

## O ESTATUTO DA LINGUAGEM NO PENSAMENTO DO JOVEM NIETZSCHE: REFLEXÕES SOBRE A FISILOGIA DOS FENÔMENOS ESTÉTICOS<sup>1,2</sup>

André Luis Muniz Garcia (UnB)<sup>3</sup>

[andrelmg@hotmail.com](mailto:andrelmg@hotmail.com)

“a sondar o mais profundo instinto do homem, o instinto da linguagem (*Sprachinstinkt*)”: a gênese (mítica) da linguagem a partir da “fisiologia dos instintos”

**Resumo:** O objetivo do presente artigo, pensado preliminarmente como parte integrante de um estudo mais amplo e sistemático sobre o processo de formação do pensamento do jovem Nietzsche, é discutir o estatuto da linguagem em suas considerações sobre estética, notadamente naquela apresentada nos fragmentos, apontamentos e escritos póstumos preparatórios d’*O Nascimento da Tragédia*. Como se poderá notar, o viés de investigação proposto, respaldado em importantes estudos de literatura secundária, primou por uma esmerada, porém não exaustiva, reconstituição do trinômio: *linguagem sonora* (*Tonsprache*), *linguagem-de-gesto* (*Geberdensprache*) e *linguagem-de-palavra* (*Wortsprache*), que margeia a investigação nietzscheana sobre a origem, desenvolvimento e perecimento da tragédia grega.

**Palavras-chave:** Jovem Nietzsche; Fisiologia; Linguagem; Tragédia.

É consenso entre os estudiosos que a leitura, por Nietzsche, da *História do materialismo e crítica do seu significado presente*, de Friedrich Albert Lange – na medida em que essa obra

---

<sup>1</sup> Recebido: 30-06-2010/Aprovado: 16-11-2010/Publicado on-line: 30-12-2011.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> André Luis Muniz Garcia é Professor-adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Nacional de Brasília, DF, Brasil.

oferece um modelo, *a fisiologia dos sentidos*, para investigar questões sobre o estatuto cognitivo da coisa em si –, não só sedimentou seu interesse pelo método de exame das *Naturwissenschaften* como o despertou também para aspectos “estéticos” extraídos desse registro, quais sejam, o processo “orgânico” de criação de imagens (representação) e de sons para designá-las<sup>4</sup>. Boa parte dos apontamentos e escritos póstumos do assim chamado *Militärzeit* (período militar – 1867/68) convergem para esse tópos. O exame fisiológico das condições de possibilidade do conhecimento humano, por um lado, e o registro *poiético* aí presente, referente à criação das representações e dos sons em atividades cognitivas, por outro, cumprem papel preponderante na concepção de textos da época de docência.

Já na Basileia, onde assumiu a cadeira de professor de literatura grega e latina da Universidade local, Nietzsche inicia paulatino esforço para coadunar o método extraído das *Naturwissenschaften* com suas “intuições filológicas” sobre o processo de criação da obra de arte na Grécia antiga, tal como podemos constatar na conferência *Homero e a filologia clássica* (doravante *H*). Colocando-se à margem das concepções tradicionais sobre o papel da filologia no estudo

---

<sup>4</sup> Carta de 1866 a Carl von Gersdorff. Nela, Nietzsche escreve: “Por fim, devo mencionar ainda Schopenhauer, por quem ainda nutro a mais forte simpatia. [A impressão] que temos dele se produziu em mim, recentemente, de maneira clara, em um outro escrito, o qual, a sua maneira, é primoroso e muito esclarecedor: *História do Materialismo e crítica de seu presente significado*, de F. A. Lange, 1866. Temos aqui um kantiano extremamente esclarecido e pesquisador da natureza (*Naturforscher*). Seu resultado é sintetizado em três proposições: I) o mundo dos sentidos (*Sinnenwelt*) é produto de nossa organização; II) nossos órgãos visíveis (corpóreo) são, como tantas outras partes do mundo fenomenal (*Erscheinungswelt*), apenas imagens (*Bilder*) de um objeto desconhecido; III) Nossa real organização permanece para nós desconhecida, assim como as coisas reais externas. Temos continuamente diante de nós apenas o produto de ambos. Assim, a verdadeira essência das coisas, a coisa em si, é para nós não apenas desconhecida, mas também o conceito da mesma é nada mais nada menos que a última aberração de uma oposição condicionada à nossa organização, e não sabemos se ele tem qualquer significado fora da nossa experiência” (NIETZSCHE 1975, tomo I, v. 2, doravante KGB). Salvo indicação contrária, todas as traduções do original alemão de textos nietzscheanos serão de nossa autoria. Sobre a relação do jovem Nietzsche com Lange, consultar: Crawford (1988), Salaquarda (1978), Stack (1983).

histórico das culturas, Nietzsche busca enfatizar em *H* a necessidade de se encontrar uma “opinião publicamente unânime e clara”, que defina, mediante procedimentos precisos, os pressupostos e o escopo de tal disciplina. Essa exigência estaria ligada ao “caráter pouco produtivo da mesma, [à] deficiência de uma unidade conceitual, [ao] inorgânico estado de acúmulo de atividades científicas de variados tipos, que são interligadas sob o nome de filologia” (NIETZSCHE 1933, v. III, 285).

Requer-se mais do que colocar a filologia em um caminho seguro; se requer repensar sua origem, seu desenvolvimento e sua finalidade: em suma, trata-se, em *H*, de verificar se a filologia ainda “resguarda em si um elemento artístico e um elemento imperativo no domínio estético e ético” (NIETZSCHE 1933, v. III, 285). Em consonância com seu interesse pelas *Naturwissenschaften* e, conseqüentemente, em consonância com sua compreensão do processo de criação poética do “orgânico” – fatos que remontam aos escritos da época militar –, o jovem professor da Basileia concebe a filologia sobre uma base triangular: filologia, afirma, é “um pouco história, um pouco ciência da natureza e um pouco estética”. *Filologia enquanto história* busca conhecer a manifestação (*Kundgebungen*) das individualidades determinadas de um povo em novas imagens; busca compreender a lei que se efetiva (*waltende Gesetz*) no fluxo dos fenômenos. *Filologia enquanto ciência da natureza* procura “sondar os mais profundos instintos humanos, o instinto da linguagem (*Sprachinstinkt*)”. *A filologia enquanto estética*, por sua vez, edifica a assim chamada antiguidade clássica com o propósito “de desenterrar (*heraus zu graben*)” um “mundo que se esvaiu em ideais”, e contrapor “ao tempo presente o espelho do clássico e do modelo exemplar de e-

ternidade” (NIETZSCHE 1933, v. III, 285).

Contrariamente ao que havia proposto ao amigo E. Rohde, Nietzsche não lançou a filologia “lá para onde é seu lugar, (para) um antiquário de móveis” (NIETZSCHE 1975, v. I/2, 360), mas procurou inseri-la ao que chamou, no pequeno escrito de 1862, *Fatum und Geschichte*, de “magníficas heranças” e “anunciantes do nosso futuro” no âmbito especulativo: história, ciência da natureza e, complementarmente, estética (NIETZSCHE 1933, v. II, 55). A tentativa de fundir o método científico, a investigação histórica e a criação artística, tal como esta fora produzida pela antiguidade grega, às suas futuras pesquisas em filologia denota claramente o direcionamento e o âmbito de seus argumentos presentes em escritos e apontamentos redigidos a partir de 1869.

Com base nesse contexto mais geral, podemos retomar aqui a discussão, presente na *Pesquisa-Nietzsche*, sobre o estatuto, por exemplo, do conhecido, mas não publicado, escrito *Verdade e Mentira em Sentido Extramoral* (doravante WL) – “um escrito de conteúdo misterioso”, nas palavras do prefácio ao segundo tomo de *Humano, Demasiado Humano* – no processo de composição literária de juventude. A pergunta fundamental colocada pelos pesquisadores, grosso modo, é a seguinte: WL, redigido em 1872/73, representa um momento de “ruptura” em relação aos escritos sobre estética, em especial quando comparado a *O Nascimento da Tragédia* (doravante GT)?<sup>5</sup>

Lemos, no já mencionado prefácio ao segundo tomo de *Humano, demasiado humano*, que WL é resultado de certo

---

<sup>5</sup> Nosso principal interlocutor será Hödl (1997).

“ceticismo moral” por parte do filósofo, que o teria levado a não mais confiar em seu educador, Schopenhauer. Seguindo por essa via, seria necessário contextualizar, com o intuito de esclarecer tal ceticismo, aquele que é um dos principais objetivos de Nietzsche, capitulado desde a segunda metade da década de 1860, a saber: tentar compreender qual é o estatuto do conceito *coisa em si* – conceito este que Nietzsche, desde a juventude, pensou no quadro de conceitos como o de “verdade”, “essência”, “absoluto”; ou, reconstituindo o argumento de modo mais preciso: Nietzsche procurou examinar qual o estatuto da coisa em si, em um primeiro momento, na filosofia de Schopenhauer; concomitantemente a essa tentativa, como visto, buscou encontrar, no domínio das *Naturwissenschaften*, novas indicações (NIETZSCHE 1933, v. III, 352ss).

Em um texto privado, redigido entre 1867/68, denominado *Sobre Schopenhauer* (doravante S), pode-se notar que o ceticismo moral já estava sendo cultivado por um ceticismo epistemológico. A tentativa (discursiva) de dar sentido à proposição “o mundo é, essencialmente, vontade” fracassa, porque Schopenhauer, assim como Kant, encontra-se preso às “teias da linguagem”<sup>6</sup>. Primeiro, por pressupor a norma gramatical, de acordo com a qual para todo inerente (predicado) há um subsistente (sujeito), concluindo daí que a coisa em si – vontade – é o núcleo real do mundo, e, conseqüentemente, o mundo dos fenômenos é sob ele subsumido. Segundo, por não ter concebido a vontade, ou

---

<sup>6</sup> Os escritos publicados e os apontamentos póstumos serão citados conforme a edição crítica de estudos: Nietzsche (1999, doravante *KS4*). Aqui, *KS4* 7, 19 [135], 463. Nas citações no corpo do texto de anotações póstumas seguiremos o seguinte critério: após o ano de publicação da edição crítica de estudos utilizada, iremos fornecer o volume, seguido da página da qual consta o escrito ou apontamento.

o “em si” do mundo, como intuição poética, como representação produzida pela faculdade artística do sujeito do conhecimento: em suma, enquanto instinto criador. Poder poético (*dichtende Kraft*) e impulso (ou instinto) criador (*s-chaffender Trieb*), no âmbito dos apontamentos de 1867/68, são forças convergentes que procuram sempre produzir “meios” de sua manifestação – ou aparição<sup>7</sup>. Seguindo as linhas mestras do pensamento de Lange em *História do Materialismo...*, para o jovem Nietzsche a linguagem, ou melhor, “o mais profundo instinto do homem”, enquanto tomada como meio pelo qual se manifestam as intuições poéticas, tal como a coisa em si (vontade), constitui, como vimos, a pedra de toque do exame filológico-científico (*Philologie als Naturwissenschaft*).

