



Sobre a dissensão com a metafísica da música schopenhaueriana: contextualizando a anotação 12[1] na filosofia do jovem Nietzsche¹

*Reflections on the dissension with Schopenhauer's
metaphysics of music: the status of the posthumous
fragment 12[1] within the young Nietzsche's philosophy*

André Luis Muniz Garcia

Doutor pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF - Brasil, e-mail: andreimg@unb.br

Resumo

O presente artigo tem por objetivo interpretar o contexto no qual se insere a famosa anotação 12[1], na qual Nietzsche teria esboçado não só uma dissensão com a metafísica da música de Schopenhauer, mas, sobretudo, uma nova concepção de linguagem, agora não mais enquanto elemento

¹ O presente artigo é parte levemente modificada do segundo capítulo da dissertação de mestrado do autor, defendida em abril de 2008 junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do professor Oswaldo Giacoia Jr.

mediador da expressão, pela arte, do “em si” do mundo. Para tanto, pretendemos mobilizar alguns argumentos presentes não apenas no material póstumo do jovem Nietzsche (o assim chamado Nachlass), mas também na sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia*, perseguindo assim três tópicos temáticos: (i) a relação entre música e representação em torno do conceito de “ideia poética”; (ii) a vontade como “objeto” da música, a fim de caracterizar a dissensão “não publicada” com Schopenhauer e (iii) interpretação d’O Nascimento da Tragédia a partir de uma metafísica da música enquanto investigação sobre o estatuto da linguagem musical como produto prefigurado artisticamente pela natureza.

Palavras-chave: Jovem Nietzsche. Schopenhauer. Música. Linguagem.

Abstract

The present article aims to analyze the context in which the famous posthumous fragment 12[1] was written. In that fragment, Nietzsche would outline not only the dissention with Schopenhauer’s metaphysics of music, but also his new conception of language, not anymore being understood as immediate expression, through art, of the “itself” of the world in 12[1]. For that reason, we articulate arguments present not only in the young Nietzsche’s ‘Nachlass’, but also in his first work, The Birth of Tragedy, attempting to elucidate three thematic topics: (i) the relationship between music and representation around the concept of “poetic idea”; (ii) will as “object” of music, in order to characterize the “unpublished” dissention with Schopenhauer; and (iii) interpretation of The Birth of Tragedy, from the point of view of metaphysics of music, as an investigation into the statute of musical language as an artistically prefigured product of nature.

Keywords: Young Nietzsche. Schopenhauer. Music. Language.

A relação entre música e representação em torno do conceito de “ideia poética”

Os elementos que representariam um distanciamento da justificação metafísica do estatuto da música, oferecida por Schopenhauer, foram, por

assim dizer, ocultados por Nietzsche quando da publicação de *O Nascimento da Tragédia* (doravante, GT)². No entanto, a reflexão de Nietzsche acerca da consistência e o alcance de tal empresa ocupou pequena, mas significativa parte de anotações do material póstumo que datam do início de 1871, tal como podemos ler no apontamento 7[127]. Em seu longo tratamento, nos póstumos do início de 1871, do trinômio *linguagem sonora* (*Tonsprache*), *linguagem-de-gesto* (*Geberdensprache*) e *linguagem-de-palavra* (*Wortsprache*), que norteia sua investigação sobre a origem, o desenvolvimento e o perecimento da tragédia grega, o professor de literatura greco-latina da Universidade da Basileia empenhou-se em mostrar que a música não é correlata à mera imagem, à representação (enquanto fenômeno)³. Por não se tratar simplesmente de um mero elemento representacional submetido às formas do espaço e do tempo, a música seria capaz de exprimir com plena intensidade o conteúdo do sentimento, ou para dizer como em *Intuição dionisíaca do mundo* (doravante, DW), 4, é capaz de exprimir os “estados da vontade”. Colocada, agora, a questão sob outro ângulo, a anotação anteriormente mencionada reconstitui a tentativa do jovem Nietzsche de examinar como a música relaciona-se com a palavra (conceito), bem como com signos figurativos (representação), sem que isso atrofie seu poder de expressão do “em si” do mundo.

Ao tentar estabelecer, no apontamento 7[127], uma aproximação entre música e poesia, Nietzsche argumenta que a primeira pode, ao tentar ilustrar (*illustriren*) toda e qualquer composição poética, “projetar, a partir de si, imagens: elas são, contudo, apenas cópias [*Abbilder*], e mesmo exemplos de seu conteúdo próprio; a imagem, a representação, jamais poderá criar, a partir de si, a música, nem tampouco seria capaz de produzir o conceito ou – como já se disse – a ideia poética” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 185). Em primeiro plano, Nietzsche destaca ali um certo ordenamento, que diz respeito àquelas três mencionadas formas de manifestação da linguagem: sonora (música), gestual (imagética) e de palavra (conceitual). Nesse ordenamento, que podemos denominar “genético”, é a música quem “cria” a imagem, que vale como símbolo para uma representação acompanhante do

² Os escritos publicados e os apontamentos póstumos serão citados conforme a edição crítica de estudos: Nietzsche (NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke*: Kritische Studienausgabe (KSA). Berlin: G. Colli und M. Montinari; New York: De Gruyter; DTV, 1999. 15 Bänden.

³ Sobre esse tema, GARCIA, A. L. M. O estatuto da linguagem no pensamento do jovem Nietzsche: reflexões sobre a fisiologia dos fenômenos estéticos. *Philósophos: Revista de Filosofia*, v. 16, n. 2, 2011. No prelo.

som fundamental: o brado⁴. Em um segundo plano, Nietzsche condiciona a criação do conceito, ou melhor, “– como se disse –”, da ideia poética também à música. Com a expressão “*wie man gesagt hat*” (*como se disse*), o filósofo emprega o termo “ideia poética” como uma espécie de aposto de “conceito”, em sentido amplo. Em seu comentário ao aforismo 5 de GT, em que Nietzsche cita uma missiva de Schiller a Goethe, Barbara von Reibnitz anota que, no conceito schilleriano de “ideia poética”, o jovem Nietzsche “encontrou uma confirmação para a dissolução trabalhada por ele da lírica do sistema da *Sprachkunst* e para sua analogia com a obra de arte musical. Por isso, trata-se não de uma poetologia da lírica, mas sim de uma psicologia da lírica, de uma teoria do processo poético”⁵.

