

# **Música, linguagem e criação em Nietzsche**

Anna Hartmann Cavalcanti

Professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

### **Música, linguagem e criação em Nietzsche**

Este artigo tem como objetivo examinar o papel singular da música na reflexão de Nietzsche sobre o processo de criação poética, e analisar os efeitos de sua leitura da correspondência entre Goethe e Schiller na elaboração dessa reflexão. Pretende-se mostrar, em seguida, como a análise da criação poética está associada a uma reflexão mais ampla sobre o pensamento e a linguagem.

**Palavras-chave:** linguagem, música, processo de criação, Goethe, Schiller, Nietzsche

### **Music, language and poetical creation in Nietzsche**

The aim of this paper is to study the singular role of music in Nietzsche's reflection concerning the process of poetical creation. This, in turn, as we will see, presupposes a broader analysis on thinking and language in general.

**Key words:** music, language, poetical creation, thought

No verão de 1861, quando era aluno da célebre escola Pforta, na qual estudaram grandes pensadores como Friedrich Schlegel e Fichte, Nietzsche começou a meditar sobre um tema histórico que o ocupou durante vários anos: o ciclo de lendas relativo ao rei ostrogodo Ermanarich. O estudante ficou profundamente fascinado com o mundo heróico das lendas nórdicas, com a grandeza trágica de seus conflitos e paixões, e o descreveu como uma invenção incomparável do espírito humano, ao mesmo tempo “terrível e deslumbrante”.<sup>1</sup> Em julho, Nietzsche redigiu sua primeira dissertação sobre o tema, e procurou nos meses seguintes dar forma artística aos afetos e impressões despertados pela lendas. Em setembro de 1861, no auge de suas leituras e de sua dedicação ao tema, encontrou na música uma maneira de dar expressão à grandeza trágica das lendas nórdicas, e começou a compor um “poema sinfônico”. Sobre essa experiência fez uma singular observação: “Estava ainda muito comovido para escrever um poema e não distanciado o suficiente para compor um drama objetivo; somente a música tornou possível traduzir meu estado de alma, no qual a lenda de Ermanarich vivamente se incarnara” (*apud* Janz 4, vol. 3, p. 290). Em abril de 1862, tendo encontrado o distanciamento que procurava, dedicou-se à criação de um ciclo de poemas, no qual articulou os diferentes episódios da lenda, tendo como tema central a morte de Ermanarich. Nesse mesmo ano, ao retomar o projeto de um “poema sinfônico”, realizou sua primeira composição musical: uma obra concebida para grande orquestra. Embora nesse período, sob a influência de Liszt e da música descritti-

---

<sup>1</sup> Sobre esse tema ver Janz 4, vol. 1, pp. 80-3.

va, Nietzsche procurasse orientar a estrutura formal da composição segundo um “programa”, curiosamente elaborou em primeiro lugar a partitura e, somente um mês depois, o esquema programático. Em novembro de 1862, começa a se formar, a partir de detalhadas observações sobre os personagens, o projeto de um drama sobre o tema. Nesse período, Nietzsche dedicou-se também à redação de uma série de textos sobre a essência da música, nos quais analisava a especificidade da arte musical e poética, assim como enfatizava os limites da linguagem na expressão do sentimento.

Há dois aspectos interessantes nesse episódio: em primeiro lugar, a constante reflexão do jovem Nietzsche sobre seus experimentos poéticos e, em segundo, a descoberta da especificidade da música em relação à poesia. É possível dizer, a partir desses experimentos, que “Ermanarich” é um poema nascido da música. É somente depois de dar forma musical a suas impressões que Nietzsche encontra o distanciamento necessário para criar poemas e dramas. Nesse episódio surge, pela primeira vez, um tema que será central em *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra: o da reflexão sobre a música como forma de arte capaz de expressar um conteúdo de experiência inacessível à linguagem. O papel da música é, como observou Janz<sup>2</sup>, o de tornar comunicáveis impressões para as quais não se encontram palavras e que escapam das formas e categorias da linguagem. A música permite transpor, a partir das seqüências e dinâmicas sonoras, esses conteúdos de experiência, tornando possível a formação de imagens e associações. Nietzsche alude, nesse relato, a um segundo tema importante tratado em sua primeira obra: o da reflexão sobre a criação poética, reflexão associada a uma investigação sobre a linguagem e o pensamento. Neste artigo, analisarei a importância da música na reflexão de Nietzsche sobre a criação poética. Para isso, examinarei os efeitos de sua leitura da correspondência entre Goethe e Schiller, particularmente as cartas nas quais os poetas comentam sua experiência