Exatamente essa temática norteia uma importante preleção, redigida no semestre letivo de 1869/70, denominada *Sobre a origem da linguagem* (doravante *US*), que visava demonstrar, em primeiro plano, a origem e, em segundo, a função da linguagem na construção dos objetos, dos fenômenos, isto é, da própria efetividade. Essa perspectiva, que pretende fundamentalmente reconstruir a origem “mítica” da linguagem, remonta a um acirrado debate germânico no campo da ciência da linguagem (*Sprachwissenschaft*)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre isso, Nietzsche escreve: “O poder poético e o impulso criador produziram o que há de melhor na filosofia” (NIETZSCHE, 1933, tomo III, 339, doravante *BAW*).

<sup>8</sup> Sobre essa temática, consultar: Emden (2005), principalmente o capítulo 2. Sobre a mencionada vertente da *Sprachwissenschaft*, consultar: Gessinger (1998). Sobre a concepção de mito na teoria nietzscheana da linguagem, consultar: Borsche (1994).

## O FIO CONDUTOR DA TRADIÇÃO: “NATURALIZAÇÃO” DA LINGUAGEM

Como se pode constatar dos registros da biblioteca da Universidade da Basileia, Nietzsche iniciou seus estudos em torno da questão sobre a “origem” da linguagem a partir da leitura de obras de Theodor Benfey, Friedrich August Wolf, Johann G. Hamann, sendo-lhe também de grande influência o texto “Über den Ursprung und die Entwicklung der Sprache”, preleção ministrada em novembro de 1866 por Wilhelm Wackernagel, professor de filologia germânica da universidade suíça, e publicada no início da década de 1870. Nessa preleção, comenta C. Endem, Wackernagel adota o modelo de Johann G. von Herder, apresentado em seu ensaio premiado pela Academia de Ciências de Berlim, *Tratado sobre a origem da linguagem*, sustentando que a linguagem em seu estágio pueril, porquanto é imediatamente derivada das impressões sensíveis, é dominada por figuras poéticas; em seguida, direciona-se para um estágio maturado, no qual adquire determinados graus de abstração, e, por fim, a linguagem chega a um domínio totalmente dominado por formas lógicas e gramaticais complexas (EMDEN 2005, 64)<sup>9</sup>.

Segundo Herder, em sua infância a linguagem se manifestou como simples “som imediato da sensação (*unmittelbaren Laute der Empfindung*)” (HERDER 2002, 16). Sua origem é natural, porquanto esse som primordial esteja

---

<sup>9</sup> Em sua tradução para o francês do *Tratado*, Pierre Pénison comenta que Herder estaria envolvido em uma discussão sobre a origem da linguagem que tem raízes em Leibniz, Süßmilch, Condillac, Rousseau, Michaëlis, Hamann e Maupertius (cf. HERDER, 1977, 16ss). Herder defende, de acordo com a interpretação de T. Borsche, que o pensamento consciente, ou aquilo que denomina *Besinnung* (circunspecção) só é alcançado quando o homem é capaz de “isolar” dados sensíveis e, em seguida, cristalizá-los em categorias abstratas (as palavras) (cf. BORSCHÉ, 1994, 122).

presente em todos os animais, dos mais inferiores aos mais organicamente complexos. Os signos linguísticos criados pelo homem possuem uma matriz comum com os sons da natureza: são derivados de um brado (*der Geschrei*), uma interjeição produzida por um sentimento, ou, a dizer como Herder, são criados pelo “grito das sensações (*Geschrei der Empfindungen*)”. As capacidades humanas de abstração de estímulos (*Abstraktionskräfte*), assim como suas faculdades de representação (*Vorstellungskräfte*) e sua disposição orgânica para tal, possibilitaram ao homem aprimorar aquela linguagem natural de sons:

O homem, colocado em estado de circunspeção [*Besonnenheit*] que lhe é próprio, e [porquanto] essa circunspeção (a reflexão) efetivava-se livremente, inventou a linguagem. [...] A invenção da linguagem é tão natural quanto o é o homem. O homem atesta a reflexão, quando a força [*Kraft*] de sua alma age livremente, [para] separar, se me é permitido dizer assim, [para] deter, em um oceano de percepções que se movimenta através dos sentidos, uma onda. (HERDER 2002, 31-32)

A reflexão é ainda atestada no homem, quando o desperta de um estado onírico criado pelas imagens sensíveis. Gradativamente, atinge outro estágio, quando concebe um sinal distintivo (*Merkmal*) para significar, cristalizar as impressões. Operando esses signos linguísticos em esquemas cada vez mais complexos, o homem alcança as categorias mais abstratas do pensar. O pensamento lógico, porém, não parte senão das impressões; daí o recorrente argumento de Herder, presente no Tratado, segundo o qual também a razão, a reflexão humana, tem uma origem “natural”.

Essa reconstituição do aparecimento da linguagem na história do homem resguarda, no *Tratado*, um viés *mítico*,



defende Tilman Borsche<sup>10</sup>. Herder não se ocupa, no *Tratado*, tanto com a veracidade histórica da sua hipótese quanto, isto sim, em corroborar sua principal tese: a saber, a linguagem e a reflexão racional, sua forma espiritual autêntica, são atividades codependentes e naturais. Somente a circunspeção transforma o efêmero estímulo sensorial presente na origem da linguagem em algo determinado, e, portanto, assim vai concluir Ernst Cassirer, “em um ‘conteúdo’ genuinamente espiritual”<sup>11</sup>.

A perspectiva antes mencionada segundo a qual a linguagem é mero fenômeno natural remonta à época da filosofia antiga. No *De rerum natura*, de Lucrecio, obra que pretendeu expor o materialismo filosófico dos gregos Epicuro e Demóstenes, Ernst Cassirer notou uma sistemática tentativa de compreensão da gênese natural da linguagem. Nos seis tomos da obra, observou um paulatino esforço do filósofo latino para se distanciar da especulação platônica apresentada no *Crátilo*; por outro lado, constatou, também nessa obra, a antecipação de algumas das principais proposições antropológicas de Herder, resumidas pelo seguinte

---

<sup>10</sup> Sobre essa temática, Tilman Borsche (1994, 126-127) comenta: “torna-se então claro que aqui Nietzsche, como Herder e seus contemporâneos, narra uma história de origem. [...] a genealogia científico-natural da linguagem é um *mito* no sentido platônico. Essa história não reivindica ser verdadeira – [...]”.

<sup>11</sup> “Herder foi influenciado por Hamann, mas na época que precede a obra acima referida [subent. *Tratado*] ele foi discípulo de Kant e, através deste, de Leibniz. [...] Mas como podia harmonizar essas duas concepções da linguagem totalmente antitéticas, como era possível reconciliar Hamann e Leibniz? Como a concepção segundo a qual a linguagem constitui a mais elevada realização do pensamento analítico, o verdadeiro instrumento para a formação de conceitos ‘distintos’, podia fundir-se com a interpretação pela qual a origem da linguagem se subtrai a toda reflexão da razão e se abriga na escuridão do sentimento e de sua inconsciente força criadora poética? Aqui, precisamente, tem início as perguntas de Herder, e, com elas, a sua nova solução do problema da linguagem. Ainda que a linguagem tenha as suas raízes no sentimento e nas suas manifestações imediatas e instintivas, e mesmo que ela tenha a sua origem em gritos, tons e sons selvagens articulados, e não na necessidade da comunicação, ainda assim esta agregação de sons jamais constituirá a essência, a autêntica ‘forma’ espiritual da linguagem. Esta forma surge somente a partir do momento em que começa a agir uma nova ‘força espiritual básica’ que desde o início distingue o ser humano do animal” (CASSIRER, 2001, 134-135).

argumento: para Lucrécio, sustenta Cassirer (2001, 128), “a linguagem desenvolve-se como uma esfera peculiar ao ser humano, oriunda de uma pulsão universal tendente à expressão sensorial e mímica, que lhe é inerente, não como resultado da reflexão, e sim inconsciente e involuntariamente”. Enquanto manifestação natural de uma pulsão universal, a linguagem exprime os instintos humanos em sons e gestos. Pode-se aqui relacionar a tese sobre a expressão sensorial da pulsão universal pelo som à proposta de Herder de acordo com a qual o “som imediato das percepções” é exteriorizado pelo grito. Mesmo no início da modernidade, debates em torno da origem da linguagem e, conseqüentemente, sobre a reflexão racional, projetados já pela filosofia da natureza dos antigos pensadores gregos e latinos, não foram cerceados. A pergunta pela natureza da linguagem, pela sua função e desenvolvimento na histórica seria, comenta Cassirer, retomada pela *Nova Ciência* de Giambattista Vico.

O filósofo italiano, em seus *Principi di scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*, assumiu que a natureza é fonte de todos os signos linguísticos, tanto os presentes na poesia quanto os presentes na lógica; porém, deslocou o debate de seu antigo âmbito materialista. Segundo Cassirer (2001, 129), o problema da linguagem foi tratado, por Vico, em uma metafísica universal do espírito:

Partindo da “metafísica poética”, cuja tarefa consiste em revelar as origens da poesia, bem como a origem do pensamento mítico, e passando pelo elo intermediário da “lógica poética”, que deve ter como escopo a averiguação da gênese das metáforas e dos tropos poéticos, ele adentra na questão da origem da linguagem que, para ele, se identifica com a origem da “literatura” e das ciências em geral.

Para Vico, um rigoroso estudo sobre a origem da linguagem

não pressupõe outro ponto de partida senão uma investigação sobre a história das ciências do espírito, pois a linguagem é a condição de possibilidade de manifestação tanto da arte, pela poesia, quanto do conhecimento mais universal e abstrato, pela metafísica.

Em seu estado poético, as palavras revelavam sua função primordial: a expressão dos sons da natureza, expressão de sentimentos de dor e prazer. Em seu estado lógico, o homem maneja as palavras pelo intelecto, cindindo-as de seu núcleo intuitivo. No entanto, retirando, por meio de uma etimologia rudimentar, as camadas abstratas, a fim de recuperar seu sentido primordial, Vico sugeriu ser possível demonstrar que todas as palavras possuíam “raízes de uma única sílaba, que ou reproduziam, sob forma de onomatopeia, um som objetivo da natureza, ou, como puros sons emocionais, uma exclamação de dor ou de prazer, de alegria ou tristeza, de espanto ou de pavor” (CASSIRER 2001, 130). Essa forma onomatopeica de exteriorização dos estados da natureza ou dos sentimentos é figurada pela *interjeição*. Essa figura de linguagem é, como mostra nos *Principi di scienza nuova*, a fonte dos pronomes e de vocábulos gramaticais. Sob esse aspecto, para Vico esses elementos teriam fornecido os principais pressupostos para a articulação da fala, bem como dos esquemas mais complexos da linguagem.