É por meio dessa psicologia da lírica que Nietzsche procurou compreender o intrincado problema da relação entre música, imagem e palavra, mantendo-se ligado a propósitos já esboçados tanto no período militar, entre 1867 e 1868, quanto no período em que assumiu a cátedra de literatura grega e latina na Universidade da Basileia (1869). Segundo a interpretação de von Reibnitz, não é suficiente que a lírica seja expressão poética cantada das imagens do compositor. É necessário que essa expressão poética seja ritmada, que ela contenha, em seu processo, musicalidade – e justamente daí teria surgido o fascínio de juventude pela ópera de Wagner. Nesse contexto, Nietzsche enfatiza, claramente, a necessidade de adequar a composição poética à melodia, seguindo os mesmos passos de seu tutor intelectual, Schopenhauer⁶. Os versos poéticos do genuíno lírico devem estar arranjados melodicamente de tal maneira que, “no processo de descarga da música em imagens (*Entladung der Musik in Bildern*)”, escreve Nietzsche no aforismo 6 de GT, “possa se ter uma ideia de como as estrofes da canção popular surgem,

⁴ “De um brado (*der Schrei*) acompanhado de um gesto, (*Geberde*) surgiu a linguagem: aqui a representação acompanhante (*begleitende Vorstellung*) exprime a essência da coisa (*das Wesen des Dinges*) pela entonação, pela intensidade, pelo ritmo, pela gesticulação bucal; [eis] a imagem da essência (*das Bild des Wesens*), o fenômeno” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 63).

⁵ VON REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, die geburt der tragödie aus dem geiste der musik* (Kapitel 1-12). Weimar - Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1992. p. 164.

⁶ Cf. A tese é apresentada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* I, § 50 e 52. Os escritos desse autor serão citados conforme: SCHOPENAUER, A. *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. (Hg. Wolfgang Frhr). Stuttgart; Frankfurt am Mein: Löhneysen. Suhrkamp, 1986, e, salvo indicação contrária, serão de nossa tradução, tal como são a de todos os autores de língua estrangeira citados.

e como toda a capacidade de fala (*Sprachvermögen*) é estimulada por meio do novo princípio de imitação da música” (NIETZSCHE, KSA 1, p. 50). Assim, para se compreender, a partir da análise psicológica, como a poesia lírica pode representar a *fulguração da música em imagens e conceitos*, Nietzsche se vale, em GT, da hipótese schopenhaueriana, a saber, que a música é a manifestação imediata do em si do mundo e que, por isso, subsume sob sua força criadora imagens e conceitos/palavras. É por meio da “imitação da música” que o lírico consegue cumprir aquela mencionada “fulguração”.

Desse contexto surge a importância do conceito de “ideia poética” como mediador da relação entre a poesia lírica e o componente musical. Tal como Schiller a define, ideia poética é a percepção que sucede imediatamente a toda poderosa e sublime “atmosfera espiritual da música (*musikalische Gemüthsstimung*)”, e que é criada para lhe dar um determinado sentido, uma determinada imagem. Em carta a Goethe de março de 1801 (n. 761), Schiller mostra preocupação com os idealistas – em especial com a proposta narrada a ele pelo jovem Schelling, segundo a qual a arte (o produto artístico) consuma-se somente pela passagem do consciente para o inconsciente (“*man vom Bewußtseyn ausgehe zum Beußtlosen*”) – que, em sua opinião, “por causa de seu parco conhecimento da experiência, concebem que o poeta [...] inicie [sua atividade] somente sem consciência”; e prossegue:

sim, ele [subent. *o poeta*] pode se considerar feliz, se por meio da mais clara consciência de sua operação chega apenas até aí, para encontrar, novamente e com todo vigor, a primeira [e] obscura ideia total (*Total-Idee*) de sua obra no trabalho acabado. Sem uma tal obscura, porém, poderosa ideia total, a qual precede toda técnica, não pode surgir a obra poética, e a poesia, me parece, existe exatamente no poder de comunicar e expressar [o estado] sem consciência, isto é, [no poder] de traduzir (*überzutragen*) tal estado em um objeto. Aquele que não é poeta pode tão bem como o poeta ser tocado por uma ideia poética, mas ele não pode pousá-la em nenhum objeto, e não pode apresentá-la enquanto reclama necessidade (SCHILLER, 2002, p. 562-563).

Ao se examinar a produção da arte, bem como o seu produto, não parece a Schiller tão importante considerar o processo que leva o sujeito de um estado de consciência para um outro, infraconsciente, quanto o é perceber que, a partir de uma poderosa motivação inconsciente, o sujeito (o artista) pode transpor, como que traduzindo, os estímulos daquilo que foi

percebido em uma *ideia total*. Essa ideia confere ao estímulo uma “forma”, uma “imagem”: é a essa figuração artística, que resulta em uma transposição do estímulo para o domínio da representação, que Schiller, a grosso modo, denomina “ideia poética”. Ora, encontramos aqui, claramente, um elemento a mais para elucidar um conceito nuclear, cunhado por Nietzsche já no período militar, e que será retomado nos escritos preparatórios de GT, qual seja, *poethische Intuition*⁷. Intuição poética é sua fórmula para a intuição do em si do mundo; é a intuição e representação das gradações da objetivação da vontade no mundo (as ideias platônicas), sendo que tal intuição dispensa qualquer remissão à percepção empírica ou ao conhecimento sensível.

