criação em Ésquilo e Sófocles como um tipo inconsciente de criação, na qual a arte aparece como um "jogo artístico", expressando não o sentimento pessoal, mas o jogo de interpretação, pelo qual o poeta procura abarcar a sensação ou objeto em suas múltiplas relações. O filósofo chama atenção para esta sabedoria dos poetas antigos: a atividade poética não consiste em reproduzir, mas construir, com arte, a partir das associações da linguagem, o mundo das sensações internas.

As noções de símbolo e alegoria são a melhor expressão do processo de transformação do pensar de Nietzsche, seu duplo movimento, caracterizado tanto pelo desenvolvimento de uma metafísica da arte e de uma justificação estética da existência, quanto pelo questionamento da ontologia. As noções de símbolo e alegoria constituem, de um lado, o centro da argumentação de GT, sobretudo a concepção de relação entre música e poesia como tradução e transposição de uma experiência dionisiaca originária. Mas constituem, de outro, a primeira tentativa do filósofo de pensar as conseqüências de uma dimensão de sua reflexão que fica em segundo plano: aquela do desaparecimento do Uno Primordial no mundo imanente da força inconsciente criadora de formas, no interior da qual a própria linguagem se constitui como movimento ativo de produção de símbolos.

ANEXOS

Vom

Musikalisch-Schönen.

Ein Beitrag

zur

Revision der Aesthetik der Tonkunst.

Von

Dr. Eduard Hanslick

Professor an der Wiener Universität.

Dritte verbesserte Auflage.

Leipzig,

Hudolph Weigel.

1865.

Gedicht, die Tragödie, den Roman. Der Dichter kann keinen Sonnenaufgang, kein Schneefeld beschreiben, keinen Gefühlszustand schildern, keinen Bauer, Soldaten, Geizigen, Verliebten auf die Bühne bringen, wenn er nicht die Vorbilder dazu in der Natur gesehen und studirt oder durch richtige Traditionen so in seiner Phantasie belebt hat, daß sie die unmittelbare Anschauung ersetzen.

Stellen wir nun diesen Künsten die Musik entgegen, so erkennen wir, daß sie ein Vorbild, einen Stoff für ihre Werke nirgend vorfindet.

Es giebt kein Naturschönes für die Musik.

Dieser Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten (nur die Baukunst findet gleichfalls kein Vorbild in der Natur) ist tiefgehend und folgenreich.

Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas nachzumalieren giebt es in der Natur nicht. Die Natur kennt keine Sonate, keine Ouvertüre, kein Rondo. Wohl aber Landschaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele. Der aristotelische Satz von der Naturnachahmung in der Kunst, welcher noch bei den Philosophen des vorigen Jahrhunderts gang und gäbe war, ist längst berichtigt und bedarf, bis zum Ueberdruß abgedroschen, hier keiner weiteren Erörterung. Nicht slavisch nachzubilden soll die Kunst die Natur, sie hat sie unmöglich zu bilden. Der Ausdruck zeigt schon, daß vor der Kunst etwas da sein mußte, was ungebildet wird. Dies ist eben das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturschöne. Der Maler findet sich von einer reizenden Landschaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer historischen Begebenheit, einem Erlebnis, zur künstlerischen Darstellung

Leinwand

Verdunstung
Niederschlag
Wasserdampf
Luft

Bibliografia

1 - Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. Von H.J.Mette/K.Schlechta. Bd. 3, München, 1994.

_____ *Kritische Gesamtausgabe Werke (KGW) II, 2*. Bearbeitet von Fritz Bornmann /Mario Carpitella. Berlin-New York, 1993.

_____ *Kritische Gesamtausgabe Werke III, 5/1,2*. Michael Kohlenbach/Marie-Luise Haase. Nachbericht zur dritten Abteilung. Unter Mitarbeit von Elisabeth Kuhn/Franz Göth. Band 1, Berlin-New York, 1997.

_____ *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. (KGW) hg. V. G. Colli u. M. Montinari. vol. II, Berlin, 1975.

_____ *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. V. G. Colli u. M. Montinari. vol. II, München, 1986.

_____ *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Kritische Studienausgabe (KSA). München, Walter de Gruyter, 1980.

_____ *La Naissance de la Tragédie; Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872*. Textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy. Paris, Gallimard, 1977.

_____ *Os Pensadores*. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1983.

2 - Obras sobre Nietzsche

ABEL, G. Nominalismus und Interpretation. Die Überwindung der Metaphysik im Denken Nietzsches in SIMON, J. *Nietzsche und die philosophische Tradition*. Bd. 2. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1985.