Não é despropositada, portanto, a incursão de Rousseau sobre essa temática. Em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, o filósofo francês retoma a tese de Étienne Bonnot de Condillac, elaborada em seu *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, de acordo com a qual todas as categorias racionais têm sua origem sensível. Rousseau dividiu seu estudo em três tópicos fundamentais: (i) sobre a

origem da linguagem; (ii) diferenciação das diversas línguas; e (iii) temas sobre a linguagem musical. A palavra, que é “a primeira instituição social” (ROUSSEAU 1999, 259), deve sua origem a dois sentimentos naturais, o anelo e a necessidade: “Pode-se, pois, crer que as necessidades ditam os primeiros gestos e que as paixões arrancaram as primeiras vozes” (ROUSSEAU 1999, 265). Desejo e necessidade denotam que a linguagem, no homem, é *adquirida*, diferentemente de outros animais, como abelhas e formigas, nos quais ela é inata. Paixões e necessidade de conservação da vida – sendo esta a responsável por separar e não aproximar os homens no estado de natureza –, enquanto afecções fundamentais que constrangeram o homem primitivo a criar uma língua, demonstram, de modo decisivo para Rousseau (1999, 266), que a história da linguagem humana se inicia no domínio dos sentidos, e não da razão:

Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhe arrancaram as primeiras vozes. [...] para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas.

As considerações sobre a origem natural da linguagem propostas pela *Nova Ciência* de Vico também foram integralmente recebidas pelo antirracionalista e principal tutor intelectual de Herder, Johann G. Hamann. A recepção de Hamann pelos principais expoentes do movimento alemão *Sturm und Drang*, vertente literária que rejeitou o estilo “racionalista” pregado pelo pensamento iluminista, primando a centralidade das paixões e o sofrimento do in-

divíduo, é certamente motivada pela sua incontestada defesa do estatuto da poesia como *lingua madre* dos povos. Em suas missivas, como bem diagnosticou Cassirer, ressalta fortemente o direcionamento de sua produção intelectual: “O meu assunto não é nem a física, nem a teologia, e sim a *língua*, mãe da razão e da revelação [...]”. E acrescenta: “Ainda que eu fosse tão eloquente quanto Demóstenes, não faria outra coisa senão repetir três vezes a mesma fórmula: a Razão é Linguagem, Logos” (CASSIRER 2001, 132). A linguagem não é mero recurso sistemático de comunicação que, por meio de signos gráficos e sonoros, exprime os sentimentos humanos. Sua função primordial está em mediar as manifestações dos mistérios divinos, bem como de todas as categorias da razão, e, para tanto, a expressão *poética* – o recurso às figuras de linguagem – é concebida como a mais pura e original no homem.

Pouco se compreende acerca do estatuto da linguagem na filosofia estética, ou mesmo na teoria do conhecimento do jovem Nietzsche, se deixamos de examinar sua (in)direta recepção dessa vertente da filosofia romântica alemã. A tradição alemã iniciada por Hamann, Herder e os irmãos Schlegel herdou da *Naturphilosophie* o método de investigação científico-natural: não se trata mais de justificar os fenômenos linguísticos por meio de uma ontologia, mas de examinar sua origem naturalmente, a partir da *força poética do organismo*<sup>12</sup>. Sobre essa nova inflexão, Cassirer (2001, 137) tece um longo, porém pertinente, comentário:

O conceito geral da forma que define e caracteriza a linguagem sofreu, assim, uma modificação. A obra de Herder indica com extrema precisão o momento de transição em que o antigo conceito racional-

---

<sup>12</sup> Essa é uma expressão tomada de empréstimo de Tilman Borsche (1994, 121).

lista da “forma reflexiva”, que domina a filosofia do Iluminismo, se transforma no conceito romântico da “forma orgânica”. Através do ensaio de Friedrich Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, este novo conceito foi introduzido pela primeira vez, e com uma definição clara, no estudo da linguagem. Por mais pálida e vaga que hoje em dia nos possa parecer esta definição, para Friedrich Schlegel e sua época, nela expressou-se concreta e substancialmente a nova posição que agora era atribuída à linguagem na totalidade da vida espiritual do ser humano. Porque o conceito de organismo, tal como o formula o romantismo, não serve para designar um fato isolado da natureza, uma região particular e delimitada de fenômenos objetivos, com os quais os fenômenos linguísticos poderiam ser comparados [...]. Este conceito é tomado aqui [...] como expressão de um princípio especulativo universal – de um princípio que constitui a meta última e o foco sistemático da especulação romântica. O problema do organismo constitui o centro espiritual com o qual o Romantismo, a partir de questões as mais diversas, sempre se confrontou. A teoria das metamorfoses de Goethe, a filosofia crítica de Kant, bem como os primeiros esboços da filosofia da natureza e do “sistema do idealismo transcendental” de Schelling, parecem, todos, convergir para este único ponto.

Ao pressupor que a linguagem tem uma origem natural – em suma, que é um produto de capacidades (forças) humanas –, e que se desenvolve no homem até atingir seu píncaro na articulação formal de categorias lógicas, essa corrente germânica também operou uma importante inversão da concepção clássica, em especial da tradição socrático-platônica, para quem a linguagem (sistema de juízos ou proposições), sendo um instrumento criado pelo homem, é inferior, na “ordem das razões”, à sua capacidade intelectual, que é inata. Pela linguagem, instrumento de significação arbitrário e convencional, narra o diálogo platônico *Crátilo*, jamais se pode revelar a essência ou a verdade das coisas<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Sobre a tese de uma origem natural, isto é, de uma forma natural dos nomes (palavras) para as coisas em oposição à tese de uma determinação arbitrária e convencional de seu significado, confrontar o *Crátilo* de Platão. Consultar também, sobre essa temática, Borsche (1992), em es-Cont.

Em *US*, Nietzsche dá assentimento às principais conclusões dessa tradição do romantismo alemão, moldando-as em quatro proposições: (i) a linguagem “não é nem obra da consciência individual e nem de uma maioria”; (ii) o pensamento consciente é “possível, antes de tudo, com auxílio da linguagem”; (iii) o desenvolvimento do pensamento consciente é prejudicial à linguagem, se considerada sua propensão poética originária; e (iv) a linguagem é meio para a consecução de fins determinados pelos instintos (instância inconsciente), o qual “não é resultado da reflexão consciente, nem uma simples consequência da organização corpórea, nem resultado de um mecanismo, nem efeito de algo que vem de fora do espírito [...] O instinto é algo como a semente mais interna de um ser” (NIETZSCHE 1920-9, 468).

Dúvidas sobre a origem (mítica) da linguagem só emergiram, sustenta em *US*, por ausência de “conhecimento histórico e fisiológico (*historischen und physiologischen Einsicht*)” (NIETZSCHE 1920-9, 469). Ao prescindirem de uma fisiologia do organismo, linguistas e também filósofos relevaram a função dos instintos e da capacidade *poiética* do sujeito na criação e conservação da linguagem. Desconhecimento histórico, porque não mais se investigaram as formas de manifestação, no interior de associações humanas, do que já chamava, em *H*, de *Sprachinstinkt* (instinto linguístico).

Para demonstrar a mencionada imprecisão fisiológica, Nietzsche (1920-9, 470) recorre a uma importante passagem do *Tratado* de Herder em *US*:

---

pecial a segunda seção.

Na Alemanha, a Academia de Berlim – há cem anos – apresentou para premiação a [seguinte] questão: “Sobre a origem da linguagem”. Em 1770, o texto de Herder recebeu o mérito. O homem nascera para a linguagem. “A gênese da linguagem [como] uma pulsão (*Drängniss*) interna, como o ímpeto (*Drang*) embrionário para o nascimento no instante de sua maturação (*Reife*)”.

O ordenamento de matriz socrático-platônico de acordo com o qual a consciência, ou melhor, o pensamento racional, precede a linguagem; que a linguagem seria um produto da razão humana, e não de atividades inconscientes (instintivas), é, essencialmente, a tese que Nietzsche impugna. Mesmo distanciando-se da ontologia alemã pós-kantiana, pode-se perceber que o jovem Nietzsche vincula suas posições cada vez mais à vertente “romântica” dessa tradição, segundo a qual todo estado de consciência dos fenômenos externos e internos, a saber, a consciência do mundo (e, conseqüentemente, de si mesmo), pressupõe um estado “infra-consciente”, uma espécie de “natureza primeira”, que, gradualmente, realiza, segundo fins não racionais, a passagem para o *eu* que reflete. Essa tendência pode ser verificada na citação feita por Nietzsche (1920-9, 470) da obra de Schelling, *Introdução à filosofia da mitologia*, um dos mais importantes expoentes do pensamento romântico do círculo de Jena:

Para finalizar, [uma] palavra de Schelling: “Sem linguagem não poderia [existir] nem consciência filosófica, nem mesmo consciência humana em geral; assim, a razão-de-ser (*Grund*) da linguagem não poderia ser posta pela consciência; e, no entanto, quanto mais fundo penetramos nela, tanto mais [de modo] determinado se descobre que sua profundidade excede (*übertrifft*), em muito, o mais desenvolvido produto da consciência (*des bewusstvollsten Erzeugnisses*). Ocorre com a



linguagem assim como [é] com os seres orgânicos [...].<sup>14</sup>

O mesmo processo que revela a origem, o desenvolvimento e os fins do organismo pode ser atestado na “história natural da linguagem”: (i) tem origem em um “impulso criador”; (ii) desenvolve-se na medida em que se sedimenta em signos (sons, palavras etc.), e (iii) tem seu fim ligado à consecução de formas lógicas complexas, ou seja, à criação do domínio racional. Tanto as formas de manifestação artística, expressas por signos, quanto as formas de manifestação e conservação do conhecimento humano, argumenta em *US*, “já estão preparadas na linguagem”.

### SOM, MÚSICA E PALAVRA: A *LINGUAGEM DE AFETO*

A relação do jovem Nietzsche com a filosofia de Lange, bem como com o método de investigação fisiológico proposto pelos “cientistas da natureza” é bem mais profícua quando pensada no eixo dos textos preparatórios a *GT*. Hödl, em

---

<sup>14</sup> Aqui, trata-se de um excerto da *Introdução à filosofia da mitologia* que Nietzsche extraiu da obra de E. von Hartmann, *Filosofia do inconsciente*. Para uma análise comparativa das fontes dessa preleção de Nietzsche, consultar Thüring (1994). A tese segundo a qual o pensamento consciente é resultado da sedimentação e operação de formas gramaticais está alicerçada na *Filosofia do inconsciente* de E. von Hartmann, uma vez que é o inconsciente que cria meios para a consecução de fins (apresentados pelos instintos). Nessa obra, o autor argumenta: “[...] the only constant element is the unconscious purpose of the instinct; the instinct itself, however, like the willing of the means, varies just as much as the means appropriately applied vary according to the external circumstances. An hypothesis which rejects the unconscious idea of the end in each single case is accordingly condemned” (VON HARTMANN 1931, 83). O fim que se almeja é determinado, enquanto os meios podem variar conforme as condições externas. A capacidade dos instintos de variar e de se modificar implica sempre em indeterminação. “If it be granted the modifications of instinct, together with its most usual fundamental form, which is often quite *indeterminable*, spring from a single source, then the allegation of conscious reflection is self-refuted later on [...]” (idem, 86). As variações e modificações dos meios, por sua vez, poderiam designar a origem da reflexão consciente. “Many will be inclined to ascribe this modification to *conscious reflection* on the part of the animals; and certainly in animals more highly endowed in most cases a combination of instinctive activity and conscious reflection is not to be denied” (idem, 85-86). Daí a conclusão: “Instinct is conscious willing of the means to an unconsciously willed end” (idem, 88).

seu comentário à *WL*, parte dos escritos e fragmentos póstumos de 1869, para justificar a importância da investigação filológico-científica. Toma como ponto de partida a anotação póstuma 2[10], central na discussão sobre o estatuto da linguagem na filosofia estética do jovem Nietzsche, mais precisamente, na discussão em torno do estatuto da linguagem na manifestação artística gestual e sonora. Seguindo o procedimento hermenêutico de interpretação adotado por Hödl, gostaríamos de resgatar também outra anotação, datada de 1867/68, na qual Nietzsche (1933, 350) sustenta que “uma estética da música tem de partir de efeitos”. No exame desse póstumo, ainda pouco explorado pela bibliografia secundária pesquisada, buscamos debater e, eventualmente, entender o vínculo, que por Hödl é apenas encontrado em anotações de 1869, entre manifestações artísticas e linguagem.