Ao fazer uso do conceito schilleriano de “ideia poética”, a fim de dar sustentação à tese de que o lírico exprime – mais precisamente, que ele *imita*, na sua melodia – o em si do mundo – Nietzsche retoma, de modo ambíguo, em 7[127], pode-se dizer, alguns tópicos temáticos que ele havia elaborado em sua crítica à teoria schopenhaueriana da *coisa em si* apresentados justamente em alguns textos daquele mencionado período militar; ambíguo, porque podemos notar ali uma perspectiva que foi subposta, propositadamente, àquela reconhecidamente dominante, qual seja, uma que tematiza, em GT, a *coisa em si no domínio da ontologia estética de base schopenhaueriana*. Aquela marginalizada perspectiva do período militar só vai ser retomada, então, nos póstumos, e que aqui queremos destacar o apontamento 7[127] e, de modo decisivo, 12[1], os quais indicam os passos “não publicados” de um vigoroso distanciamento crítico da metafísica da música de Schopenhauer.

Ora, somente como intuição poética ou como “ideia poética” pode o sujeito imitar – jamais conhecer, pois, como escreve no apontamento póstumo 19[228], “imitar (*Nachahmen*) é, nesse caso, o oposto de conhecer (*Erkennens*)” – e exprimir o incondicionado, a ideia total, para dizer como Schiller. As propostas do jovem Nietzsche e Schiller resguardam em si três elementos que as tornam, acreditamos, similares: (i) destaque ao poder criador do sujeito; (ii) singularidade da expressão de conteúdos intuitivos (sentimento) e (iii), conseqüentemente, a tese de um estado de infraconsciência quando da criação artística. No entanto, a tentativa do filósofo de consumir seu argumento, qual seja, que a poesia lírica pode ser compreendida como “fulguração da música em imagens e conceitos”, respondendo, dessa forma, a pergunta que norteia o presente tópico – como é possível a

⁷ Consultar: Nietzsche, 1933, v. 3, p. 354.

fusão da linguagem tonal, figurativa e conceitual – não é levada a cabo em GT, como salienta, com precisão, von Reibnitz.

A anotação 12[1]: contexto e perspectivas

No apontamento póstumo 7[127], cuja série forneceu importante material para a organização de GT, encontramos apenas uma espécie de postulado que organiza, segundo uma classificação genética, as três mencionadas modalidades da linguagem. Por outro lado, e considerando aqui o argumento “público”, o aforismo seis de GT nos oferece apenas a justificação metafísica daquela, já preparada pelo próprio Schopenhauer, em especial, no parágrafo 52 de sua obra magna. Quiçá um élan filológico nos forneça maiores esclarecimentos sobre *como* é possível ligar música, imagem e palavra sem comprometer a expressão dos estados da vontade. Ora, tanto a passagem mencionada do aforismo 6 de GT quanto toda a parte, *ipsis litteris*, do póstumo 7[127] são retomadas no apontamento 12[1]. A reconstrução filológica do escrito póstumo *Sócrates e a tragédia grega* feita por Hans Joachim Mette, em 1933, mostra a estreita ligação temática tanto do escrito quanto do apontamento póstumo com a série de aforismos de GT que se estendem do primeiro ao sétimo, ligação essa que, aliás, foi trabalhada e discutida, com especial atenção, no quinto e sexto aforismos de GT⁸. Os motivos que fizeram com que o jovem professor subtraísse as teses presentes nesse póstumo quando da publicação de sua primeira obra não serão aqui detalhados. De acordo com Anna Hartmann, ao retirar esse apontamento da versão acabada de GT, Nietzsche “mostra a tensão em que se movia [...], assim como explicita o distanciamento das principais concepções desta obra, particularmente a concepção de uno primal [*Ur-Eine*], estreitamente ligada à noção de experiência dionisíaca, em relação à metafísica de Schopenhauer” (CAVALCANTI, 2004, p. 121). Hans G. Hödl (1997), Detlef Otto (1994) e Ernst Behler (1994) complementam, afirmando que o apontamento 12[1] deve ser analisado em sua função axial, qual seja, enquanto medeia a transição das posições teóricas apresentadas em GT para uma nova postura assumida no escrito póstumo *Verdade e Mentira em Sentido Extramoral* (doravante, WL). Fundamentalmente, trata-se, nas palavras de

⁸ Sobre a gênese dos aforismos 1 a 15 de GT, consultar Von Reibnitz, 1992, p. 52-53.

Otto, nesse apontamento, de promover uma retrospectiva “dos tempos de GT a partir de WL, pois [nele] sucede uma revalorização da música [conduzida] pelo fio condutor de uma teoria da linguagem reformulada”⁹. Essa *reformulada* teoria nietzscheana da linguagem se realizaria, hipótese essa também defendida por Behler (1994)¹⁰, na transição de uma concepção de linguagem produzida pelos instintos, por processos meramente fisiológicos, à concepção restrita de *linguagem como arte*, cuja principal característica seria sua capacidade de transposição, tradução trópica.

Já nas primeiras linhas de 12[1], Nietzsche menciona seu objetivo: estudar a relação entre linguagem e música, tendo como pano de fundo a símile relação que esta mantém com a mímica. Mímica, tal como é entendida aqui, é meramente a “simbólica gestual elevada do homem (*die gesteigerte Geberdensymbolik des Menschen*)”, que exterioriza, por meio de alegoria (*Gleichniß*), o “substrato do corpo humano que padece e que se movimenta” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 359). Substrato, a significar que aquilo que atua no interior do corpo – os instintos – pode ser exteriorizado por essa linguagem por meio da mímica. O uso do substantivo neutro *Gleichniß* (alegoria) é bastante significativo nesse contexto, pois retrata o modo como a mímica opera quando da expressão dos movimentos e padecimentos do corpo¹¹. Alegoria, tal com entendida nesse apontamento, é a comparação figurada de uma coisa com outra distinta, é uma aproximação, para fins de esclarecimento, que *sugere* igualdade (*Gleich-heit*) entre coisas distintas; em suma, a mímica seria algo como a capacidade de expressão figurada (alegórica) e esclarecedora dos processos internos que ocorrem no corpo.

⁹ OTTO, D. Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff. In: BORSCHKE, T. et al. (Hg.). *Centauren-Geburten*: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim Jungen Nietzsche. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994. p. 177.