<sup>2</sup> Ver a discussão que se segue ao artigo de Behler 1, pp. 94-5.

de criação. Em seguida, pretendo mostrar como a análise da criação poética, desenvolvida em *O nascimento da tragédia*, dá lugar pouco a pouco a uma reflexão sobre o processo de elaboração da própria obra, na qual se expressa um importante aspecto do pensamento de Nietzsche: seu caráter experimental e auto-reflexivo.

## O processo de criação

Na seção 5 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche 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, todas as suas paixões e desejos. A teoria moderna do artista subjetivo é contraposta ao princípio estético apolíneo–dionisíaco, princípio que forma a base para a interpretação nietzschiana dos fenômenos lírico e trágico. Segundo esse princípio, a arte não é expressão da vivência pessoal do poeta, mas simboliza o sair de si, o estado de embriaguez dionisíaco, despojado do eu e do querer consciente. É a partir do estado dionisíaco, descrito como um estado musical, que nascem as imagens da poesia lírica. A música torna possível a passagem entre o estado de embriaguez dionisíaco e o mundo apolíneo das imagens. Na poesia de Arquíloco, que declara seu amor e desprezo pelas filhas de Licambo, o que se expressa não é o eu ou a subjetividade do artista, mas tudo o que é “sentido e conhecido” no estado dionisíaco (*O nascimento da tragédia*. KSA, 1, seção 5).<sup>3</sup> As imagens poéticas, engendradas pela música, são uma objetivação apolínea, uma alegoria do estado dionisíaco. Nietzsche apresenta, nessa seção, a tese da metafísica da arte desenvolvida em sua primeira obra, a partir da qual a poesia lírica e a arte dramática são compreendidas como expressões simbólicas do estado musical dionisíaco.

<sup>3</sup> Salvo indicação em contrário, as traduções das citações são de minha autoria. Para as citações, utilizo a abreviatura KSA (Nietzsche 10), seguida do número do volume e da página.

O fenômeno de criação da poesia lírica e da tragédia é caracterizado como um movimento de transposição entre diferentes esferas, primeiro o plano não-figurativo da experiência dionisíaca recebe expressão na música e, em seguida, a música é transposta para o plano das imagens apolíneas, descritas como alegóricas e simbólicas. A imagem, diferentemente da música, jamais pode expressar com clareza o “ilimitado” da experiência dionisíaca, tudo o que é aí sentido e experimentado. A relação que caracteriza as imagens e a melodia não é de correspondência, mas uma relação simbólica. A imagem é um símbolo, uma expressão particular do mundo das forças dionisíacas, caracterizado como infinito e inesgotável.

Em “A visão dionisíaca de mundo”, Nietzsche observa que a esfera dos sentimentos é muito pouco transposta em pensamentos e representações conscientes, pois nesse domínio sempre permanece um “resto” que não pode ser traduzido nas formas da linguagem (KSA, 1, p. 572). Do mesmo modo, entre o mais íntimo da alma e sua manifestação na obra de arte ocorre uma transposição entre diferentes esferas, em que algo permanece sem expressão, formando uma lacuna entre os estados internos e a linguagem. Esse âmbito da experiência que permanece oculto é expresso musicalmente na poesia lírica e, em seguida, essa melodia é transposta em imagens e símbolos. Nietzsche estabelece uma estreita relação entre a música e a forma de expressão simbólica, forma capaz de conter uma relação viva entre a palavra e a imagem, pela qual intensifica-se o poder significativo da linguagem. A palavra é impotente diante de certos conteúdos da experiência, pois é composta de um conjunto de signos preestabelecidos; ela tende a fixar em unidade e forma o movimento e a diversidade do pensamento. Mas esse limite estimula a linguagem a avançar, repetir o que foi dito, na busca de uma forma de expressão capaz de abarcar não somente o que se tornou claro, mas o “resto” sempre remanescente, próprio ao estado que antecede a linguagem.

