

SONHO, SUBLIMAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO: EM TORNO DA RELAÇÃO ENTRE INCONSCIENTE E ARTE NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE¹

William Mattioli (UFRJ)^{2,3}

william.mattioli@gmail.com

Resumo: Neste artigo, pretendo desenvolver algumas ideias em torno da relação entre as noções de sonho, sublimação e transfiguração no pensamento do jovem Nietzsche, mais especificamente, no âmbito da metafísica de artista elaborada por ele no *Nascimento da tragédia*. As reflexões que se seguem desdobram-se à luz do que considero ser a “teoria” do inconsciente presente neste momento de sua obra. Mesmo que o termo “sublimação” não ocorra nos textos do período, acredito que seu sentido esteja presente em diversas formulações do autor acerca do processo mediante o qual o sofrimento e os impulsos violentos e destrutivos (representados pelo princípio pulsional dionisíaco) são refreados, deslocados, transformados e como que reintegrados em torno de uma imagem consolatória capaz de amenizar o sofrimento e harmonizar as forças em atividade no indivíduo e na cultura (o que seria resultado da ação do princípio apolíneo). Minha hipótese central é que Nietzsche enxerga, na produção inconsciente do sonho, o exemplo emblemático do processo de sublimação, enquanto evento psicológico, e que este funciona como paradigma para a formulação do importante conceito de transfiguração, que assume então uma função propriamente metafísica, no interior da proposta ética de justificação estética da existência. Paralelamente a esse eixo central de análise, desenvolverei algumas ideias complementares acerca do elemento regressivo do sonho, como um tipo de princípio atávico, que assume um papel igualmente importante nas reflexões estéticas de Nietzsche.

¹ Recebido em: 14-07-2020/ Aprovado em: 20-11-2020/ Publicado on-line em: 15-04-2021.

² Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2894-548X>.

Palavras-chave: Nietzsche; sonho; sublimação; transfiguração; inconsciente.

I.

O *apolíneo como “sublimação” do dionisíaco*: essa é uma fórmula que se repete com alguma frequência entre os comentaristas de Nietzsche, não só na literatura em torno das afinidades entre sua filosofia e a psicanálise, mas em geral nos comentários à estética de sua obra de estreia.⁴ Mas o que significa “sublimação” nessa fórmula pretensamente aplicável à filosofia do jovem Nietzsche? É importante notar, já de início, que o termo “sublimação” (*Sublimierung*, no alemão do filósofo) não ocorre em nenhum lugar na obra de juventude, aparecendo pela primeira vez, em sua forma substantivada, num fragmento póstumo de 1878 (N 1878, 32[22]).⁵ É verdade que a forma verbal aparece já em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), no parágrafo 3, em referência à tese (que assumirá um papel central em sua filosofia madura) segundo a qual os sistemas filosóficos podem ser interpretados como expressão simbólica da personalidade de seu autor (nesse caso, a personalidade estaria “sublimada” (*sublimiert*) na abstração do conceito (FTG 3, p.

⁴ Cf. por exemplo SILK e STERN 1981, 66; REIBNITZ 1992, 42/142; GASSER 1997, 352-53; SWEET 1999, 357; PORTER 2000, 75; VOLZ 2002, 193; SAFRANSKI 2008, 59; BURNHAM e JESINGHAUSEN 2010, 81-82; FONSECA 2012, 347.

⁵ As obras de Nietzsche serão citadas segundo o seguinte modelo: para as obras publicadas ou opúsculos póstumos, serão indicadas as abreviaturas dos títulos (de acordo com a convenção brasileira, que está indicada na bibliografia), seguidas do capítulo ou aforismo e, quando for o caso, da paginação da tradução brasileira tomada como referência. Os fragmentos póstumos serão indicados pela letra N (*Nachlass*), seguida do ano e do número do fragmento. As traduções das obras publicadas e dos opúsculos póstumos estão indicadas na bibliografia, mas dei-me a liberdade de fazer alterações nessas traduções, por vezes substantivas, quando achei conveniente. As traduções dos fragmentos póstumos são de minha autoria.