¹⁰ Importante destacar que Behler julga que Nietzsche concebeu essa teoria antes mesmo de sua leitura (fim de 1972) da obra de Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*. Diesen Übergang von der Sprache des Instinkts und der Natur in die Konzeption der Sprache als Kunst hatte Nietzsche also bereits lange vor seiner Lektüre von Gerber vollzogen“ (BEHLER, E. Die Sprachtheorie des Frühen Nietzsche. In: BORSCHKE, T. et al. (Hg.). *Centauren-Geburten*: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim Jungen Nietzsche. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994. p. 110).

¹¹ Segundo a etimologia do conceito, *Gleichniß* provém de *glibnissa* que, no alemão antigo, tinha o seguinte sentido: *was sich mit etwas anderem vergleichen läßt*, ou seja, aquilo que podemos comparar com outra coisa. Cf. *Wabrig Deutsches Wörterbuch*, verbete *Gleichnis*.

No parágrafo introdutório do apontamento, já se pode vislumbrar que o direcionamento da investigação nietzscheana pressupõe uma reformulação da pergunta com qual iniciamos este artigo, e que, consequentemente, norteava sua posição estético-metafísica da linguagem; em 12[1], trata-se então de perguntar como as três precípuas formas de exteriorização da linguagem – linguagem sonora, linguagem-de-gesto e linguagem-de-palavra – podem, sem reducionismos, fornecer base sólida para a encenação do drama? A hipótese anterior, alicerçada em especial pelo argumento presente em DW e nos póstumos que amparam esse escrito/preleção, sustenta que o drama atinge seu clímax quando a pura linguagem harmônica dos tons é adequadamente traduzida em signos vocálicos expressos pelo gesto bucal. Ainda preso à metafísica da música de Schopenhauer, Nietzsche concebeu que os sons – as manifestações imediatas e não figuradas do íntimo do ser, a vontade –, graças a uma peculiaridade da língua grega (sua característica músico-vocal), foram representados em sua exuberância pelos líricos em suas poesias. Nas canções líricas gregas, que forneceram a pedra angular para o surgimento da arte trágica, a palavra músico-vocal que surge do gestual bucal (porquanto este simboliza “a representação acompanhante, a imagem, o fenômeno da essência [*Erscheinung des Wesens*]”) (NIETZSCHE, KSA I, p. 576), é capaz de exteriorizar o conteúdo dos estados da vontade. A música não mantém relações diretas com o mundo da representação senão quando é adequadamente exteriorizada em gestos e signos vocálicos. Sob esse aspecto, o importante conceito *Ur-Eine* é criado, segundo Hödl, para sustentar o estatuto ontológico e a função sistemática do conceito de vontade na filosofia schopenhaueriana, apresentando assim uma *origem* para a música. De modo, agora, diametralmente oposto, em 12[1], Nietzsche vislumbra a origem da música para além dos conceitos, tomados de empréstimo da filosofia schopenhaueriana, *vontade e representação* (HÖDL, 1997, p. 34).

Como dito, o direcionamento argumentativo desse apontamento não se diferencia daqueles preparatórios de GT quanto ao “objeto” do exame; porém dista-se quanto aos pressupostos teóricos, consequentemente, quanto aos fins. A música não terá sua *origem* nos confins do que denominou *uno primal*, e nem mesmo a lírica será entendida como mero *meio* de sua manifestação. Sem distinções, ambas, tanto a forma de expressão (a lírica) quanto o conteúdo expresso (a música), serão entendidas como imitações da natureza “que se prefiguram artisticamente”: música e poesia lírica encontram-se no registro daquilo que denomina *duplicidade pré-formada*

pela natureza na essência da linguagem (*die von der Natur vorbildete Doppelheit im Wesen der Sprache*). Como exemplo, Nietzsche recorre à imagem – enquanto conceitualmente diversa daquela dos aforismos 5 e 6 de GT – das primeiras canções líricas (*die Urlyrik*) que se enraízam na cultura de um povo e que são lembradas pelos grandes poetas. O novo estatuto da música e da lírica, conferido nesse contexto, foi projetado, argumenta o filósofo, para traduzir alegoricamente “a extraordinária universalidade e originalidade da música-vocal, da ligação do som com a imagem e o conceito” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 360).

Poder-se-ia objetar, afirmando que, novamente nesse passo, Nietzsche recorre a uma justificação metafísica, quando assevera que a lírica e a música já são pré-figuradas, naturalmente, na essência da linguagem. Todavia, um olhar mais circunspecto sobre a argumentação presente no apontamento póstumo desvelará que não se trata de uma perspectiva metafísica, isto é, de uma perspectiva “essencialista” sobre a origem da música; antes, trata-se, segundo Otto, de um exercício intelectual para recuperar as características músico-vocais da palavra, isto é, para recuperar a *unidade* das três formas elementares da linguagem pela canção (*das Lied*). Essa proposta não é somente pertinente para se entender a linguagem da ópera wagneriana, ou mesmo como ela restabeleceu a coadunação, na encenação do drama, do som, do gesto e da palavra. A consumação do projeto de um *renascimento da tragédia*, que claramente poderia fecundar-se na arte absoluta de Wagner, precisaria ainda desfazer aquele nó górdio, entrelaçado primeiramente por Eurípides, como afirmou Nietzsche no apontamento 1[56], qual seja, aquele que estabeleceu o primado do *diálogo* na encenação trágica, e, conseqüentemente, deu margem para o movimento operístico-moderno de inversão completa do estatuto da música no drama.