Dos “efeitos” que devem ser demonstrados por essa teoria estética da música esboçada por esse apontamento de 1867/68, Nietzsche elenca cinco: (i) o efeito do som; (ii) o efeito da sequência sonora; (iii) o efeito da cisão sonora; (iv) do ritmo; e, por fim, (v) da consonância (*Zusammenklings*) de sons. O apontamento está inacabado e nele somente há esclarecimentos rudimentares do primeiro tópico. No entanto, é clara a tentativa de compreender as causas da escala geral dos sons a partir do que denomina “linguagem de afeto (*Sprache des Affekts*)”. Ao vincular som e afeto, Nietzsche aponta para a origem da música, que surge, em um primeiro momento, de afecções do corpo e, conseqüentemente, da articulação harmoniosa dos sons em uma escala. É o corpo, ou, para usar uma terminologia mais precisa, é a capacidade criadora dos instintos (dos afetos), que condiciona a produção não só de signos (palavras, conceitos e ima-

gens/símbolos), mas também da harmonia (*Zusammenklingen*) de tons: a música. A linguagem, tomada em sua gênese, é musical se e somente se concebida por “sons” (*Lauten*), ou seja, sem interferência do que Nietzsche denomina de *Wortsprache* (*linguagem-de-palavra*). “[...] a linguagem existe a partir dos sons, assim como a música”, afirma Nietzsche (1933, 350). E conclui, em seguida, que, “na palavra, o que é musical (o sonoro) atrofia-se [*verkümmert*], porém, tão logo surge o afeto, ele [subent. *o que é musical*] é criado”. O afeto – o equivalente daquilo que Nietzsche denominara *schaffender Trieb* (*impulso criador*) – é, dessa maneira, a raiz, a causa do som e, conseqüentemente, da consonância tonal. Desse argumento procederá a concepção de uma teoria estética da música, sendo esta efeito de uma “linguagem de afetos”. Por sua vez, a palavra, isto é, o signo articulado em pensamento e expresso por sons, jamais pode exprimir a característica originária (musical) da linguagem. A oposição entre linguagem-tonal e linguagem-de-palavra guarda em si uma distinção sutil, extraída, certamente, daquela tradição germânica da *Sprachwissenschaft*. Como propôs Wackernagel, e mesmo anteriormente, como já propusera Herder, em um primeiro momento a linguagem é “poética” e somente depois será uma “linguagem abstrata”, regulada por signos fixos ou unidades permanentes: os conceitos<sup>15</sup>. Aliás, esse apontamento póstumo do período militar antecipa, em muitos trechos, o tema tratado no famoso fragmento 2[10].

Hödl e, em sua esteira, T. Brobjer ressaltam a importância de se analisar a série de fragmentos póstumos que balizam os três textos preparatórios de GT: “O drama musi-

---

<sup>15</sup> Nesse aforismo há uma referência explícita ao argumento, desenvolvido no *Tratado*, de Herder, segundo o qual a interjeição representa o som original presente na origem da linguagem.

cal grego” (doravante, GMD), “Sócrates e a tragédia”<sup>16</sup> e “A intuição dionisiaca do mundo” (doravante, DW). Dentre os inúmeros esboços e projetos de livros não executados, contidos nos apontamentos do inverno de 1869, destaca-se o de número 2[9], no qual são esboçados os títulos: “O drama musical na antiguidade grega / Sócrates e a tragédia grega”. Segundo Brobjer, Nietzsche, durante os três primeiros anos de docência na Basileia, ocupou-se com os “aspectos filosóficos da tragédia grega”<sup>17</sup>. Sem dúvida, esses aspectos estariam relacionados à “função” da filosofia socrática no processo que culminou no perecimento da tragédia<sup>18</sup>. A tragédia, e Nietzsche buscou compreender isso a fundo, foi mais que uma expressão artística de um povo; a arte trágica é, assim como a poesia ditirâmbica, resultado das mais íntimas e primordiais forças criadoras do homem, que se exprimem fundamentalmente pela linguagem gestual e pela linguagem tonal-harmônica, a música. Ademais, é no bojo dessa profunda compreensão do fenômeno trágico que, retrospectivamente, escreve o filósofo em “O crepúsculo dos ídolos”, “[realizei] minha primeira transvaloração de todos

---

<sup>16</sup> Com o intuito de evitar possíveis confusões, é necessário esclarecer que, em 1870, Nietzsche redigiu a conferência *Sócrates e a tragédia*. Um ano mais tarde, em 1871, a partir do material compilado nessa conferência, redigiu um *Privatstück*, ao qual denominou *Sócrates e a Tragédia Grega*. Esse último texto foi integralmente incluído na redação final de GT. Sobre esse tema, consultar *Chronik zu Nietzsches Leben...*, KSA 15, 19 ss. Nesse artigo, o texto analisado e recorrentemente citado foi “Sócrates e a Tragédia Grega”, abreviado, no corpo do texto, pela sigla SGT.

<sup>17</sup> “His reading about tragedy was extensive. Two strands can be observed in this reading: works dealing with different aspects of tragedy, especially its aesthetic significance, such as, for example, works by Schlegel, Müller, Alberti, Wartenburg, Schiller, Vischer and Grote. The other strand relate to the more specific question of Aristotle’s view of tragedy – Nietzsche read, apart from Aristotle himself (whose collected works in German he bought in 1868, but he also possessed several individual volumes), a number of studies of this question; Teichmüller, Bernays, Oncken, Spengel, Reinkens and heard the newly installed professor of philosophy in Basel, Rudolf Eucken, in 1871 speak about ‘Aristotle’s relevance for us today’” (BROBJER 2005, 278, nota 1).

<sup>18</sup> Sobre esse tema, consultar, por exemplo, KSA 7, 1[15] e 1[43].

os valores” (NIETZSCHE 1999, KSA 6, 160).

O elo que une o apontamento de 1867/68 ao mencionado póstumo 2[10] é a relação – ou talvez, a tentativa de compreendê-la – entre linguagem tonal e linguagem-de-palavra<sup>19</sup>. A conclusão do apontamento de 1867/68 anteriormente citado torna-se, no aforismo 2[10], o ponto de partida: *a música é linguagem*. Como sugere Hödl, há duas concepções de linguagem na anotação póstuma 2[10]. Em sentido amplo, como meio de comunicação; em sentido estrito, a linguagem é música na medida em que é expressão, ou efeito, de sons articulados (harmoniosos). Aliás, visto por outro aspecto, a linguagem tonal é também uma linguagem-de-palavra, pois toda linguagem que se expressa por palavras é, de um ponto de vista, sonora. O som é o que *aproxima* a música da palavra<sup>20</sup>. Levando em consideração esse argumento, é curioso notar que, tanto no póstumo 2[10] quanto no apontamento de 67/68, Nietzsche vislumbra, no interior da relação entre som e palavra, a origem da poesia.

A isso poder-se-ia objetar que a linguagem musical e a linguagem-de-palavra, tal como concebida em 2[10], possuem características diferentes daquela concebida no apontamento do período militar anteriormente referido. Contudo, em ambos a tese comum é esta: se na linguagem musical prevalece o primado da palavra, da narrativa, do di-

---

<sup>19</sup> Hödl (1997, 28ss) desenvolve prodigioso estudo sobre os três mencionados tópicos em *Intuição dionisíaca do mundo*.

<sup>20</sup> Argumenta Nietzsche no apontamento 2[10]: “A música é uma linguagem, a qual é capaz de uma elucidação (*Verdeutlichung*) infinita. A linguagem explica-se apenas através de conceitos; assim por meio do pensamento surge a co-sensação (*Mitempfindung*). Esta coloca para a linguagem um limite. Isso vale apenas para a linguagem escrita objetiva; a linguagem-de-palavra (*Wortsprache*) é tonal; e os intervalos, os ritmos, os *tempi*, as intensidades e acentuação são todas [características] simbólicas para o conteúdo do sentimento (*Gefühlsinhalt*) a ser apresentado”.

álogo, então ela se atrofia. Lê-se também esse mesmo argumento em outro apontamento do outono de 1869:

A música do coro (*Chormusik*) desenvolve-se, inicialmente, em conformidade artística (*kunstmäßig*); em parte alguma [há] concordância entre texto e música. [...] [há] uma absoluta indiferença, sim, aversão às palavras de textos [*Texteworte*], as quais [são] cantadas sem sentido, confusas e [de maneira] desfigurada. (NIETZSCHE 1999, KSA 7, 31)

Para ser compreendida, acreditamos que essa tese não pode ser separada daquela de acordo com a qual, em um primeiro momento, a linguagem tem características tonais, que se articulam, posteriormente, em uma linguagem musical. Por outro lado, há também uma “variante” da linguagem-de-som que, quando articulada por palavras, resulta em uma linguagem poética.

Se à linguagem musical é incorporada a palavra, na composição dos versos ou diálogos poéticos isso já representa um novo (ou segundo) momento, representa uma forma abstrata de comunicação do conteúdo do sentimento trágico. Para revelar suas características elementares, a música não necessita de palavras ou conceitos, e somente de posse de uma concepção “mítica” sobre a origem da linguagem, como a entende Tilman Borsche, é que Nietzsche pode afirmar que a música do coro, se recorre a “palavras de textos”, é desfigurada e sem sentido<sup>21</sup>.

Ao mesmo tempo em que a poesia resguarda seu valor artístico (relação entre som e palavra) ela não se confunde

---

<sup>21</sup> “A tragédia compunha-se, na origem, de dança e canto coral em honra a Dioniso, que os cantores executavam usando máscaras animais e assim assumindo uma forma primitiva do Divino: desse modo, mundo mítico e realidade terrena tornavam-se uma só coisa enquanto durasse a dança; [...] já o drama baseia-se exatamente na transformação pela qual o coro ‘representa’ as personagens do mito, encarna um papel, torna-se ‘ator’. Se a lírica coral assume caráter épico da narração do mito, adquire ela, desse modo, a liberdade de livrar-se de situações rigidamente fixadas. [...] É a palavra e não mais a pessoa quem representa o fato” (SNELL 2001, 99).

com a música (harmonia tonal). Como observa Hödl, a crítica nietzscheana, presente em *GDM*, à arte dramática moderna se sustenta nesse ponto: que a música e a poesia sejam aparentadas, devido a sua relação com o som, não se segue que o *libretto d'opera*, por exemplo, faça ou produza algum sentido no espectador durante a encenação dramática<sup>22</sup>.