Na interpretação de Nietzsche, a música e a imagem correspondem aos dois momentos do processo de criação que caracteriza a poesia lírica. Para enfatizar esse aspecto, ele transcreve, em *O nascimento da tragédia*, um comentário de Schiller sobre sua experiência poética: “Inicialmente a sensação não tem, em mim, objeto definido e claro; este só se forma depois. Uma certa disposição de alma musical a precede e a ele se segue, em mim, a idéia poética”.<sup>4</sup> No comentário de Schiller, o processo de criação é descrito como uma sensação sem objeto definido, semelhante a uma disposição de alma musical. É desse estado indiferenciado, sem imagem ou conceito, que se forma a idéia poética. Nietzsche observa, a seguir, que a criação poética não é precedida por uma seqüência ordenada de imagens ou por um encadeamento causal de pensamentos, mas por uma “disposição musical” (*musikalische Stimmung*). A escolha dessa expressão é bastante significativa, pois sugere na língua alemã um jogo semântico entre as palavras *Stimmung* e *stimmen*: a primeira significa disposição, estado de alma, atmosfera; a segunda designa concórdia, assentimento, ou então afinação (no sentido de afinar um instrumento). Nietzsche indica, a partir da expressão de Schiller, tanto a idéia de um estado de alma musical quanto a idéia de afinação musical; ambas sugerem um estado de assentimento e de afirmação nascidos da melodia, capaz por isso de ligar, unir, dar forma a uma imagem.

B. Schmidt observou, com base nesse comentário de Schiller, que a criação poética supõe uma atitude de estar à escuta, não no sentido acústico, no qual um som é produzido, mas no sentido interno, do soar interior de uma melodia, a partir do qual começa o trabalho de criação e elaboração do tema em todas as suas relações. (Schmidt 11, pp. 92-3). É essa atitude de “ouvir” que Schiller testemunha quando descreve sua criação como uma disposição de alma musical. Assim

<sup>4</sup> “Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee” (KSA, 1, p. 43).

como a afinação de um instrumento é a condição do soar harmônico da música, a alma musicalmente afinada torna possível que o soar interior de uma melodia se torne mais nítido e que os tons sejam relacionados uns aos outros, formando, pouco a pouco, um todo – a idéia poética. Nietzsche aprofunda, em suas anotações, essa ligação entre o criar artístico e o ato de ouvir, procurando a partir dela elucidar os fenômenos da lírica e do drama antigo, descritos como a união do poeta e do músico.

Nas notas e fragmentos preparatórios à elaboração de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche transcreve diversas passagens da correspondência entre Schiller e Goethe do final de 1797, compostas de comentários sobre a criação poética. Na carta de março de 1796, acima mencionada, Schiller comenta seu singular estado de espírito na criação de *Wallenstein* e o compara a uma “disposição musical”. Em uma carta do ano seguinte, ainda associada a *Wallenstein*, Schiller comenta o envolvimento e a viva participação que a elaboração de seu drama exige; ele observa que esse estado, descrito como um “interesse patológico da natureza”, o esgota e produz uma desordem interior.<sup>5</sup> Goethe, em sua resposta, observa que é difícil evitar esse envolvimento e acrescenta que, sem um vivo “interesse patológico”, jamais conseguiu elaborar uma situação trágica (Carta de Goethe a Schiller de 9.12.1797, *apud* KSA, 7, 9 [90]). Como observa Schiller em uma carta de julho de 1802, a criação de uma obra trágica pressupõe, ainda, uma “intimidade” que leva o poeta a deter-se no objeto com maior atenção e intensidade. Após a transcrição dessa passagem, Nietzsche faz a seguinte anotação: “Música, intimidade” (KSA, 7, 9 [74]). Na carta de 28 de novembro, Schiller descreve o talento e a arte de Shakespeare em representar um domínio da experiência que não se deixa representar. Esse talento consiste em utilizar símbolos “lá onde a natureza não pode ser encenada”. No final da

<sup>5</sup> Cf. Carta de Schiller a Goethe de 8.12.1797. In: Goethe e Schiller 3, p. 140. Nietzsche menciona essa passagem em KSA, 7, 9 [92].



carta, o poeta observa: “Nenhuma obra de Shakespeare me lembrou tanto a tragédia grega” (Carta de Schiller a Goethe de 28.11.1797, *apud* KSA, 7, 9 [77]).