A tentativa de revalorização da música, por meio de uma nova teoria da linguagem, tem, em seu parágrafo de abertura, uma referência ao capítulo XIX dos *Parerga e Paralipomena* de Schopenhauer. Deslocando-a, propositalmente, de seu contexto, Nietzsche cita a passagem, com vistas a elucidar por que a impressão musical não deve dispensar de todo o intelecto, fonte de conceitos e palavras, “que intui e que reflete”, isto, se é almejado “fortalecer, tornar mais consistente a atenção à música (*die Aufmerksamkeit der Musik fester*)” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 359). É imprescindível compreender, assevera em 12[1], “aquilo que os sons em sua universal [e] não figurada linguagem do coração (*in ihrer allgemeinen, bilderlosen Sprache des*

Herzens) exprimem, [a saber], que uma imagem intuitiva, simultaneamente um esquema, como um exemplo para um conceito em geral, é atribuída (*wird untergelegt*)”. Para que palavras sejam inseridas (*zugesellt*) em uma pura linguagem de sons, Nietzsche sustenta, já no segundo parágrafo do apontamento 12[1], que é necessário abandonar a clássica concepção segundo a qual um signo fixado pela memória, a saber, um conceito, possa designar o que alguma coisa é; pois, a palavra nada mais é do que um símbolo, mais precisamente, um símbolo para representações, a significar que ela traduz, “para uma outra esfera”, qual seja, a esfera das canções (*die Lieder*) e dos textos, uma representação. Eis assim a definição sumária de *símbolo*, conforme a anotação póstuma 3[20]: ele é “a transposição (*Übertragung*) de uma coisa” – objetos e representações – “para uma esfera completamente distinta”. Diante disso, dado que toda palavra indica um processo consumado de tradução – um levar algo para além de seus domínios (*über-tragen, über-setzen*)¹² – de uma imagem, de uma representação, também esta já é fruto de uma tradução anterior, qual seja, transposição de nossa “essência íntima (*innerste Wesen*), cuja cópia nós próprios somos”, para o registro fenomenal; pois, “apenas como representação nós conhecemos aquele núcleo (*Kern*), apenas em sua exteriorização imagética (*in seinen bildlichen Äußerung*) temos intimidade (*Vertrautheit*) com ele”. Além dessa tradução simbólica para o registro fenomenal daquela unidade metafísica, “não há uma ponte direta que nos conduza para ela [subent. *a coisa em si*]” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 360).

A vontade como “objeto” da música: a dissensão “não publicada” com Schopenhauer

O limite colocado por essa nova concepção, apresentada em 12[1], a respeito da unidade metafísico do mundo perfaz as principais linhas de seu dissenso com o pensamento de Schopenhauer, e já tematizam, mesmo que de modo genérico, novos cursos do filosofar de Nietzsche. O peso do

¹² Übersetzen ist wörtlich genommen ein Über-setzen, ein Übertragen, ist, mit einer Wendung “Michael Hamburgers gesprochen, ein ‚Hinübertragen‘ des Ausgangstextes ‚in eine andere Sprachwelt‘. Und diese andere, neue Sprachwelt ist ‚zugleich auch eine andere Dingwelt, Um- und Innenwelt‘. Die Änderungen, die der Übersetzer sich erlaubt, sollen dazu dienen, den Text in dieser anderen Sprach-, Erlebens- und Erfahrungswelt, lebensfähig‘ zu machen” (ABEL, 1999, p. 118).

argumento a respeito da possibilidade de associação da música com imagens e conceitos, que antes pendia para o primado da vontade, agora se inclina noutra direção. Todo o conjunto de impulsos, todos os sentimentos, afetos, percepções e “atos” da vontade são conhecidos por meio de acurada “autodemonstração (*Selbstprüfung*)”; ou seja, unicamente como “representação, e não de acordo com sua essência: e nós podemos perfeitamente dizer que mesmo a ‘vontade’ de Schopenhauer nada mais é que a forma mais universal do fenômeno de algo que nos é, aliás, totalmente indecifrável” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 361). Nietzsche rejeita, nos dois primeiros parágrafos desse famoso apontamento, qualquer pretensa tentativa de romper os limites impostos pelos fenômenos. A vontade não é mais a entidade condicionante do vir-a-ser empírico; “a vontade”, escreve Nietzsche, “é objeto da música, porém não origem da mesma”. É legada a ela agora uma classe especial do fenômeno, a saber, “a forma mais universal”. Por essa razão, a ponte que conduz o artista ao “em si”, à “essência” metafísica do mundo, inexistente, se encontra “para além de toda individuação” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 364-365). Assentase nessa proposta uma tentativa que não podemos dizer de todo inédita, haja vista que a crítica da categoria de “coisa em si” já havia sido esboçada em escritos do período militar, tais como *Sobre Schopenhauer*, de 1867-1968, enquanto tentativa de limitar o conhecimento, ou a impressão estética do mundo, ao domínio do *Erscheinungswelt* (*mundo fenomenal*).

O ponto para o qual converge, nesse contexto, sua nova perspectiva é, claramente, aquele da capacidade artística (simbólica) de transposição, de tradução, pelo sujeito, de duas espécies fundamentais de fenômenos: primeiro, aqueles que se revelam no sentimento de prazer e desprazer e, segundo, “todas as outras representações restantes”. À primeira espécie de representação, denomina vontade, que agora possui, como todas as outras formas fenomenais, na linguagem, sua esfera simbólica própria. Todo sentimento de prazer e desprazer que adquire sentido na esfera da vontade, na esfera de um “proto-fundamento (*Urgrunde*) jamais visualizado por nós”, é traduzido pelos “sons do falante (*Tone des Sprechenden*), porquanto a totalidade das representações restantes são designadas (*bezeichnet werden*) por meio da *simbólica gestual* do falante (*Geberdensymbolik des Sprechenden*)” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 361). A posição da música, ou melhor dizendo, da linguagem tonal em relação à linguagem-de-gesto é totalmente modificada em relação ao argumento apresentado, por exemplo, em GT. Para mostrar isso, há de se reconsiderar aquele ordenamento genético das formas de linguagem

antes mencionado. Apesar de a música poder produzir a partir de si uma imagem, não há mais uma rígida preponderância da linguagem sonora sob a gestual, mas antes uma *harmonia*, necessária quando da criação das representações: a harmonia originária dos elementos linguísticos é mobilizada em 12[1] como fio condutor para dissolver o problema da relação entre a linguagem-sonora e a linguagem-de-gesto. Sendo a palavra um símbolo, derivado do gesto bucal, para as representações, o que denota a transposição do mero som para a esfera da canção e da escrita (texto poético), também essa unidade vocal permanente não mais é uma forma secundária, marginal em relação ao elemento genuinamente sonoro de expressão do núcleo do sentimento, dos “estados da vontade”, o brado, tal como havia sugerido no apontamento 2[10] e, com rigor, em DW, por exemplo.