46)). Não me parece muito promissor, contudo, tomar essa ocorrência como ponto de partida para pensar o sentido da sublimação nas reflexões estéticas em torno da relação entre o apolíneo e o dionisíaco, que transcendem significativamente o âmbito da “personalidade”, abrangendo toda a esfera da natureza. Além disso, a relação entre a “personalidade” e sua expressão simbólica em conceitos não parece recobrir devidamente a relação entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, entre outras razões, porque o conceito, para o jovem Nietzsche, é o produto tardio de um processo de abstração levado a cabo pela consciência discursiva e que, por isso mesmo, é estranho à natureza intrinsecamente inconsciente e não-discursiva daqueles impulsos.⁶

Esta última afirmação dá ensejo a uma segunda observação introdutória que eu gostaria de destacar, antes de retomarmos nossa questão inicial. Em virtude da associação direta que os comentários dedicados ao tema do inconsciente no jovem Nietzsche tendem a estabelecer entre sua metafísica de artista e a metafísica da vontade de Schopenhauer,⁷ fixou-se na literatura uma tendência a identificar,

⁶ Isso não quer dizer, contudo, que a noção de sublimação na obra de Nietzsche, em geral, não acolha essa relação expressiva e sintomatológica entre a personalidade do filósofo (sua unidade pulsional, digamos assim) e a trama conceitual e teórica de sua filosofia. Pelo contrário, como indicado na sequência, em muitos momentos da obra intermediária e tardia o conceito de sublimação e seus correlatos aparecem justamente nesse sentido. Vale notar, porém, que, neste momento da obra intermediária e tardia, Nietzsche reconsidera a tese de que o aspecto simbólico do conceito depende da estrutura discursiva da consciência, remetendo esse aspecto à dimensão lógica e psicologicamente anterior do inconsciente (para uma discussão sobre esse tema, cf. MATTIOLI 2017). Digna de nota, nesse contexto, é a importante declaração de Nietzsche, no prefácio de *A gaia ciência*, em que ele diz que um filósofo “*não pode* senão transpor seu estado, a cada vez, para a mais espiritual forma e distância - precisamente esta arte da transfiguração é filosofia.” (GC, Prólogo 3) Sobre isso, cf. VAN TONGEREN 2014; PAULA 2013, 218-244.

⁷ Cf. por exemplo SCHMIDT 2012, 138; GASSER 1997, 612; GÖDDE 2002, 164-165; ASSOUN 2000, 108; SAFRANSKI 2008, 58-59.

de forma um tanto quanto apressada e unilateral, o dionisíaco ao âmbito do inconsciente (que corresponderia à vontade schopenhaueriana) e o apolíneo à esfera da consciência (que corresponderia àquilo que em Schopenhauer é a esfera da representação). A meu ver, esse esquema é equívoco e precisa ser corrigido. Em sua índole essencialmente instintiva e pulsional, *tanto o dionisíaco quanto o apolíneo* devem ser vistos como forças psíquicas e naturais *inconscientes*. Ambos se referem a impulsos artísticos que irrompem *da própria natureza, sem a mediação do artista humano* (NT 2, 32), e buscam uma via direta de satisfação: na *embriaguez* e no *sonho*, respectivamente (NT 1, 28). Nesse sentido, cabe reformular a tese comum de que o apolíneo, em oposição ao dionisíaco, está associado à consciência, do seguinte modo: o impulso apolíneo é o que constitui os limites da consciência e está, portanto, em sua base. Mas isso não significa que ele se identifique à consciência; antes, ele a antecede, a fundamenta e a torna possível. Sem a atividade do impulso apolíneo, não haveria consciência; mas a ausência de qualquer consciência certamente não implica a inexistência do apolíneo.