Não é necessário um exame minucioso para diagnosticar que essa mesma tese aparece em 2[10]: “Isto é, simultaneamente, peculiar a tudo da música. O maior volume de sentimento, porém, não se manifesta através das palavras. E até mesmo a palavra apenas indica [algo]: isso é a superfície do mar em movimento, porquanto ele, no fundo, está revolto”. Tanto a linguagem-de-palavra quanto a linguagem musical expressam o conteúdo de um sentimento; porém, o “maior volume” de sentimentos é peculiar à música. Enquanto mediada por signos abstratos (os conceitos), a linguagem é apenas “material tosco, rude”. Seu alcance é restrito, diferentemente da música, aos limites da consciência. Mas quais são as razões que levaram Nietzsche a creditar, em 2[10], à linguagem harmônica preponderância em relação à linguagem-de-palavra quando da manifestação do conteúdo do sentimento trágico?

### SOM, MÚSICA E PALAVRA: MANIFESTAÇÃO DO CONTEÚDO DO SENTIMENTO

O que permite associar linguagem-de-palavra e música é a característica tonal de ambas. No entanto, considerando a

---

<sup>22</sup> Consultar *GDM*, em *KSA* 1, 525. Interessante também notar que o aforismo subsequente a 2[10] trata justamente da “palavra” e da “música” na ópera (cf. *KSA* 7, 2[11], 48).

ideia geral do argumento anteriormente apresentado, o conteúdo de um sentimento, na tragédia, só pode ser expresso por sons; em menor grau pela palavra e em um grau superior pela música. Em GDM essa tese ganha mais força. Ligado ao plano musical wagneriano da *Gesamtkunstwerk*, o jovem professor de literatura grega e latina buscou encontrar argumentos que justificassem como e por que a música é expressão sublime e absoluta das artes<sup>23</sup>. Que a música deve amparar (*unterstützen*) a poesia; que ela deve fortalecer (*verstärken*) a expressão dos sentimentos (*Ausdruck der Gefühle*) sem interromper a ação dramática ou “estorvá-la por meio de ornamentações inúteis” – isso se deve ao fato de que a música, em especial como é concebida pelo drama grego, particularmente no papel do coro trágico, é exteriorização daquilo que há de essencial na produção da arte: o sentimento. Daí porque a música pode, contrariamente à palavra que se efetiva, antes de tudo, na esfera dos conceitos, “atingir, imediatamente, o coração, como linguagem universalmente verdadeira, que é sempre entendida” (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 529). A música é a linguagem por excelência dos sentimentos.

Nietzsche, ao fazer a crítica dos elementos da arte dramática moderna em GDM, insiste em tematizar aquela característica “verdadeiramente universal” da música, presente na tragédia grega. Todos os elementos da tragédia, que convergem para a centralidade do “conteúdo do sentimento”, da sua manifestação, como parte essencial da encenação trágica, referem-se à função do coro (no caso, ditirâmico) na ação dramática<sup>24</sup>. Os ditirambos eram cantos

---

<sup>23</sup> Essa é a tese apresentada por Wagner (1987, 32/64) em seu *Beethoven*.

<sup>24</sup> Sobre o conceito de ação e sua relação com o coro, cf. *Sócrates e a tragédia grega*, KSA I, Cont.



e danças improvisadas em honra a Dioniso, então reconhecido pelos gregos como “senhor de todos os que participam da *zoé*”<sup>25</sup>. Quando o componente lírico, isto é, a narração do mito, é acrescentado a esse ritual, a fim de exteriorizar o sentimento, tem-se então a origem do drama.

Nietzsche sempre enfatizou que o drama não é elemento originário das festas dionisiacas do “coro de bodes”, mas forma narrativa remodelada dos antigos rituais pelos poetas clássicos (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 611). É certo, reitera o filósofo, que as tragédias clássicas de Ésquilo e Sófocles ainda resguardam o componente sentimental; porém, não em seu caráter excêntrico. O canto executado pelo coro é entoado, na encenação dramática dos poetas gregos, de modo *lírico*. Diferentemente do coro ditirâmico, a lírica coral presente na tragédia helênica possui como um de seus componentes a *narração* (*Erzählung*) do mito: mas ainda aqui a palavra é puramente *mediadora*. É possível encontrar no corpo desse texto preparatório de GT rudimentos do caminho que o jovem professor percorrerá para desvendar o elemento corruptor da tragédia. Em Eurípidés, assevera Nietzsche categoricamente, outra “linguagem” prevalecerá sobre aquela músico-coral. Tornando-se cada vez mais técnico (ação) e menos artístico (sentimental), o recurso à palavra, ao diálogo, em suma, ao *logos*, constituiu o principal sintoma do perecimento da tragédia. Em SGT,

---

610.

<sup>25</sup> “Coros de cantores e dançarinos vinham tendo curso desde a Dionísia rural. Não aos chistes [...] mas aos improvisos e coros dos ditirambos a Dionísia rural veio a conferir um ímpeto jamais esquecido. [...] Uma comunidade de vinhateiros e pastores provê a base sociológica adequada para o que chamei de forma interior da tragédia. A despeito da dialética imutável do mito de *zoé*, o sacrifício místico de um cabrito – um filhote, um pequeno caprino, como representante de Dioniso – carecia do motivo social, ou seja, a idéia do castigo. Foi isso que tornou a cerimônia do sacrifício digno do palco, enquanto o sacrifício em si mesmo, sem esta idéia de punição de um criminoso, provia o fundamento genérico do drama” (KERÉNYI 2002, 276-277)

Nietzsche notou que na tragédia euripídica não é mais o sentimento, mas o entendimento (*der Verstand*) que domina a representação teatral (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 609)<sup>26</sup>. A ação, escreve o jovem professor na anotação 1[56], do outono de 1869, só se torna o elemento principal da representação trágica, em substituição ao *sentimento* (o *pathos*), “com o diálogo”.

Finalizamos o tópico anterior com uma questão sugerida pelo apontamento 2[10]: por que a música tem preponderância sobre a linguagem-de-palavra no que tange à manifestação do “conteúdo do sentimento”? Em GDM, ao tentar compreender a função mediadora da música na tragédia, qual seja, a de traduzir, para o espectador, o sofrimento do deus e do herói em forte compadecimento, o filósofo parecia contradizer-se. Essa contradição é suscitada quando busca explicar como a palavra, no drama clássico, pôde ser inoculada na encenação dramática sem que, feito isso, o canto perdesse sua característica ordinária. Mas solve-se essa contradição se considerarmos que Nietzsche se esforça, primeiro, para entender a *função* da linguagem-de-palavra no nascimento da tragédia clássica e, em um segundo momento, seu *perecimento*.

Se considerarmos a função da palavra na origem da tragédia, sustenta A. H. Cavalcanti (2004, 60), notar-se-á que o povo grego possuía uma tradição que o dispunha a “compreender conjuntamente o som e palavra, como acontece com a canção, na qual a pura letra não é capaz de comunicar aquilo que somente o ritmo e a intensidade so-

---

<sup>26</sup> Nessa direção argumenta Anna Hartmann Cavalcanti (2004, 66): “O filósofo se refere à tragédia, nesse 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”.

nora produzem”. O recurso utilizado pelo poetas trágicos consistia em valer-se de uma característica do vernáculo, que não dissocia o componente nominal, a palavra, daquele tonal. “A música grega é”, avaliava Nietzsche (1999, KSA 1, 529) em GDM, “propriamente músico-vocal (*Musikvokal*): o timbre natural da linguagem-de-palavra e da linguagem tonal ainda não foram rompidos: e isso até um grau [em] que o poeta é necessariamente o compositor de sua canção. [...] [os gregos] percebiam, ao ouvir, a unidade íntima (*das innigste Eins-sein*) da palavra e do som”. O poeta compositor de sua canção, a dizer, o poeta lírico da antiguidade clássica, argumenta Nietzsche (1933, 307) em *Os líricos gregos*, “não conhece nenhum leitor (*Leser*), mas apenas o ouvinte (*Hörer*), que, em geral, é também o espectador (*Zuschauer*)”. Diante disso, torna-se mais clara a afirmação, postulada dois anos mais tarde em GT<sup>27</sup>, de acordo com a qual a lírica coral, enquanto expressão musical e poética da experiência individual, representou, primeiramente com Arquíloco, não só uma guinada estética em relação à tradição homérica (poesia baseada na experiência coletiva), mas, sobretudo, forneceu um pilar fundamental para a sustentação da arte Ática que se principiava.

Não somente a característica musical da língua grega, retratada pela melodia das canções populares, foi completamente perdida na representação do drama moderno (e Nietzsche pensa aqui em especial na ópera napolitana)<sup>28</sup>. Não se poderia reproduzir a encenação trágica também devido à perda de outro imprescindível componente: a força

---

<sup>27</sup> Sobre a identidade entre lírico e músico, consultar GT 5, KSA 1, 43-4.

<sup>28</sup> Sobre a relação entre o componente músico-vocal e a melodia enquanto elementos fundamentais das canções populares gregas, cf. GT 6, KSA 1, 48 ss.

inconsciente de um impulso. No surgimento da nova ópera italiana, com Rossini e Bellini, às artes do *bel canto* foi acrescentado um forte elemento histriônico: os cantores também deviam emocionar e entreter o público com artes de ator, criando, com isso, o *stilo rappresentativo*. Essa nova importância do elemento teatral define, avalia Nietzsche, a contribuição dada pelos florentinos à ópera, qual seja, a de “renovar os efeitos da música”. Não é mais o compadecimento, pelo espectador, do sofrimento do herói ou do deus a “meta” da representação dramática cantada pelo coro: “o primeiro pensamento agora na ópera”, assevera, “era o de tentar capturar (*haschen nach...*) os efeitos. Através desses experimentos, as raízes de uma arte inconsciente, que cresce da vida do povo, foram amputadas ou, pelo menos, mal retalhadas” (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 516)<sup>29</sup>. Como se pode notar, Nietzsche, retrospectivamente, recupera e adita em GDM novos componentes à sua “teoria estética da música a partir dos efeitos”, esboçada no apontamento, antes mencionado, de 1867/68: (i) o efeito da encenação trágica depende de um traço peculiar da língua grega, isto é, do *serum* (*Eins-sein*) da palavra e do som e (ii) depende do impulso criador; ambos podem ser historicamente verificados, e isso Nietzsche tematizaria apenas em GT, na criação poética da canção popular grega, onde se vê “a linguagem [...] imitar (*nachzuahmen*) a música”. “Desse modo, designamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito, [tudo isso] procura uma expressão análoga à música e, em si, padece, agora, o poder da música” (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 49).