A *vontade como representação*, como *objeto* (*Gegenstand*), e não como *coisa em si*, pode também ser traduzida pelas palavras (canção), no entanto, por *mediação* da simbólica gestual. Nesse sentido, ele argumenta:

Todo o domínio das consoantes e das vogais, acreditamos, podem ser computados sob a simbólica gestual: consoantes e vogais, sem o som necessariamente fundamental, nada mais são que posições dos órgãos da fala, ou seja, gestos –; porquanto pensamos que a palavra principia-se da boca do homem, tão logo cria-se, de imediato, a raiz da palavra e o fundamento daquela simbólica gestual, o *substrato do som* (*die Wurzel des Wortes und das Fundament jener Geberdensymbolik, der Tonuntergrund*), o ressoar daquilo que é sentido com prazer e desprazer (NIETZSCHE, KSA 7, p. 361-362).

Na medida em que estados de prazer e desprazer são expressos pelos sons do falante, e na medida em que as palavras consonantizam e/ou vocalizam, por meio do gesto bucal, tais tons, tem-se que a forma de simbolização por gestos e palavras possui como fulcro aquela camada mais profunda da linguagem – os sons –, que condiciona, em derradeira instância, a exteriorização da *vontade como representação*. Dessa maneira, o ato fisionômico e, por conseguinte, o ato de fala nele *harmonizado* são meios de expressão da forma mais original do fenômeno (*ursprünglichste Erscheinungsform*). Por isso, reitera Nietzsche, nossa completa atividade corpórea (*unsere ganz Leiblichkeit*) relaciona-se, no domínio da representação, com essa forma originária na razão direta com que os signos vocais e consonantais – as palavras – relacionam-se, em um domínio propriamente artístico, com seu fundamento sonoro (*Tonfundamente*).

Nossos movimentos fisionômicos traduzem para o domínio do olhar, da imagem, o “em si”, na medida exata em que as palavras traduzem a camada mais profunda dos sons em canções populares: eis a característica fundamental do que em 12[1] entende por “Urlyrik” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 361).

É desse argumento que Nietzsche extrai sua nova proposta, a qual, curiosamente, não vai ser retomada em GT, a saber, que a vontade é mero *objeto da música, representação da canção lírica*. *Objeto*, porque ela se encontra *trans-posta* em uma outra esfera, a esfera da representação, do “olhar” – e é a música quem cria esse objeto. Pertinente notar aqui o uso do genitivo “da” na expressão cunhada em 12[1]: *Gegenstand der Musik*: a música cria a partir de si a “forma mais original do fenômeno”, e não mais, tal como já havia sido proposto por Schopenhauer no parágrafo 52 do primeiro volume de *O mundo como vontade e representação*, a vontade é representada por meio (*durch*) da música; expresso categoricamente em 12[1], a “vontade não é mais a origem da mesma [subent. *da música*]”. O caráter mediador da simbólica gestual é também considerado nos póstumos preparatórios de GT, mas contava com o pressuposto (metafísico) anteriormente apresentado: música como expressão estética do “em si”.

A *revalorização da música* ensejada pelo aforismo 12[1] se apoia, em contrapartida, em uma nova perspectiva acerca da linguagem, que nega espaço para a metafísica da vontade de Schopenhauer: ela deve ser suprimida e, com ela, também é suprimido *o duplo ponto de vista*, a partir do qual a “unidade” do mundo e, conseqüentemente, o indivíduo eram interpretados. Dessa forma, nem a música, nem mesmo as imagens e conceitos possuem referência, empírica ou metafísica, a algo *da realidade*. Essa tentativa de traduzir a linguagem musical em imagens e palavras que não mais se assentam sobre os pilares de uma metafísica constitui, segundo os intérpretes, o ponto arquimediano da insurgente posição filosófica de Nietzsche, delineada a partir de 1873 com o escrito póstumo WL.

Do nascimento da tragédia a partir de uma metafísica da música para uma investigação sobre o estatuto da linguagem musical como produto prefigurado artisticamente pela natureza

Tanto “o” mundo quanto “a” vontade são ali, em 12[1], representações, meros objetos criados por atividades que ocorrem no plano dos

estímulos corpóreos; objetos que não são entendidos como aparição de um “em si”, mas como pura criação artística (músico-espiritual) do indivíduo. A atividade dos estímulos – primeiramente, em gesto, traduzindo o som fundamental em imagem e, em um segundo momento, em signos vocálicos e consonantais, traduzindo-a em palavras cantadas –, é a condição de possibilidade (no sentido de Kant) de exteriorização tanto da música quanto da poesia. O ícone emblemático dessa criação, nesse contexto, é o lírico. É buscando reafirmar a identidade entre música e lírica que Nietzsche julga resolver o problema da ligação entre *som*, *imagem* e *palavra*.

“Imaginemos”, escreve Nietzsche no apontamento 12[1], “de acordo com todos os pressupostos, que um arriscado empreendimento deva existir para produzir música em uma poesia, isto é, para querer ilustrar uma poesia por meio de música, a fim de, com isso, arranjar a música em uma linguagem de conceito (*Begriffssprache*): que mundo do avesso! Tal arriscado empreendimento ocorre, para mim, como se o filho quisesse criar seu pai!” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 361).