Dito isso, voltemos à nossa questão inicial: o que podemos entender por “sublimação” na fórmula que apresenta o apolíneo como sublimação do dionisíaco? O fato de o termo “sublimação” não aparecer no contexto das reflexões de Nietzsche sobre a relação entre esses impulsos seria suficiente para rejeitar a correção dessa fórmula? Acredito que não.

Se partirmos do sentido que a noção de sublimação adquire na obra intermediária e tardia do autor de *O nasci-*

mento da tragédia,⁸ podemos dizer que o conteúdo do conceito (um tanto quanto indeterminado, é verdade) já se encontra presente em diversas formulações dos textos de juventude acerca do processo mediante o qual o sofrimento e os impulsos violentos e destrutivos são refreados, deslocados, transformados e como que reintegrados em torno de uma imagem consolatória capaz de amenizar o sofrimento e harmonizar as forças em atividade no indivíduo e na cultura. Essa é uma definição bastante geral e, portanto, imprecisa, mas sua generalidade e imprecisão acompanham a imprecisão no emprego do termo na obra do próprio Nietzsche.⁹

Com o objetivo de fixarmos um correspondente termi-

⁸ Cf. por exemplo HH 1, A 202, ABM 189, GM II 7; N 1880, 8[99] e 8[101]; N 1881, 11[105] e 15[1]; N 1886, 7[3]. A noção de sublimação é utilizada por Nietzsche em diversos momentos de sua obra madura, em muitos casos tendo por correlato expressões como “refinamento”, “diluição”, “espiritualização” (GC 53; ABM 198 e 271; GM II 6; CI *Moral...* 1/3; N 1881, 11[124]; N 1883, 7[161] e 17[81]; N 1885, 34[90], 34[92] e 35[4]). Tais noções se referem ao mecanismo psicológico (ou psicofisiológico) mediante o qual um determinado impulso ou amálgama pulsional e afetivo, de caráter agressivo, destrutivo, perturbador, ou moralmente ofensivo e intolerável, passa por uma transformação, de modo a se expressar sob uma forma outra, mais sutil, vinculado a outro objeto ou a outra meta, seja como impulso moral, estético ou cognitivo. Assim, ele pode dar origem a produtos culturais e intelectuais, como obras de arte, concepções morais, sistemas filosóficos ou teorias científicas. Em determinados momentos, esta noção está associada ao conceito de *sintoma*, como quando Nietzsche fala, por exemplo, das interpretações de mundo como *sintomas de um impulso dominante*, para então se perguntar, com relação à visão de mundo científica e à psicologia do cientista, quais impulsos ele sublima em sua atividade (N 1886, 7[3]). Desse modo, a sublimação pode ser vista ainda como um dos mecanismos psicológicos pressupostos no conceito de “inferência regressiva”, com o qual Nietzsche designa uma de suas propostas de leitura da semiótica dos afetos. Trata-se da “inferência que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que dele necessita, de todo modo de pensar e valorar à necessidade (*Bedürfnis*) que por trás dele comanda.” (GC 370) Para uma análise mais geral do conceito de sublimação em Nietzsche e das possíveis relações com o conceito freudiano, cf. KAUFMANN 1974, cap. 7 e 8; GASSER 1997, cap. 4; ASSOUN 2000, 98-99/161-164; ALMEIDA 2008; GEMES 2009, FONSECA 2012.

⁹ Não pretendo, neste artigo, analisar as semelhanças e diferenças entre as noções nietzscheana e freudiana de sublimação. Dou-me a liberdade de partir do sentido do termo tal como utilizado por Nietzsche e sugerir eventuais proximidades com relação à psicanálise de modo apenas indicativo. Pretendo ainda, num trabalho futuro, ter ocasião de me debruçar mais detidamente sobre as possíveis relações entre Nietzsche e Freud no tocante ao tema do sonho e da sublimação.