BEHLER, E. "Die Sprachtheorie des frühen Nietzsches" in BORSCHKE, T. (Hg) *"Centauern-Geburten"; Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Walter de Gruyter, 1994

_____ Nietzsche und die Frühromantische Schule in *Nietzsche-Studien* 7, 1978.

_____ Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche. In *Nietzsche-Studien* 12 (1983).

BLANCHOT, M. "Réflexions sur le Nihilisme" in *Entretien Infini*. Paris, Gallimard, 1969.

BLONDEL, . *Nietzsche, le Corps et la Culture*. Paris, PUF, 1986.

BORCHMEYER, D. und SALAQUARDA, J. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Insel Verlag, 1994.

BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart, Reclam, 1982.

- BRUSE, K.D. Die griechische Tragödie als "Gesamtkunstwerk" - Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche in *Nietzsche-Studien* 13 (1984).
- CRAWFORD, C. *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*. De Gruyter, 1988.
- CRESCENZI, L. Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869-1879) In *Nietzsche-Studien* 23 (1994).
- DANTO, A. *Nietzsche as Philosopher*. New York, Columbia University Press, 1980.
- DELEUZE, G. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, PUF, 1962.
- _____ "La Pensée Nomade" in *Nietzsche Aujourd'hui?* vol. 1. Paris, 10/18, 1973.
- DECHER, F. Nietzsches Metaphysik in der "Geburt der Tragödie" im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauer in *Nietzsche-Studien* 14 (1985)
- DE MAN, P. *Allegories of Reading*. New Haven/London, Yale University, 1979. trad. bras. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- DERRIDA, J. *Éperons. Les Styles de Nietzsche*. Paris, Flammarion, 1978.
- FERRAZ, M.C. *O Bufão dos Deuses*. Relume Dumará, 1994.
- FIGL, J. *Dialektik der Gewalt. Nietzsches hermeneutische Religionsphilosophie*. Patmos Verlag, 1984.
- FINK, E. *A Filosofia de Nietzsche*. Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- FLEISCHER, M. Dionysos als Ding an sich in *Nietzsche-Studien* 17 (1988).
- FOUCAULT, M. "Nietzsche, a Genealogia e a História" in *Hommage a Jean Hippolyte*. Paris, PUF, 1971.
- GAUGER, H. M. "Nietzsches Stil am Beispiel von 'Ecce Homo'" *Nietzsche Studien* 13, 1984.
- GERHARDT, V. *Pathos und Distanz*. Stuttgart, Reclam, 1988.
- GERRATANA, F. Der Wahn jenseits des Menschen. Zur frühen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874) In *Nietzsche-Studien* 17 (1988).
- GIACOIA JÚNIOR, O. *Labirintos da Alma - Nietzsche e auto-supressão da moral*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1997.
- _____ "O mais Oculto de todos os Escondidos" in *Philosophos*, v.3, no 1, Goiânia, 1998.
- _____ *Nietzsche como Psicólogo*. Editora Unisinos, 2001.
- HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- HÖDL, H.G. *Nietzsches frühe Sprachkritik*. Wien, WUV-Univ.-Verl., 1997.
- JANZ, C.P. *Nietzsche. Biographie*. Paris, Gallimard, 1984.
- _____ „Nietzsche als Überwinder der romantischen Musikästhetik“ In ALBERTZ, J. *Kant und Nietzsche – Vorspiel einer künftigen Weltauslegung?* Freie Akademie, 1988.
- JASPERS, K. *Conferências sobre Historia de la Filosofia*. Madrid, Ed. Gredos, 1972.

- _____. *Nietzsche: Einführung in der Verstaendis seines Philosophierens*. Berlin, De Gruyter, 1936.
- KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche et le Cercle Vicieux*. Paris, Mercure de France, 1969.
- KAUFMAN, W. *Nietzsche; Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- KLEIN, W. *Nietzsche and the Promise of Philosophy*. New York, 1997.
- KOFMAN, S. *Nietzsche et la Métaphore*. Paris, Payot, 1972.
- KOHLNBACH, M. Die "immer neuen Geburten"; Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsches Erstlingwerk "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" in BORSCHKE, T. (Hg) "*Centauren-Geburten*"; *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Walter de Gruyter, 1994.
- KROPFINGER, K. Wagners Musikbegriff und Nietzsches 'Geist der Musik' In *Nietzsche-Studien* 14 (1985).
- LACOUÉ-LABARTHE, P. "Le Détour (Nietzsche et la Rhétorique) in *Poétique; revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris, n 5, 1971.
- MACHADO, R. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
- _____. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Jorge Zahar, 1997.
- MARTON, S. *Das Forças Cóslicas aos Valores Humanos*. Brasiliense, 1990.
- _____. Nietzsche e a celebração da vida; a interpretação de Jörg Salaquarda. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, nr. 2, 1997.
- MEIJERS, A. Gustav Gerber und F. Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche in *Nietzsche Studien* 17, 1987.
- MISTRY, F. "An Aspect of Nietzsche's Perspectivism in 'Die Geburt der Tragödie'". *Nietzsche Studien* 8, 1975.
- MONTINARI, M. *Nietzsche Lesen*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1982.
- MÜLLER-LAUTER, W. *Nietzsche: seine Philosophie de Gegensatze und die Gegensatze seiner Philosophie*. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1971.
- _____. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. Apresentação de Scarlett Marton. Tradução de Oswaldo Giacóia Júnior. São Paulo, AnnaBlume, 1997.
- NANCY, JL. "La Thèse de Nietzsche sur la Teleologie" in *Nietzsche Aujourd'hui?* Union Générales D'Éditions, 1971.
- NEHAMAS, A. *Nietzsche: Life as Literature*. London, Harvard University Press, 1985.
- OTTMANN, H. *Nietzsche Handbuch*. Metzler, 2000.
- REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie (Kap. 1-12)*. Stuttgart, Weimar : Metzler, 1992.
- SALAUARDA, J. Nietzsche und Lange. In *Nietzsche-Studien* 7(1978)