É por meio dessa ilustração “genética”, de acordo com a qual o filho não pode dar origem ao pai, que o jovem Nietzsche torna ainda mais clara sua proposta de um ordenamento *harmônico* das formas de linguagem: à diferença de propostas esboçadas, por exemplo, nos aforismos 5, 6 e 21 de GT (nos quais ele pretendia resolver o problema do primado artístico da música valendo-se ainda da tese oferecida por Schopenhauer¹³), trata-se aqui de ponderar sobre como e por que é possível uma ligação entre aquelas três formas de linguagem, de modo a compreender suas respectivas relações na produção da obra de arte. A obra de arte é, portanto, produzida respeitando uma ordem natural concebida harmonicamente na essência da linguagem, ou seja, respeitando uma *duplicidade pré-formada pela natureza*. A música é uma produção da natureza, a dizer, uma produção da vida em sua exuberância artística. O lírico *imita*, então, a natureza quando exprime em sons, imagens e conceitos poéticos a vontade, os estados de prazer e

¹³ Note-se, por exemplo, argumento presente em GT 21, ainda devedor da tese schopenhaueriana: “Wir mögen die Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erscheinung, von der es keine Brücke giebt, die in die wahre Realität, in's Herz der Welt führte. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik [...]”. NIETZSCHE, KSA 1, p. 138.

desprazer, em suma, manifesta aí sua “*Ichheit* (eudidade)”. A linguagem poética é criada, argumenta Nietzsche, pelo menos na assim chamada *Urlyrik*, em virtude de sua imanente musicalidade, e não do inverso.

A música pode criar a partir de si imagens, as quais serão apenas esquemas, de certa maneira exemplos de seu conteúdo próprio e universal. Mas como a imagem, a representação poderia criar a partir de si a música? Quiçá ela possa produzir o conceito, ou como dito, a ‘ideia poética’. De modo adequado, a partir de uma fortaleza misteriosa, uma ponte conduz para a terra das imagens – e o lírico caminha sobre ela –, tão impossível, assim, é percorrer o caminho inverso, embora devam existir alguns que pretensiosamente julgam tê-lo percorrido (NIETZSCHE, KSA 7, p. 362-363).

E traduzindo em 12[1] essa tese para o domínio dos (opostos) impulsos artísticos, questiona-se ainda “como o mundo apolíneo mergulhado completamente no olhar (*in’s Anschauen*) pode criar a partir de si o som, que simboliza uma esfera, a qual, por meio do apolíneo estar-perdido na aparência (*durch das apollinische Verlorensein im Scheine*), foi segregada e superada? [...] Nós já havíamos, de alguma maneira, caracterizado corretamente o apolíneo em oposição ao dionisíaco; assim parece-nos estranhamente falso agora o pensamento de acordo com o qual atribui-se força à imagem, ao conceito e à aparência para criar de si o som” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 362-363)¹⁴. Os estados de prazer e desprazer do impulso dionisíaco não podem ser produzidos a partir do impulso apolíneo, nem mesmo, e isso o filósofo implicitamente assegura nesse passo, aquele pode criar este, uma vez que não há mais uma oposição ontológica sustentável, não há mais a *individuação* enquanto limiar entre os dois impulsos artísticos. Nietzsche não prolonga seu comentário a esse respeito; possivelmente, para não comprometer seus *insights* no âmbito da tragédia grega, que foram publicadas meses depois de ter escrito o póstumo 12[1]. Tais pressupostos comprometeriam, de certo modo, sua concepção segundo a qual o impulso dionisíaco é anterior, já que exprime imediatamente “estados da vontade”, em relação ao apolíneo, ou seja, é anterior relativamente à exteriorização dos estados de prazer e desprazer da vontade. Se não há mais uma distinção entre “graus” de realidade do apolíneo e do dionisíaco, uma vez que a dicotomia *mundo*

¹⁴ KSA VII, 12[1], p. 362-363.

fenomenal e mundo do “em si” foi dissolvida; se não há um descolamento de esferas entre música e imagem, bem como entre música e palavra, já que a música não mais se apresenta como “cópia da vontade mesma”: segue-se disso, então, que todo aparato argumentativo concebido nos escritos que constituem a base teórica de GT, em especial referente à intensidade, manifestação e comunicação do que Nietzsche denominou “conteúdo do sentimento”, tornar-se-ia insustentável em 12[1].

Provavelmente, essa radical conclusão contribuiu, de alguma forma, para que Nietzsche suprimisse esse apontamento da edição final de GT. O apontamento 12[1] representa, em virtude da “economia” do argumento, uma radical mudança no enfoque do objeto de estudo (pensado aqui em detrimento de GT): *ele oferece um fundamental ponto de passagem da análise do nascimento da tragédia a partir de uma metafísica da música para uma investigação sobre o estatuto da linguagem musical como produto prefigurado artisticamente pela natureza*, tema esse com o qual vai se ocupar a partir dos *Cursos sobre Retórica* (no inverno de 1872-1873). Tal curso forneceu, por sua vez, a base teórica de WL. Artístico, como dito anteriormente, a significar que toda manifestação musical deve pressupor uma *transposição*, que a própria música é expressão, pela canção lírica, de *metáforas do que ocorre no corpo*, o qual padece e é estimulado constantemente. A transposição, no “corpo”, do som em gesto bucal é essencialmente artística no caso da lírica: conduz os símbolos produzidos para além de suas fronteiras. Exemplo disso é o poeta lírico, porquanto imita a natureza. Ele é o responsável pela transposição de sofrimentos e movimentos do corpo em canto; é, nas palavras de Anna Hartmann, “um Médium a partir 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” (CAVALCANTI, 2004, p. 161). O mais genuíno dos poetas, o lírico (e ele parece ter sempre em mente Arquíloco), não entende por metáfora uma mera figura de linguagem, “mas sim”, escreve Nietzsche, quase que retrospectivamente, no aforismo 8 de GT, “uma imagem substitutiva (*ein stellvertretendes Bild*), a qual se apresenta aos seus olhos, efetivamente, em lugar de um conceito”. A imagem que agora aparece aos olhos do lírico é uma espécie de “representação traduzida (metafórica)” – a forma pura da atividade poética – da camada mais profunda dos sons da natureza, e o lírico a imita *músico-vocalmente* em sua canção.