Nietzsche estabelece, por meio dessas citações, um diálogo com Goethe e Schiller a partir do qual procura pensar o papel da música na criação poética e sua relação com a formação da imagem. A escolha e seleção das cartas, bem como sua disposição segundo uma determinada seqüência, é expressão desse diálogo e do modo como o filósofo procura, a partir dele, formar seu próprio pensamento. Seu interesse se dirige, em primeiro lugar, ao processo de criação e a sua relação com a música, o que é claramente expresso na carta em que Schiller descreve a criação poética como uma “disposição musical”. Entretanto, na seqüência das citações nas quais Schiller e Goethe descrevem sua criação como um “interesse patológico” sem mencionar a música, Nietzsche indica, em suas próprias anotações, a ligação entre a música e o envolvimento do poeta com sua criação. De acordo com as passagens das cartas acima mencionadas, o processo de criação é um estado de alma musical, sem objeto ou forma determinada, que exige do poeta um intenso envolvimento, estando assim associado ao mais íntimo de sua experiência. A arte do poeta é descrita, em seguida, como a arte de utilizar símbolos para expressar domínios da natureza que não se deixam representar, arte que caracteriza não apenas a poesia dramática moderna, mas a poesia antiga, especialmente a tragédia grega. Nietzsche procura estabelecer aqui uma relação entre a música e o modo simbólico de expressão, pois ambos estão associados a um estado sem forma ou objeto, correspondente a conteúdos de experiência que não se deixam representar. Schiller descreve sua experiência poética a partir da música, como a passagem de um estado sem objeto determinado para outro no qual se forma a idéia poética; Nietzsche, por sua vez, pensa a criação dramática antiga, formada pela união entre o poeta e o músico, a partir de uma reflexão sobre o mundo interno. Este é descrito como o estado de energias e pulsões, sem forma ou objeto,

que engendra as formas e representações. Nietzsche sugere, a partir dos elementos reunidos nas cartas, uma articulação entre música, processo de criação e expressão simbólica.

Logo após o comentário sobre Shakespeare, ele menciona a carta onde Goethe enfatiza a necessidade de manter a especificidade da poesia em relação à prosa, tratando o que é poético ritmicamente (Carta de Goethe a Schiller, de 24.11.1797, *apud* KSA, 7, 9 [77]). Schiller observa, sobre esse tema, que a linguagem poético-rítmica possui uma estrutura inteiramente distinta daquela que caracteriza a linguagem prosaica. Diferentemente da prosa, que corresponde a situações e motivos do habitual entendimento doméstico, o uso de versos exige relações com o “poder da imaginação”, obrigando o poeta a erguer-se sobre o comum; na linguagem rítmica, o trivial não vem à luz em parte alguma (Carta de Schiller a Goethe, de 24.11.1797. Goethe e Schiller 3, p. 136). Nietzsche transcreve a seguinte observação de Schiller sobre o poder do ritmo na linguagem poética: “o ritmo constitui assim a atmosfera da criação poética, o que é grosseiro fica para trás, somente o espiritual pode ser transportado por esse fino elemento”. No final desse fragmento, faz a seguinte observação, após o comentário de Schiller sobre o ritmo: “Isto a música realiza em um grau bem mais elevado” (Carta de Schiller a Goethe, de 24.11.1797, *apud* KSA, 7, 9 [77]).

Para Nietzsche, não é tanto o ritmo, como elemento da linguagem poética, mas a música que constitui a atmosfera da criação. Enquanto Schiller e Goethe refletem sobre a experiência poética sobretudo no contexto da arte moderna, Nietzsche procura transpor essa reflexão para o âmbito da arte dramática antiga e articulá-la a uma reflexão sobre a linguagem. O que interessa para ele é investigar a relação da música e do símbolo com um domínio da experiência que escapa da estrutura lingüística. Enquanto a palavra comunica um conteúdo determinado conceitualmente, o tom é sem forma ou conceito e corresponde a um modo de compreensão essencialmente distinto do entendimento (sobre esse tema ver Figl 2, pp. 153-62). Como arte

não conceitual, a música torna possível transpor aquele conteúdo da experiência que não se deixa representar, criando as condições para a formação da imagem. É esse domínio da experiência que o poeta lírico interpreta a partir da música e da imagem simbólica, enquanto formas artísticas capazes de transportar esse elemento mais fino, inacessível, à imagem e ao conceito.