nológico mais preciso para o sentido do conceito de sublimação nesses textos de juventude, sugiro que nos apoiemos nas ocorrências das noções de “idealização” e seus correlatos (*Idealisierung, Idealismus, idealist*) e “espiritualização” (*Vergeistigung*), que aparecem, por exemplo, na *Visão dionisíaca do mundo* e nas preleções intituladas: *Introdução à tragédia de Sófocles*, ambos de 1870, assim como em várias passagens dos fragmentos póstumos e também do texto final do *Nascimento da tragédia*. O termo *Vergeistigung*, vale ressaltar, é um dos correlatos mais importantes da noção de sublimação na obra madura. Tendo em vista o escopo de nossa análise, uma primeira ocorrência importante desses termos se encontra no primeiro parágrafo de *A visão dionisíaca do mundo*. Ali, Nietzsche apresenta, pela primeira vez de modo detalhado, o dualismo entre Apolo e Dionísio. A figura de Apolo surge como representante do prazer sereno na visão da aparência luminosa e, sobretudo, como o princípio constituidor da fantasia onírica, que dará origem à obra de arte plástica e à poesia épica; ao seu lado aparece Dionísio, como representante do prazer extático da embriaguez, do arrebatamento e do autoesquecimento. Em sua natureza asiática, disruptiva e destruidora, o dionisíaco em pouco se assemelha a um princípio propriamente artístico. Nietzsche escreve a esse respeito:

originalmente, apenas Apolo é um deus helênico da arte, e o seu poder foi o que a tal ponto estabeleceu medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia, que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (*Triebe*) mais baixos, uma pan-hetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos

uma festa de redenção (*Erlösung*) do mundo, um dia de transfiguração (*Verklärungstag*). Todos os sublimes (*sublimen*) impulsos de sua essência revelavam-se nesta idealização (*Idealisierung*) da orgia. (VDM 1, 42-43).

Essa passagem me parece conter, em forma condensada, todos os elementos textuais e temáticos mais importantes para explicitar e justificar o sentido da noção de sublimação e sua relação com a transfiguração. A “idealização da orgia” à qual Nietzsche se refere aqui, como obra dos mais “sublimes impulsos” da essência helênica, é a transformação, por força do poder formador e conformador de Apolo, dos impulsos violentos e fragmentadores do dionisismo bárbaro em obra de arte redentora. Nesse contexto, a condição para se alcançar a redenção pela arte é a transfiguração do elemento obscuro e mortal do dionisiaco.¹⁰ Na sequência do texto, ao retomar o tema do domínio que o mundo greco-homérico precisou exercer sobre o elemento oriental das celebrações dionisiacas, ele escreve: “Admira-se o poder idealista da helenidade no mais alto grau, se se compara sua *espiritualização da celebração dionisiaca* com o que surgiu em outros povos a partir da mesma origem.” (VDM 1, 44, *grifo nosso*)

¹⁰ Sobre isso, cf. CHAVES (2012, 66): “não podemos igualmente esquecer que o êxtase próprio ao dionisiaco não pode ser confundido com sua expressão bárbara, justamente porque o dionisiaco grego se caracteriza, aos olhos de Nietzsche, em última instância, por uma espécie de pacto ou ainda por uma ‘reconciliação’ (*Versöhnung*), como ele mesmo diz, entre os movimentos de dissolução próprios ao dionisiaco e as potências formativas apolíneas, que transformam em beleza o que há de volúpia e crueldade nessa experiência de rompimento dos limites da individuação. Se os gregos, ao contrário de outros povos, em cuja cultura os rituais fundados no êxtase eram claramente presentes, fizeram de diferente, foi ‘transfigurar’ (*verklärt*) o perigo da auto-destruição existente nas experiências do ‘sair de si’, em ‘júbilo artístico’ (*künstlerische Jubel*), em ‘fenômeno artístico’ ou ainda em ‘jogo estético’, como já dizia ‘A visão dionisiaca do mundo’, dando nascimento, enfim, à tragédia.” Ainda sobre o mesmo tema, cf. DIAS 2003.