O artista, no contexto do apontamento 12[1], não alcança mais a expressão de estados da vontade, dos sentimentos de prazer e desprazer

do “em si” do mundo. Abandonando a centralidade do termo “conteúdo de sentimento” (que é o equivalente a “estados da vontade”), concepção muito frisada em DW, propõe agora a centralidade da criação artística do corpo (*as metáforas*) como registro inequívoco daquela “linguagem do universal”. “Pelo contrário”, prossegue Nietzsche, no póstumo 12[1]: “esses sentimentos [subent. *do corpo*] podem servir para simbolizar a música: isso é produzido pelo lírico, que traduz (*übersetzt*) aquele domínio da vontade, o conteúdo próprio e objeto da música, do qual não se pode aproximar conceitualmente e figurativamente, no mundo alegórico dos sentimentos” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 364). O lírico sente (*spürt*) que a música é efeito de afecções do corpo, que o som fundamental é tradução de um sentimento. Inebriado por esse efeito *no corpo*, atribui a ele, *analogicamente*, uma causa: a percepção musical é assim *projetada metaforicamente* a um “em si”, a uma causa primeira, a saber, à vontade. Mas note-se que é uma analogia realizada pelo artista livre da dicotomia idealista “mundo da aparência” / “mundo do em si”. O peso dessa analogia concentra-se, sugestivamente, no verbo *spüren* (sentir, perceber). O poeta lírico percebe, sente os afetos da música *como se* fossem criados pela vontade e os traduz, simboliza-os *alegoricamente*. Por meio de intuição poética dos estímulos do corpo, do “mundo dos afetos (*Welt der Affekte*)”, o lírico interpreta (*deutet*) e esclarece a “linguagem do universal” em poesia.

A relação entre causa e efeito existente entre a vontade e afeto, música e imagens, e, por fim, entre imagem e palavra, não pode ser justificada no registro das capacidades intelectivas, racionais, pois não se trata de uma regra. Como dito, trata-se antes de uma *transposição* via metáforas, uma atividade artística que conduz uma coisa de um domínio para outro domínio, alegoricamente. Tanto o é que, sob o efeito dos mais fortes instintos, assegura Nietzsche, o poeta transpõe os sentimentos padecidos pelo seu corpo em sons, imagens e palavras que, na canção, são *harmônicas*. A transposição, ou melhor, essa criação de metáforas, motivadas pelos afetos – sons fundamentais que são transpostos, por exemplo, em uma *Lied*¹⁵ –, é fruto de uma força inconsciente e natural que compele o indivíduo à produção da obra de arte; esta, em última instância, estimula a imaginação do artista a traduzir estados do seu corpo, alegoricamente, em canções poéticas. Eis

¹⁵ “[...] das Lied ist eben nur Symbol und verhält sich zur Musik wie die ägyptische Hieroglyphe der Tapferkeit zum tapferen Krieger selbst” (NIETZSCHE, KSA 7, p. 366).

“a força da fantasia (*Phantasie*)”, escreve Nietzsche no aforismo póstumo 5[70]: “aqui governa a vontade (na música)” (NIETZSCHE, KSA VII, p. 397). A *músico-vocalidade* não é tanto uma propriedade essencial da língua, como pensava Nietzsche, exemplarmente, em *O drama musical grego*. Mas isso sequer foi publicado, Nietzsche anotou essa perspectiva apenas para si.

O apontamento 12[1] é mostra da tensão da qual padecia o jovem professor meses antes da publicação de sua primeira obra. Nessa nova perspectiva sobre a músico-vocalidade da linguagem não publicada, Nietzsche se reporta à ligação entre som, imagem e palavra, magistralmente traduzida pela orquestração da ode de Schiller, na Nona Sinfonia de Beethoven. Mais ainda: é nesse âmbito teórico, acerca da função essencial da metáfora na articulação da linguagem-sonora, linguagem-de-gesto e linguagem-de-palavra, que o também conhecido, porém não publicado, escrito WL, é concebido. Os temas abordados pelo apontamento 12[1], apesar de “póstumo”, são híbridos. Levando-se em consideração essa nova tendência de musicalizar a fala, de fusão de *linguagens pela canção*, da relação entre a *transposição metafórica* do efeito à causa, de negação dos dois aspectos transcendentais (fenomenal e noumêmico) de mundo legados pela filosofia de Schopenhauer, é mister lembrar que as premissas ora apresentadas são de seminal importância para se compreender o real estatuto do assim chamado *renascimento do mito trágico* almejado pela ópera de Wagner (enquanto unidade dramática da música e da poesia) – temática que provavelmente motivou Nietzsche não só a redigir, em 1876, a *Quarta Extemporânea*, mas, acima de tudo, e por causa das suas impressões do primeiro festival de Bayreuth, que certamente revelou as porosidades desse projeto.

Referências

ABEL, G. **Sprache, Zeichen, Interpretation**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

BEHLER, E. Die Sprachtheorie des Frühen Nietzsche. In: BORSCHKE, T. et al. (Hg.) **‘Centauren-Geburten’**: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin; New York: De Gruyter, 1994. p. 99-111.

CAVALCANTI, A. H. **Símbolo e alegoria**: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche. 2004. 263 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Campinas, São Paulo, 2004.

GARCIA, A. L. M. O estatuto da linguagem no pensamento do jovem Nietzsche: reflexões sobre a fisiologia dos fenômenos estéticos. **Philósophos: Revista de Filosofia**, v. 16, n. 2, 2011. No prelo.

HÖDL, H. G. **Nietzches Frühe Sprachkritik**: Lektüre zu ueber Wahrheit und lüge im Aussermoralischen sinne. Wien: WUV-Universitätverlag, 1997.

OTTO, D. Die version der Metapher zwischen Musik und Begriff. In: BORSCHE, T. et al. (Hg.). **Centauren-Geburten**: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994. p. 167-190.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke**: Kritische Studienausgabe in 15 bänden. Berlin: G. Colli und M. Montinari; New York: De Gruyter; DTV, 1999.

SCHILLER, F. **Werke und Briefe**. (Hrsg. Norbert Oellers). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002. Band XII.

SCHOPENHAUER, A. **Sämtliche Werke in fünf Bänden**. (Hg. Wolfgang Frhr). Stuttgart: Löhneysen; Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1986.

VON REIBNITZ, B. **Ein kommentar zu Friedrich Nietzsche' die geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' (Kapitel 1-12)**. Weimar; Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1992.

Recebido: 04/02/2012

Received: 02/04/2012

Aprovado: 15/02/2012

Approved: 02/12/2012