---

<sup>29</sup> Sobre essa temática, consultar, nas obras publicadas, o aforismo 19 de GT.

Vimos que, para o filósofo, é o coro ditirâmico que manifesta, de maneira híbrida, aquela propriedade ordinária da linguagem tonal harmônica (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 524-525). A música, exteriorização de impulsos naturais, exteriorização do “*schaffender Trieb*” (impulso criador), personifica-se, no coro, músico-vocalmente. A força inconsciente que produziu, para a expressão do “conteúdo de um sentimento”, o som, a música e a palavra, é, grosso modo, criadora do drama trágico grego. Diferentemente do drama moderno, a *ação* não é considerada o elemento primordial: “O dramático”, escreve Nietzsche na anotação 2[15], redigida nos anos de 1869/70, “surge a partir de um forte impulso (*starken Triebe*), [a partir de] uma crença no impossível, no milagre”. O milagre, ou seja, o acontecimento desprovido de causas naturais, que não pode ser submetido ao crivo da explicação humana, é entendido como fenômeno estético “absoluto” e só pode ser compreendido pelo indivíduo por meio de livre “intuição poética”. A crença revelada pelo coro é “intuição (*Anschauung*)” do milagre como produto artificial – *poiesis* – de um impulso criador. Nas festas do coro de bodes, esse fenômeno “incondicionado” – o *em si* – era intuído, em ébrio furor, como aparição do deus Dioniso. O êxtase dionisiaco dos antigos rituais festivos é traduzido, no contexto da tragédia, em compadecimento imediato do espectador pelo deus, pois conserva aquela intuição poética do “em si” do mundo: é o canto do coro que “traduz” para o espectador o sentimento de compaixão ao exteriorizá-lo em música (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 71).

Já nas primeiras formulações de sua teoria estética o jovem Nietzsche sustenta essa concepção de acordo com a qual Dioniso é, por assim dizer, “o em si como fenômeno

estético”<sup>30</sup>. Na intuição plena da essência do mundo, o coro, sendo um símbolo que representa os indivíduos (*ein Symbol der Masse*), entra em êxtase. O homem dionisiaco, escreve Nietzsche, “vê-se enfeitiçado (*verzaubert*), vê também enfeitiçado tudo que o cerca (*Umgebung*)” (NIETZSCHE 1999, KSA 7, 62-63). O coro, em êxtase, é expressão livre daquele sentimento, daquela “força inconsciente de um impulso natural”. Inebriado pela intuição do “em si”, cria, compelido por forças inconscientes, símbolos para significá-los:

De um brado (*der Schrei*), acompanhado de um gesto, (*Geberde*), surgiu a linguagem: aqui a representação acompanhante (*begleitende Vorstellung*) exprime a essência da coisa pela entonação, pela intensidade, pelo ritmo, pela gesticulação bucal; [eis] a imagem da essência (*das Bild des Wesens*), o fenômeno. (NIETZSCHE 1999, KSA 7, 63)<sup>31</sup>

Nesse passo, a linguagem é concebida, fundamentalmente, como linguagem-de-som e linguagem-de-gesto. São sons e gestos que, em um primeiro momento, exprimem aquela força inconsciente que possibilita a intuição e manifestação da essência. Ao componente tonal Nietzsche adita o gestual, com vistas a, nessa fusão, designar o registro no qual a linguagem é trazida à tona, a saber, o registro do som, produzido pela gesticulação bucal. Na coadunação de gesto e brado, a intuição da “essência” é *apresentada* (*vorstellt*) como imagem, como fenômeno. Sendo brado e gesto símbolos resultantes de “forças inconscientes cegas e sem propósitos”, pode-se deduzir que o produto dessa fusão de

---

<sup>30</sup> Essa ideia aparece claramente no aforismo 8 de GT. KSA 1, 58-59.

<sup>31</sup> Em *US*, Nietzsche registrara semelhante ideia: “Primeiro, um estado, sem linguagem, com gestos e tons de um brado (*Schreitönen*). A isso foram acrescentados gestos convencionais. Esses meios poderiam ter, uma vez alcançado seu acabamento, produzido um brado e linguagem de canto pantonímicos” (p. 468).

símbolos – a linguagem – é também resultado de forças inconscientes cegas e sem propósitos (BEHLER 1994, 105).

A linguagem, originalmente, é apenas um instrumento (artifício), produzido por uma força orgânica que se vale dela para exprimir o “conteúdo do sentimento” por meio de símbolos, tais como o gesto e o brado; meio esse que tem em vista a consecução de um fim: a intuição e a apresentação, em imagem, do “em si”. Essa tese, acreditamos, já se encontrava, em germe, nos apontamentos e escritos póstumos de 1867/68. Importante notar ainda que Nietzsche, nos fragmentos que se seguem ao póstumo 2[10], torna mais clara qual a “ordem” dos símbolos que se manifestam na origem da linguagem: primeiro, a expressão íntima do “conteúdo do sentimento” é linguagem-de-som (música) e, em seguida, linguagem-de-gesto (mímica)<sup>32</sup>. A imagem da essência da coisa intuída poeticamente é expressa, em um primeiro momento, pela entonação e pela intensidade do brado e, conseqüentemente, pelos ritmos fisionômicos: a expressão mímica. A palavra, o conceito, não é um elemento presente na gênese da linguagem, tal como já considerava aquela vertente da tradição germânica da *Sprachwissenschaft*; e Nietzsche, a seu modo, como demonstrou C. Endem, aquiesceu a essa tese.

## BRADO, GESTO E CONCEITO – OS SÍMBOLOS: SOBRE A COMUNICAÇÃO DO CONTEÚDO DO SENTIMENTO

Se na língua grega a palavra conserva unidade com o som isso se deve a uma particularidade vernacular, que foi pro-

---

<sup>32</sup> “Sentimentos são anelos e representações inconscientes. A representação simboliza-se no gesto, o anelo, no tom. O anelo, porém, manifesta-se ou no prazer ou no desprazer, em suas formas mais variadas. Essas formas são aquilo que o tom simboliza” (KSA 7, 3 [19], 65).

digiosamente explorada pelos eminentes poetas gregos. A não corrupção do elemento primordial – o sentimento –, pela narrativa, na representação dramática, foi compreendida com maestria pelos poetas trágicos, o que se justifica pelo que denomina *poethische Intuition* da essência do mundo e de sua exteriorização em símbolos linguísticos: som, gesto e palavra músico-vocal. Como já ressaltamos, o componente músico-vocal, juntamente com a linguagem-de-gesto, foram os principais “artifícios” utilizados pelos poetas na comunicação da “imagem da essência”. “Gesto e som / prazer comunicado é arte”, escreve Nietzsche no aforismo 3 [18] de 69/70, e completa:

o que significa linguagem-de-gesto: existe linguagem [que se manifesta] por meio de símbolos universalmente compreensíveis, [por meio de] formas de movimentos reflexos (*Reflexbewegungen*). O olho se fecha imediatamente quando no estado o qual cria o gesto. Assim se passa com os sons instintivos. O ouvido se fecha imediatamente. Esses sons são símbolos. (NIETZSCHE 1999, KSA 7, 65)<sup>33</sup>

Essa passagem retoma algumas importantes premissas do argumento nietzscheano sobre a gênese da linguagem. O

---

<sup>33</sup> Anna Cavalcanti (2004, 91-92) comenta assim esse póstumo: “Aqui Nietzsche parece contrapor duas diferentes passagens de *PU* (subent. *A filosofia do inconsciente*), onde Hartmann discute, sob distintos pontos de vista, a linguagem dos gestos. Enquanto na passagem acima [subent. 3(18)], 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’. Nietzsche parece interessado neta 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”.



olho fechado que “vê”, mediado pela intuição, a imagem da “essência”, produz uma *linguagem-em-gesto*, uma imagem-fisionômica, para exprimi-la. O órgão auditivo, que capta a sonoridade da essência, condiciona, por sua vez, a produção do brado, do “som-símbolo”, expressão direta da intuição do “em si”, expressão do “conteúdo do sentimento”, e aqui não é descabida a analogia desse viés metafísico de sua teoria estética com o que já pensava Schopenhauer sobre o papel da arte, especialmente da música, no desvelamento do princípio de individuação.

No coro ditirâmico, argumenta Nietzsche em DW, pode-se notar a fusão desses dois elementos, a saber, da simbólica tonal e da gestual, porquanto traduzem imediatamente afecções inconscientes e “imagens que as acompanham”. No entanto, como visto anteriormente, a linguagem-de-palavra, quando comparada à linguagem-de-som e à linguagem-de-gesto, não exprime, ordinariamente, aquele “conteúdo do sentimento”. Com vistas a elucidar essa posição, defende Hödl (1997, 24) que, da compreensão breve e imediata, como ocorre na expressão gestual, destaca-se uma significativa capacidade da linguagem, a saber, a capacidade de criar signos fixos e transmissíveis, os quais possibilitam sempre novas “transposições de sentimento (*Gefühlsübertragungen*)”. Transposição a significar que um afeto, um impulso expresso pelo grito primordial é “traduzido”, “transposto”, com auxílio da linguagem de gesto, em imagens, em representação. Ora, nota-se aqui que tanto o brado quanto o gesto bucal que o acompanha são causados por um impulso. Portanto, se na língua grega não há como separar o vocálico do musical devido à disposição peculiar da língua, segue-se disso que a *imagem do mundo* criada daí não “atrofia” o núcleo do drama: o sentimento.

A expressão *transposição de sentimento*, ou seja, transposição da força inconsciente de um impulso natural em uma imagem e, respectivamente, em sons músico-vocálicos, é a pedra angular da investigação fisiológica operada por Nietzsche não somente no que diz respeito à origem da linguagem, mas também dos fenômenos estéticos. Fisiologia, pois aqui se trata de examinar como um sentimento, tradução de um estímulo somático, é transposto, inconscientemente, em imagens (representação) e sons. O que resulta desse impulso é intuído como “imagem da essência”. Por essa razão, ante a representação da vontade, conclui Nietzsche, o indivíduo “entra em êxtase dionisiaco”<sup>34</sup>.