A música desempenha, assim, um papel central na reflexão nietzschiana sobre o processo de criação. Ela representa o estado indeterminado, sem objeto definido, que caracteriza o mundo interno e, ao mesmo tempo, o princípio criador, associado à natureza e às pulsões artísticas, a partir dos quais são engendradas imagens e símbolos. Em várias passagens de *O nascimento da tragédia*, o processo de criação é descrito como um estado musical seguido da produção de imagens. Nietzsche descreve, a partir de passagens retiradas de *As Bacantes* de Eurípedes, o sono que se apossa de Arquíloco, em pleno sol do meio-dia, no estado de embriaguez dionisíaco. Apolo se aproxima do poeta adormecido e o toca com seu laurel. Do estado de “encantamento musical” dionisíaco, surge uma profusão viva e cintilante de imagens a partir das quais formam-se os poemas líricos e os ditirambos. Nesse estado de união mística, o músico dionisíaco sente brotar um “mundo de imagens e alegorias” que diferem, por sua coloração e mobilidade, do mundo de imagens do poeta épico (KSA, I, p. 44).

O tipo de imagem que nasce da música é, entretanto, bastante distinto daquele que caracteriza a linguagem usual. Enquanto esta transpõe os estados internos em signos determinados, a música está associada à produção de um tipo específico de imagem – a imagem simbólica. Em uma nota do período de elaboração de sua primeira obra, Nietzsche fala da relação que se forma entre música e imagem na ópera wagneriana: “A palavra não age por sua extensão, mas por sua intensidade. Daí a concisão e o caráter concentrado da expressão” (KSA, 7, 9 [72]). A música ressalta o lado figurativo da poesia, fazendo com que a imagem “tenha a palavra a seu serviço”

(KSA, 7, 9 [79]). Aqui, a música é associada a um modo conciso e figurativo de expressão: o poeta utiliza não a palavra em sua extensão, enquanto signo lingüístico determinado e articulado à esfera comunicativa, mas a palavra concisa, ligada a uma dimensão intensiva da experiência. A especificidade do modo de expressão figurativo é colocar a palavra a serviço da imagem, multiplicando o poder de significação da linguagem. Enquanto na linguagem comum a palavra fica associada ao conceito, como um signo fixado pela memória (“A visão dionísaca de mundo”. KSA, 1, p. 576), a poesia é caracterizada por uma relação viva entre a palavra e a imagem, carregada de significação. O símbolo representa essa união entre a palavra e a imagem, união a partir da qual é possível dar expressão àquele domínio da experiência que escapa às determinações lingüístico-conceituais.

### Criação e auto-reflexão

Paralelamente a essa análise da criação, na qual são enfatizados os limites da linguagem, se desenvolve uma curiosa reflexão do autor de *O nascimento da tragédia* sobre a natureza complexa e insondável de seu objeto de investigação, a gênese da tragédia antiga. Nietzsche se refere a essa gênese como um fenômeno complexo, “um labirinto” (KSA, 1, pp. 52 e 128) em relação ao qual é necessário usar imagens e analogias, bem como expressões provisórias. A experiência dionisíaca é descrita a partir das metáforas da música, da mãe primordial, da natureza. Vejamos algumas imagens utilizadas pelo filósofo. Na arte dionisíaca, ecoa a voz da Mãe primordial, a força criadora da natureza que gera, em sua transbordante fecundidade, inúmeras formas de existência e volta a desfazê-las (KSA, 1, p. 108). Dioniso se assemelha à “força formadora do mundo” que Heráclito compara a “uma criança que, brincando, constrói montes de areia para de novo derrubá-los” (KSA, 1, p. 153). Muitas dessas imagens estão ligadas ao princípio criador que caracteriza a natureza e as pulsões artísticas, a

partir do qual se formam as imagens. Além das analogias e imagens utilizadas para se aproximar desse fenômeno, Nietzsche evoca a experiência de seu leitor para a compreensão das teses desenvolvidas:

Se com estas últimas frases consegui proporcionar, talvez, a essa difícil conceituação apenas uma expressão provisória, compreensível somente para uns poucos, não posso deixar, precisamente aqui, de instar meus amigos a uma nova tentativa e rogar-lhes que se preparem, com um único exemplo de nossa experiência comum, para o conhecimento da proposição geral. (Nietzsche 8, p. 125)

Ao comentar nessa passagem, *Tristão e Isolda* de Wagner, Nietzsche evoca a experiência musical dos ouvintes-leitores para ilustrar o fenômeno da união entre a arte apolínea e a arte dionisíaca na tragédia antiga. Parece surgir, aqui, um paralelo entre o processo de criação poética e a forma de apresentação das teses sobre a tragédia. Assim como o poeta antigo recorria à música e às imagens para dar expressão ao ilimitado da experiência dionisíaca, o autor de *O nascimento da tragédia* evoca metáforas e a experiência musical para tornar compreensível o fenômeno misterioso e difícil da tragédia antiga. Tem-se a impressão de que o fluxo de metáforas, a relação simbólica que se forma entre a imagem e a experiência interna, caracteriza não apenas a criação poética antiga, mas também a própria formação do pensamento de Nietzsche sobre a tragédia.