A mesma ideia aparece no seguinte trecho das preleções sobre a tragédia de Sófocles: “em geral, é admirável a ação do helenismo na *espiritualização do festim dionisiaco*, quando se compara com o que surgiu, da mesma origem, em outros povos.” (TS 1, 50, grifo nosso) Na leitura proposta aqui, o termo “espiritualização”, tal como ocorre nessas passagens, deve ser colocado ao lado do termo “idealização”. O paralelo entre os sentidos desses termos se evidencia ao atentarmos para o fato de que ambos se referem à transformação operada pela força do impulso apolíneo sobre o elemento disruptivo e fragmentador do dionisiaco, que o transfigura em fenômeno estético redentor. Nesse sentido, “espiritualização” e “idealização” representam, como veremos, instâncias conceituais do sentido da sublimação, tal como o propomos aqui.

Interessa-me agora determinar de forma mais clara os contornos da relação entre sonho, sublimação e transfiguração, buscando demarcar, ainda que superficialmente, os limites entre a explicação dos fenômenos psicológicos que estão em sua base (tarefa da psicologia da arte) e a proposta ética de uma justificação metafísica da existência através da arte (tarefa da metafísica de artista).

A hipótese principal que pretendo desenvolver é a seguinte: aos olhos do jovem Nietzsche, é na dinâmica psíquica do sonho, em seus processos de produção inconsciente de imagens, que a sublimação encontra sua expressão mais emblemática (ainda que, como dito, o termo “sublimação” não ocorra nesses textos). Trata-se de um mecanismo psicológico que, por sua vez, remonta à dinâmica das forças da própria natureza em geral, ou seja, da natureza não-humana. A partir daí, nos confrontamos com aquele

outro importante conceito, este sim presente terminologicamente de forma pervasiva nos textos do período: o conceito de “transfiguração”. Segundo minha leitura, o sonho, enquanto mecanismo sublimatório, funciona como paradigma para a formulação do conceito de transfiguração, que assumirá então um papel de destaque na tarefa de justificação estética da existência no interior da proposta ética da metafísica de artista.

À luz do acabamos de dizer, podemos afirmar que a teoria do sonho desenvolvida por Nietzsche em sua obra inaugural constitui um dos pontos nodais de uma complexa trama conceitual atravessada por ambivalências argumentativas e retóricas, muitas das quais precisarão ser deixadas de lado aqui por razões de economia. Essa teoria do sonho é também parte central do que entendo ser a ‘teoria do inconsciente’ elaborada por ele neste momento, na qual acredito poder distinguir quatro ‘níveis’ ou ‘camadas’ do inconsciente: o inconsciente individual, o inconsciente coletivo, o inconsciente vital e o inconsciente metafísico.¹¹

¹¹ Infelizmente, não há espaço aqui para uma discussão mais pormenorizada desta distinção de ‘níveis’ do inconsciente (que não se encontra formulada nesses termos no texto nietzscheano), mas podemos tentar sintetizá-la da seguinte forma: 1) o nível do inconsciente individual é o *locus* subjetivo imediato da criação e da experiência estética, o cenário de aparecimento dos arquétipos do artista à visão individual e, ao mesmo tempo, a dimensão do prazer das imagens e do jogo do homem individual com a realidade no sonho; 2) o nível do inconsciente coletivo representa uma dimensão mais profunda, onde aqueles arquétipos são compartilhados por todos os membros de uma comunidade, ou mesmo por todos os indivíduos da espécie, e onde se dá a união e a reconciliação dos homens entre si, em especial através da metamorfose, do encantamento, do compartilhamento coletivo das visões no êxtase dionisíaco e da imersão no coro trágico; 3) o nível do inconsciente vital, por sua vez, corresponde à dimensão mais profunda da vida e de suas forças originárias, de onde emergem propriamente os arquétipos, e onde se dá a reconciliação do homem não apenas com seus iguais, mas com a própria natureza enquanto tal; 4) por fim, o nível do inconsciente metafísico representa o lugar da união mística do artista humano com o artista primordial, onde se dá não somente uma reconciliação com a natureza, mas uma identificação com o *processo originário* de produção que dá origem à própria natureza. Retomaremos alguns desses pontos na discussão que se segue.