Na quarta seção de *DW*, escrito póstumo que prepara o terreno para a formulação do par-conceitual de *dionisiaco* e *apolíneo*, o filósofo despende grande esforço para tornar mais claro o argumento sobre a distinção entre simbólica tonal, gestual e conceitual:

O que nós chamamos “sentimento”, isso ensina a filosofia que vai se

---

<sup>34</sup> Segundo W. Müller-Lauter (1999, 21-22), existem pelo menos três concepções de fisiologia em Nietzsche: “*Em primeiro lugar*, Nietzsche segue o uso da palavra ‘fisiologia’ feito pelas ciências de sua época. Ele familiarizou-se bastante com a literatura, de diferentes níveis, a esse respeito. Embora lhe faltassem conhecimentos especializados das ciências da natureza, procurou, com ajuda de sua consciência dos diferentes problemas metodológicos, responder de algum modo questões básicas relevantes do ponto de vista teórico-científico, cuja importância até agora não se apreciou o bastante. *Em segundo lugar*, para Nietzsche o fisiológico é o que determina de modo somático (e por isso fundamental) os homens. Está na base, em sua respectiva auto-compreensão, dos ocultamentos ‘ideais’ tacitamente já dados. O conceito remete, com frequência, às funções orgânicas ou ao afetivo no sentido do imediato corpóreo. Posso observar apenas que as próprias experiências de Nietzsche relativas ao corpo trazem esta compreensão de ‘fisiologia’ e que, levado por elas, tanto acolheu muitos de seus estudos das ciências da natureza quanto elaborou alguns conceitos filosóficos fundamentais. Estes últimos levam à *terceira determinação* de ‘fisiologia’ em Nietzsche. Ele chega a interpretar os processos fisiológicos como a luta de *quanta* de potência que ‘interpretam’. Aos descrever a complexidade de toda simplicidade, apenas parente, dos dados últimos, escapa tanto dos esquemas de pensamento mecanicistas das discussões científicas de sua época quanto dos teleológicos. A partir do confronto dos *quanta* de potência determinam-se suas respectivas força e fraqueza. De acordo com as considerações tardias de Nietzsche, também os ‘macroprocessos’ sociais determinam-se fisiologicamente. Assim ‘a civilização acarreta o *declínio fisiológico de uma raça*’; aí se questiona a corrupção da maioria dos homens em seu caráter fisiológico”.

alterando no caminho aberto por Schopenhauer, compreendendo-o como um complexo de representações inconscientes e estados de vontade. [...] De que maneira o sentimento pode ser comunicado? [...] somente em parte ele pode ser transposto em pensamento, portanto, em representações conscientes; isso vale, naturalmente, só para as partes das representações acompanhantes (*begleitenden Vorstellungen*); (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 572)<sup>35</sup>

Quando articulados no interior do argumento, os verbos *mittheilen* (comunicar, compartilhar) e *umsetzen* (transferir, transpor), empregados por Nietzsche no trecho anterior, tornam-se significativos. O que pode ser compartilhado, comunicado, é aquilo que pode ser transposto, transferido para o domínio do pensamento. Se as representações que acompanham todo sentimento são comunicadas, isso significa que foram traduzidas em conceitos, em suma, transpostas em pensamento, conforme já havia sugerido em 2[10]. Tornar consciente uma representação que acompanha uma atividade inconsciente – o sentimento –, somente é possível quando tal procedimento é auxiliado pela linguagem, mais precisamente quando auxiliado pela palavra (ou conceito).

Essa capacidade da linguagem de tornar-consciente, de traduzir representações que sempre acompanham o sentimento em categorias do pensamento, diverge inteiramente daquela da linguagem-de-gesto e da linguagem-de-som, as quais “são”, assevera Nietzsche em DW, “absolutamente instintivas, sem consciência e, com efeito, efetivam-se regularmente”. Ratifica, concomitantemente, a tese apresentada no fragmento preparatório 3[15], salientando que, na gêne-

---

<sup>35</sup> Sobre isso, confrontar com a própria concepção de Schopenhauer (1986, v. I, 366), apresentada no primeiro volume de *O mundo como vontade e representação*. “Todos os possíveis anelos, estímulos e manifestações da vontade, todos aqueles eventos no íntimo do homem, os quais a razão lança no amplo conceito negativo de sentimento [...]”.

se da linguagem, o elemento gestual e, principalmente, o elemento tonal, surgem de um ato puramente pulsional. Conforme já explicitado pelo mencionado póstumo 3[18], gesto e tom exprimem prazer de modo *artístico*, exprimem, pelo “*artificio da linguagem*”, quando analisados no contexto argumentativo de DW, o êxtase dionisiaco em canto.

O componente sonoro presente na gênese da linguagem se distingue dos demais devido à sua capacidade de intuição *imediata* da essência. Enquanto fruto de atividades inconscientes, o símbolo criado pelo gestual já é

uma cópia totalmente imperfeita, fragmentada, [é] um signo identificável (*ein andeutendes Zeichen*), [e] sobre este entendimento deve-se estar de acordo; que apenas nesse caso o entendimento universal (*das allgemeine Verständniß*) é *instintivo*, por essa razão, não perpassou pela lúcida consciência. (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 366)

Aquilo que pode ser *comunicado* pela via do pensamento é apenas representação consciente, é mero símbolo de uma representação que *acompanha* o sentimento. Sob esse aspecto, o estar consciente dos fenômenos do mundo não possui qualquer relação direta e imediata com o “conteúdo do sentimento”, ele próprio, mas sim com as representações que o acompanham. Enquanto a função da representação acompanhante, simbolizada pelo gestual, é mediar a *apresentação* do conteúdo do sentimento; por outro lado, a função do pensamento, da consciência, é cristalizar, por meio de conceitos, tal representação acompanhante. Por isso, no domínio da representação consciente, o que há de essencial – a força pulsional e inconsciente do sentimento – é perdido. A metáfora utilizada na anotação 2[10] reproduz claramente essa concepção: as representações conscientes expressas por conceitos são apenas “superfície do mar em movimento, porquanto ele, no fundo, está revolto”.

Valendo-se da oposição entre os adjetivos *auflösbar* e *unauflösbar* (decifrável e indecifrável), Nietzsche procura esclarecer definitivamente o já mencionado atrofiamiento do “conteúdo do sentimento” pela linguagem-de-palavra: quando parcialmente traduzido em categorias do entendimento, denota que um sentimento foi *simbolizado* em pensamento, a dizer, foi traduzido em conceitos. Tal sentimento, se transposto para o domínio da consciência, embota-se. O conceito, escreve Nietzsche (1999, KSA 7, 575), “em sua esfera, é completamente impotente”. O que permanece no registro do sentimento é “resto indecifrável. Somente o que é decifrável tem a ver com a linguagem, por essa razão, com o conceito”. Enfraquece-se, defende Anna Cavalcanti (2004, 97), porque conceitos são “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”. Quando não mais se está de acordo que o símbolo que *apresenta* o conteúdo do sentimento é unicamente “cópia fragmentada, parcial”; quando *apresentado* pela linguagem-de-palavra e cristalizado por categorias do pensamento, não é ao conteúdo do sentimento, aos “estados da vontade” que o conceito é aplicado, mas sim a uma representação que acompanha o sentimento, que é sua imagem decifrável; com efeito, ocorre que, nesse caso, a comunicação dessa imagem é mediada pela “lúcida consciência”, logo, significa que aquela *intuição originária da essência* foi perdida.

Pensada em sua origem, essas três formas da linguagem – tonal, gestual e conceitual – são claramente concebidas de acordo com um ordenamento, a saber, segundo uma ordem de exteriorização do sentimento, de exteriorização da “força inconsciente de um impulso natural”, na qual o som, como

dito, é o elemento que expressa, *imediate e diretamente*, o “em si”, os “estados da vontade” (NIETZSCHE 1999, KSA 7, 65). Por não se relacionar com o conceito, o som, no caso do coro trágico, pode exprimir, sem atrofiar, a unidade íntima do ser. Ao conceber, na nota póstuma 3[15], que o brado é componente primordial na gênese da linguagem, Nietzsche está menos preocupado sobre se é possível ou não demonstrar como tal momento originário, historicamente, ocorreu, do que em explicar como o elemento tonal se torna linguagem sonora harmoniosa, ou seja, torna-se música. Tendo já sugerido no mencionado póstumo, o filósofo ratifica em DW que, nos estados de prazer e desprazer da vontade exteriorizados pelo som, o grito, resultado do sentimento de êxtase, é o elemento homogêneo que medeia a ligação entre o som fundamental e a música, e disso conclui: “quão mais poderoso e imediato é o brado em detrimento do olhar (*Blick*)!”<sup>36</sup>. O gesto, o movimento fisiônômico, por conter sempre uma relação com o *visual*, com o *olhar*, traz consigo imagens, representações acompanhantes do sentimento, dos “estados da vontade”. “Uma imagem só pode ser simbolizada por meio de uma imagem”, argumenta Nietzsche a fim de justificar que a figura criada pelo gestual está condicionada a outra figura, qual seja, a da representação que acompanha todo sentimento. A gesticulação facial pela boca representa um “segundo momento”, por assim dizer, na exteriorização do conteúdo do

---

<sup>36</sup> Em *Intuição dionisiaca do mundo*, escreve Nietzsche (KSA I, 575): “Quando, pois, a natureza humana alcança a simbólica do tom? Quando a linguagem gestual não mais basta? Quanto o tom se torna música? Acima de tudo, nos supremos estados de prazer e desprazer da vontade, enquanto vontade jubilosa, como [vontade] angustiada pela morte; em suma: no êxtase do sentimento, no brado”. Encontramos também em Wagner (1987, 30) essa primazia do brado: “Considerada também por analogia, a faculdade de falar se manifesta no músico por um meio de expressão que vai do grito de espanto ao exercício consolador dos sons harmoniosos”.

sentimento, uma vez que é *mediada* por imagem.

O movimento fisionômico retratado, por exemplo, nas pinturas e esculturas gregas, é imitação artística, em sonho, de uma imagem, de uma representação intuída pelo indivíduo. “Em sonho”, escreve Nietzsche em GT, “o grande criador de imagem (*Bildner*) vê a encantadora estrutura das partes dos seres além-homem (*übermenschlicher Wesen*)”. Ele resguarda em si o componente *instintivo*, mas não expressa, *stricto sensu*, os estados da vontade – o sentimento –, tal como o som-símbolo primevo, o grito. Em linhas gerais, pode-se sustentar que é no eixo da distinção entre os “graus” de exteriorização do fenômeno estético que Nietzsche articula a distinção entre dionisiaco e apolíneo. O componente mais importante, do ponto de vista expressivo, do coro diti-râmico é o musical, que se origina daquele som fundamental, o grito, mantendo, assim, as características primordiais da intuição dos estados de vontade por ser uma “arte não figurativa (*unbildliche Kunst*)”, que produz efeitos *imediatamente*. Na pintura e na escultura gregas, por exemplo naquelas do grego Fídias, pode-se encontrar símbolos de uma linguagem-de-gesto, fruto da exteriorização, pelo criador de imagens, daquela representação que acompanha todo sentimento<sup>37</sup>. Apolo é a contra-face (*der Gegensatz*) do impulso artístico (*Kunsttrieb*), caótico e embriagador, de Dioniso; é, para o jovem Nietzsche, segundo interpretação clássica de W. Kaufmann (1974, 128), o poder de criar a beleza harmoniosa e simétrica. As mediações que são oferecidas pela linguagem, seja pela via da representação (linguagem-de-gesto), seja pela via das categorias do pensa-

---

<sup>37</sup> Essa é, deve-se destacar, a temática do primeiro aforismo de GT (KSA 1, 25).

mento (linguagem-de-palavra), sob o aspecto antes discutido, despotencializam a manifestação dos impulsos criadores.