_____ "Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst" in Liessmann, K. P. *Im Rausch der Sinne; Kunst zwischen Animation und Askese*. Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1999.

SCHRIFT, A. "Language, Methaphor, Rhetoric: Nietzsche's 'Deconstruction of Epistemology.'" *Journal of the History of Philosophie*, n 23, july, 1985.

SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik*. Würzburg, 1991.

SCHMIDT, R. Auf der Suche nach dem Humanum. Elemente der frühen Kulturkritik F. Nietzsche in *Nietzsche Studien* 13, 1984.

_____ *Ein Text Ohne Ende für den Denkenden*. Frankfurt am Main, 1989.

SIMON, J. Der Name "Wahrheit"; zu Nietzsches früher Schrift "in Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn" in Riedel, M. *"Jedes Wort ist ein Vorurteil"*. *Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Böhlau, 1999.

THUERING, H. Beitrage zur Quellenforschung. In *Nietzsche-Studien* 23 (1994).

STERN, J. P. and SILK, M. S. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

TÜRCKE, C. *O Louco. Nietzsche e a mania da razão*. Frankfurt/M, Fischer Verlag, 1984. trad. bras. Petrópolis, Vozes, 1993.

_____ (org.) *Nietzsche; uma provocação*. Porto Alegre, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul/ Goethe-Institut, 1992.

3 - Bibliografia Complementar

BENFEY, T. Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit einem Rückblick auf die früheren Zeiten. München, 1869. In THUERING, H. Beitrage zur Quellenforschung. *Nietzsche-Studien* 23 (1994).

BLANCHOT, M. *O Livro por Vir*. Lisboa, Ed. Relógio D'água, 1984.

_____ *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BURCKHARDT, J. *Historia de la Cultura Griega*. vols. 2, 3 e 4. Col. Obras Maestras. Barcelona, Ed. Iberia, 1974.

CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

GOETHE, J. W. *Schriften zur Kunst und Literatur*, Reclam, 1999.

GOETHE, J. W. e SCHILLER, F. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden*. 1. Band: 1794-1797. Insel Verlag, 1955.

GABNEBIN, J.M. *Linguagem, Memória e História*. Imago, 1997.

- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Editora da Unicamp, 1989. Ed. Alemã. *Vom Musikalish-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. 3. Auflage. Leipzig, 1865.
- HARTMANN, E. v. *Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung*. Berlin, 1869.
- JUNG, C.G. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Kant. Coleção Os Pensadores, vol. 1. Trad. Valério Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo, E. Abril Cultural, 1980.
- _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. De Valério Rohden e Antonio Marques. Forense Universitária, 1995.
- LANGE, F.A. *Geschichte des Materialismus*. Iserlohn, 1866.
- SCHELLING, *Introduction à la Philosophie de la Mythologie*. Aubier, 1945.
- SCHILLER, F. "Acerca do uso do coro na tragédia" in *Sobre a Tragédia*. Trad. De Flávio Meurer. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária, 1992.
- SCHLEGEL, A.W. *Die Kunstlehre. Kritische Schriften*. Org. E. Lohner. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963.
- SCHOPENHAUER, A *Sämtliche Werke*. Hg. V. Löhneysen, 5 vols., Darmstadt, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o Livro do Mundo*. Iluminuras, 1999.
- _____. "Alegoria, hieróglifo e arabesco: Novalis e a poesia como poiesis" in *Poesia Sempre*. Nr 14, agosto de 2001.
- TODOROV, T. *Teorias do Simbolo*. Papyrus, 1996.
- WAGNER, R. *Beethoven*. Köln, Edmund Bercker, 1944.