Kohlenbach chamou atenção para a frequência de imagens de criação espiritual e de parto utilizadas tanto em *O nascimento da tragédia* quanto no discurso de Nietzsche sobre esse livro (Kohlenbach 5, pp. 351-63). Muitos dos capítulos da obra, como a descrição das pulsões artísticas apolíneo-dionisíacas e a reflexão sobre o coro trágico, são caracterizados por imagens de procriação, fecundação, nascimento. Nas cartas desse período, a concepção de *O nascimento da tragédia* é descrita como um parto e um nascimento espiritual. Como bem observou Kohlenbach, essas imagens descre-

vem o nascimento de um autor: o de Nietzsche, na elaboração de sua primeira obra.

As imagens de gestação e de nascimento indicam a formação, desde cedo, de um aspecto essencial da filosofia de Nietzsche: a estreita relação entre vida e pensamento. A criação de sua primeira obra está associada a uma reflexão sobre sua experiência como autor, sobre o modo de formação do pensamento e da linguagem. É como se paralelamente à elaboração dessa obra, o filósofo se voltasse sobre seu próprio pensamento, observando o movimento pelo qual este se forma, e articulasse essa observação à sua reflexão sobre a linguagem e a criação poética.

As cartas do período, nas quais ele descreve as etapas de nascimento da obra, fornecem importantes elementos para a compreensão do processo de criação. No verão de 1871, Nietzsche publicou por conta própria, em uma edição destinada aos amigos, um texto intitulado “Sócrates e tragédia grega”, em que reunia alguns capítulos de sua primeira obra, ainda inédita. Em uma carta de agosto de 1871, pouco depois de receber o exemplar do texto enviado por Nietzsche, Rohde faz um resumo do comentário de Ribbeck, observando que este elogiara muito o trabalho, mas desejava obter “uma prova, apenas um testemunho de que de fato as surpreendentes imagens apresentadas em cena refletiam o sonho mágico do coro dionisíaco” (Carta de Rohde a Nietzsche, de 1.08.1871. KGB, 2, p. 406). Em sua resposta, Nietzsche questiona ironicamente a busca de “prova” em um estudo dessa natureza, salientando as dificuldades encontradas em uma obra que investiga o “nascimento das coisas mais misteriosas” (KSB, 3, p. 215). Rohde caracteriza o texto com a expressão “obscuridade púrpura”, referindo-se não apenas à necessidade de esclarecer melhor determinadas passagens, mas à própria complexidade do tema, descrito como “uma abordagem filosófica do estranho processo de nascimento das mais misteriosas das artes” (carta de 17.07.1871. KGB, 2, p. 404). Em sua resposta, Nietzsche atribui a “obscuridade” do texto à tese da metafísica da arte, que forma o pano de fundo de sua obra em elaboração: “Mas uma singular metafísica da arte é o que

considero um bem fundamental, que pertence a mim, embora não ainda um bem móvel, cunhado. Daí a obscuridade púrpura” (carta de 4.08.1871. KSB, 3, p. 216).

Percebe-se, nesses comentários, uma contraposição entre clareza e obscuridade na exposição de um texto filosófico. Nietzsche sugere que o tom obscuro de seu texto está ligado à própria natureza do que se quer expressar, assim como ao tempo que o amadurecimento de sua obra requer. Sua referência à metafísica da arte como um “bem próprio e singular” mostra como o processo de elaboração da obra supõe a articulação de um conteúdo complexo de pensamentos no interior de um modo particular de exposição, estreitamente relacionado ao conteúdo da obra. A ironia de sua resposta a Ribbeck indica que não se trata de expor seu pensamento na forma de demonstrações, que supõem um encadeamento lógico da exposição, mas de formar a partir de intuições e ensaios suas próprias concepções.