Seguindo essa via, Nietzsche, em DW, fornece uma importante chave de leitura para se compreender como a ópera moderna intensifica esse embotamento:

A mais íntima e frequente fusão de uma simbólica de gesto ao som chama-se *linguagem*. Por meio do som e de seu caso, [por meio da] intensidade e [do] ritmo de seu ressoar é simbolizada a essência da coisa; pelo gesto bucal (*Mundgeberde*) [é simbolizada] a representação acompanhante, a imagem, o fenômeno da essência. Os símbolos podem e devem ser múltiplos; eles crescem, no entanto, [de maneira] instintiva e com grande e prudente regularidade. Um símbolo que é entendido (*ein gemerktes Symbol*) é um *conceito*: pois fixando-se na memória o som esmorece, é conservado no conceito apenas o símbolo da representação acompanhante. O que se pode identificar, designar (*bezeichnen*) e diferenciar (*unterscheiden*), isso ‘compreende-se’ (*begreift*). (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 575-6)

Tal como havia sugerido no póstumo 3[15], Nietzsche, nesse passo, reitera que a *linguagem* é fruto da fusão do grito e do gesto. A simbólica do gesto bucal, que está associada ao olhar, ao visual, é *fenômeno intuído da essência*. Dizer que uma parte do sentimento é expressa por uma representação acompanhante significa, nesse contexto, que o sentimento, ou seja, os “estados da vontade”, se manifestam, figurativamente, em signos gestuais. O que condiciona o gestual, assim como a expressão, pelo grito, da essência metafísica do mundo – a vontade – são os instintos. Com efeito, o conjunto completo dos fenômenos, aquilo que Nietzsche denomina *mundo*, na medida em que sua manifestação está condicionada à linguagem, têm como “proto-causa” a força dos impulsos e afetos. Como chave de interpretação para se compreender o embotamento desse impulso criador, isto é,



para se compreender o momento no qual o que “cresce segundo o instinto” cede lugar para aquilo que é cristalizado, “sedimentado na memória (*bei dem Festhalten im Gedächtnis*)”, Nietzsche cunha a expressão *gemerktes Symbol*. *Gemerkt*, particípio neutro do verbo *merken*, geralmente traduzido por *notar*, *perceber*, resguarda um sentido específico na língua alemã, para o qual, acreditamos, o filósofo direciona sua argumentação. Dizer que podemos “*merken etwas*”, significa que podemos “*etwas sehen oder bewusst wahrnehmen und verstehen*”<sup>38</sup>; ou seja, que podemos “ver” ou “perceber e entender, conscientemente, algo”. Nietzsche, parece-nos, aponta para esse sentido do verbo *merken* quando alude, no texto original, à relação entre o substantivo masculino *Begriff* (conceito) e o verbo do qual é derivado, *begreifen* (entender, compreender). O que “se entende” é aquilo que podemos sempre identificar, “apreender”, bem como distinguir por meio de signos sedimentados na memória. Essa identificação e distinção são possíveis porque se transpõe, esquematiza-se, em outra esfera – a esfera do conceito –, a imagem produzida pela linguagem-de-gesto.

Conforme a primeira sentença da supracitada passagem de DW, a simbólica gestual, isto é, a figuração do conteúdo do sentimento, funde-se à simbólica sonora devido ao fato de que ambas são formas – a primeira, mediadamente, e a segunda, imediatamente – de manifestação dos estados da vontade. Ora, se a simbólica gestual está fundida, na gênese da linguagem, à simbólica do som; se a linguagem gestual, por meio da fisionomia bucal, simboliza a palavra; se a palavra é um símbolo que, ao ser percebido conscientemente,

---

<sup>38</sup> Cf. *Langenscheidt Großwörterbuch*, verbete: *merken*.

é entendido; e se, como condição para ser entendido, tal simbólica precisa ser fixada na memória, então, coadunando tais premissas, pode-se concluir que, ao ser cristalizada pela memória, a simbólica do som, que está fundida à representação acompanhante, isto é, à simbólica gestual, “esmorece” (*verklings*): ou seja, perpassa pela “lúcida consciência”.

A gênese da palavra – e essa é uma das temáticas da conhecida anotação 12[1] – encontra-se no “gesto bucal”. Quando a palavra encontra-se em “coesa ligação com o gesto, é criada uma espécie de proto-linguagem” (NIETZSCHE 1999, KSA 7, 193). A gesticulação facial é o elemento imagético-homogêneo que liga a palavra à representação acompanhante. Mais precisamente, Nietzsche quer fazer notar não apenas a gênese daquilo que outrora denominou *Wortsprache*, a partir da fisionomia bucal; mas, sobretudo, salienta que também tal linguagem-de-palavra está associada à linguagem tonal, na medida em que a linguagem-de-gesto está associada a ambas – é ela mediadora, por assim dizer. Daí a importância do componente músico-vocal, tematizado em GDM, presente na língua grega. A linguagem tonal, seja tomada como fato antropológico – o grito –, seja tomada como fato artístico – a música –, exprime a “essência” e permite o acesso do indivíduo ao domínio das forças inconscientes, porquanto elas não se comunicam por meio de nenhum conceito. Contudo, na medida em que o elemento sonoro, expresso pelo “gestual bucal”, for cristalizado pela memória, na medida em que a simbólica do som passa a ser, pelo processo antes descrito, um *gemerktes Symbol*, logo, ocorrerá o embotamento da simbólica do som e do gesto<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Eis o caso veementemente criticado pelo jovem Nietzsche da ópera moderna.

Em resumo: ocorrerá o enfraquecimento daquele meio de exteriorização da “imagem da essência” – a proto-linguagem –, e ocorrerá a fixação, em esquemas mnemônicos, pela palavra. O componente músico-vocal é totalmente perdido. Nesse processo de sedimentação do elemento sonoro e gestual em conceitos, temos a inelutável corrupção do núcleo comunicado pelo drama trágico: o sentimento. Tal como ocorria na doutrina schopenhaueriana, Nietzsche acreditava que o recurso “ao conceito, na arte, é condenável”, uma vez que o fim supremo de toda arte é “a comunicação (*Mitteilung*) da Idéia apreendida intuitivamente”, “dos graus de objetivação da vontade” (SCHOPENHAUER 1986, v. 1, 332/342)<sup>40</sup>.

À guisa de uma conclusão: na tese segundo a qual, “com a linguagem, o simbolismo universal da música de modo algum pode ser, inteiramente, captado” (NIETZSCHE 1999, KSA 1, 51), fundam-se as considerações do jovem Nietzsche sobre o perecimento da arte apolínea e dionisiaca, ao mesmo tempo em que fornecem a base de sua crítica à ópera napolitana, bem como de suas sucessoras. O fator determinante é a cristalização, pelo *logos*, das imagens e dos sons – a arte euripidiana, aliás, é exemplar nesse caso. Os símbolos daquela proto-linguagem cedem lugar, agora, aos esquemas lógicos, à arte do raciocínio. A compreensão do ser é estruturada não mais por intuição poética, mas sim pela memória. O aprofundamento dessa fisiologia dos fenômenos estéticos, na medida em que tem como fio condutor uma exaustiva análise da lin-

---

<sup>40</sup> Importante também considerar que já na mencionada obra, *O mundo como vontade e representação* I, em especial no parágrafo 52, pode-se reconstruir a hipótese do autor sobre a relação entre música e sentimento, por um lado, e palavra e razão por outro.

guagem, é bastante profícuo para se poder compreender, por exemplo, a posição da ópera wagneriana nos textos de juventude, mas não só: por meio dela, seria possível também encontrar a pedra de toque de sua dissensão com Wagner, em sua assim denominada *fisiologia da arte*, apresentada, com esmero e acuidade, nos textos de maturidade. Todavia, seria este um tema para uma nova reflexão.

**Abstract:** The goal of the present article is the analysis of the status of language in the aesthetic philosophy of Nietzsche, namely that which is presented in the preparatory and posthumous works and fragments of *The Birth of Tragedy*. As it should be noted, my analysis, endorsed by important studies of secondary literature, aimed at a keen, and yet not exhaustive, gradual reconstruction of the tripartite: tonal language (*Tonsprache*), language-of-gesture (*Geberdensprache*) and language-of-word (*Wortsprache*). This, in order to elucidate the origin, development and extinction of the Greek tragedy.

**Keywords:** young Nietzsche; physiology; language; tragedy.

## REFERÊNCIAS

BEHLER, Ernst. Die Sprachtheorie des frühen Nietzsche. In: BORSCHE, T. et alli (Hg.) 'Centauren-Geburten': *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin- New York: Walter de Gruyter, 1994.

BORSCHE, Tilman. Natur-Sprache: Herder – Humboldt – Nietzsche. In: BORSCHE, T. et alli (Hg.) 'Centauren-Geburten': *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1994.

\_\_\_\_\_. *Was etwas ist: Fragen nach der Wahrheit der Bedeutung bei Plato, Augustin, Nikolaus von Kues und Nietzsche*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.

BROBJER, T. Sources of and influences on Nietzsche's -

The Birth of Tragedy. *Nietzsche-Studien*, Band 34, 2005.

CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas: a linguagem*. Trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

CRAWFORD, C. *The beginnings of Nietzsche's theory of language*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.

EMDEN, C. J. *Nietzsche on language, consciousness, and the body*. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2005.

GESSINGER, Joachim. Sprachlaut-Seher: Physiologie und Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert. In: SARASIN, P. et alli. (Hg.). *Physiologie und industrielle Gesellschaft: Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1998.

GUERRATANA, F. Der Wahn jenseits des Menschen: Zur frühen E. v. Hartmann-Rezeption Nietzsches (1869-1874). *Nietzsche-Studien*, Band 17, 1988.

HERDER, Johann G. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart: Reclam, 2002.

\_\_\_\_\_. *Traité sur l'origine de la language*. Trad. de Pierre Pénison. Paris: Aubier Flamarion, 1977.

HÖDL, H. G. *Nietzsches frühe Sprachkritik: Lektüre zu Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*.

Wien: WUV-Universitätverlag, 1997.

KAUFMANN, W. *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

KERÉNYI, CARL. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

MÜLLER-LAUTER, W. *Décadence artística enquanto décadence fisiológica*. *Cadernos Nietzsche VI*, 1999.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1999.

\_\_\_\_\_. *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1975.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Musarionausgabe, Band V. München: Musarion Verlag, 1920-1929.

\_\_\_\_\_. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe Werke*. Hrsg. H. J. Mette et alli. München: DTV, 1933.

ROUSSEAU, J. J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

SALAGUARDA, J. Nietzsche und Lange. *Nietzsche-Studien*, Band 7, 1978.

STACK, G. J. *Lange and Nietzsche*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1983.

SCHOPENAUER, A. *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Hg. Wolfgang Frhr. Löhneysen. Suhrkamp: Stuttgart/Frankfurt am Mein, 1986.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

THÜRING, Hubert. Beiträge zur Quellenforschung. *Nietzsche-Studien*, Band 23, 1994.

VON HARTMANN, E. *Philosophy of unconscious*. Translation William C. Coupland. London: Harcourt, Brace and Company, 1931.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. de Theodemiro Tostes. São Paulo: L&PM, 1987.