Os adjetivos utilizados por Nietzsche e Rohde – a “obscuridade púrpura”, “as coisas misteriosas”, “o estranho nascimento” – são muito significativos com relação ao conteúdo da criação, aquilo que se trata de expressar por meio da linguagem. Esses adjetivos indicam uma singular relação entre o pensamento e a forma de expressão, caracterizada não pela sistematicidade que caracteriza, em geral, o texto filosófico, mas por um modo indicativo e condensado de exposição. Em *O nascimento da tragédia*, como vimos, tanto a criação poética quanto os comentários de Nietzsche sobre a obra estão associados a um processo de produção de imagens que expressa os limites da linguagem em relação a determinados conteúdos de experiência. O estilo da obra é dissertativo, com desenvolvimento de teses e argumentos, mas também condensado e metafórico, com a apresentação súbita e breve de um pensamento, explicitado a partir de frases curtas, carregadas de imagens. A combinação entre os estilos direto e indireto de expressão parece indicar a formação, em *O nascimento da tragédia*, de uma reflexão sobre as possibilidades da linguagem, seus limites e sua riqueza

como modo de expressão. O caráter inesgotável da experiência dionisíaca, associada na Grécia Antiga à música e aos rituais religiosos, passa a se referir ao mundo das vivências internas, formando a base de constituição da linguagem. No lugar da relação de correspondência entre a linguagem e as coisas, que caracteriza grande parte da tradição filosófica, Nietzsche percebe uma atividade de transposição entre essas duas esferas, transposição que foi caracterizada, na época de elaboração de sua primeira obra, como uma relação simbólica. A análise da criação poética dá lugar, pouco a pouco, a uma reflexão sobre sua experiência como autor, à qual se associa uma investigação sobre a formação do pensamento e da linguagem. Do mesmo modo, a reflexão sobre música e experiência interna, a caracterização dos estados singulares de alma e suas formas de expressão alia-se, crescentemente, a observações sobre o processo de elaboração da própria obra. E quando Nietzsche, em *Ecce Homo*, comenta o nascimento de *Assim falou Zaratustra*, é justamente a música que aparece como a expressão mais surpreendente de sua experiência de criação:

Vou contar agora a história do *Zaratustra*. A concepção fundamental da obra, *a idéia do eterno retorno* [...] situa-se no mês de agosto do ano de 1881. Naquele dia fui através dos bosques até ao lago de Silvaplana; detive-me junto a uma rocha imensa, alta como uma pirâmide, não longe de Surlei. Foi ali que tal pensamento me ocorreu. Se, a partir daquele dia, remonto alguns meses atrás, encontro, como prognóstico, uma alteração súbita e profunda de meu gosto, sobretudo na música. Poder-se-ia talvez considerar como música todo o *Zaratustra*; – sem dúvida, era um renascimento na arte de *ouvir*, uma condição prévia para tal. (Nietzsche 7, p. 87)

Na redação de *O nascimento da tragédia* surge, pela primeira vez, um elemento que será cada vez mais característico da obra de Nietzsche: seu caráter auto-reflexivo, o movimento do pensamento



sobre si próprio, a partir do qual se desenvolve pouco a pouco uma investigação sobre o pensamento e a linguagem.

## Bibliografia

1. BEHLER, E. "Nietzsche und die Frühromantische Schule". *Nietzsche-Studien* 7, 1978.
2. FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Düsseldorf: Patmos, 1984.
3. GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. *Goethe e Schiller. Companheiros de viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
4. JANZ, C.P. *Nietzsche. Biographie*. Paris: Gallimard, 1984.
5. KOHLENBACH, M. "Immer neue Geburten. Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsches Erstlingswerk Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" In BORSCHKE, T. (org.) *Centauren—Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim Jungen Nietzsche*. Berlin: de Gruyter, 1994.
6. NIETZSCHE, F. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe (KGB)*. Ed. G. Colli e M. Montinari. Berlin: de Gruyter, 1975, vol. 2.
7. ———. *Ecce Homo*. Lisboa: Edições 70, 1989.
8. ———. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
9. ———. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden (KSB)*. Ed. G. Colli e M. Montinari. Munique: de Gruyter/DTV, 1986.
10. ———. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. G. Colli e M. Montinari. Munique: de Gruyter/DTV, 1980.
11. SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik*. Nietzsches "Geburt der Tragödie" und die Wiener klassische Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.