Nessa distinção de camadas, o sonho representa a ponta de uma espécie de linha de corte vertical, que se movimenta do nível mais profundo e originário do inconsciente metafísico (o Uno-primordial e seu anseio pela redenção na aparência) ao inconsciente individual (que é a dimensão do prazer das imagens e do “jogo do homem individual com a realidade” (VDM 1, 41), o cenário de aparecimento dos arquétipos da criação artística e, portanto, *locus* subjetivo da atividade estética).

Como indicado, essa interpretação do lugar ocupado pelo sonho nas reflexões de Nietzsche sobre o processo de criação artística está ligada a uma leitura sobre a ‘teoria do inconsciente’ que acredito poder extrair dessas reflexões. De forma muito geral, minha leitura se desdobra a partir dos seguintes pontos.¹²

Em primeiro lugar, se estivermos autorizados a conceder algum crédito à reconstrução retrospectiva que Nietzsche faz de seu período de juventude na obra madura,¹³ então é lícito supor (e esta é minha primeira hipótese de leitura) que ele desenvolveu sua teoria da tragédia com base numa abordagem *essencialmente psicológica*, cuja motivação primeira tem suas raízes numa *experiência psicológica* do próprio Nietzsche.¹⁴ A essa abordagem psicológica corresponde uma teoria (‘quase naturalista’)¹⁵ dos impulsos e de seus

¹² Para uma discussão mais detalhada dos pontos que se seguem, apenas indicados aqui, remeto o leitor à minha tese de doutorado (MATTIOLI 2016, em especial cap. IV).

¹³ Cf. por exemplo EH, NT.

¹⁴ Cf. por exemplo N 1885, 2[113] e 2[110].

¹⁵ O adjetivo “naturalista” está sendo usado aqui para caracterizar uma concepção que se refere à natureza enquanto tal, como dimensão lógica e ontologicamente anterior ao intelecto humano. Esta referência não depende de um modelo explicativo cientificista ou naturalista no sentido estrito do termo, baseado na exclusividade da causalidade mecânica ou nas concepções estritamente Cont.

modos de satisfação (diretos e indiretos), aos quais estão associados diferentes estados fisiológicos. A transposição para o metafísico configura um passo além, rumo à constituição de um programa filosófico capaz de satisfazer as condições para a promoção do que Nietzsche entendia ser uma cultura trágica superior. Dentre essas condições está a satisfação de certos impulsos metafísicos que ele, nesse momento, acredita serem constitutivos de nossa natureza.

Em segundo lugar, minha tese é que, a partir das reflexões acerca da psicologia dos fenômenos dionisíaco e socrático, Nietzsche formula uma concepção do inconsciente que fornece a base para sua teoria da experiência estética e de suas condições de possibilidade. Nessa teoria, a experiência estética é analisada a partir da perspectiva do artista e depende de um contato com certas imagens primordiais pertencentes ao psiquismo inconsciente da coletividade. Há aqui uma interessante reflexão sobre as camadas profundas desse psiquismo nas quais habitam elementos da história pré-civilizatória do homem. É através da figura do *sátiro* e de seu papel, tanto na gênese da tragédia quanto na vivência do drama por parte do espectador trágico, que Nietzsche busca trazer à tona aqueles elementos arcaicos do inconsciente coletivo. Ele parece ter encontrado inspiração para a formulação dessas teorias, entre outras fontes, em sua leitura das obras de Schopenhauer, Eduard von Hartmann e Wagner. Nesse contexto, o jovem filósofo fala de uma conexão profunda com a natureza que se dá por meios simbólicos, cuja eficácia é demonstrada exemplarmente na

fisicalistas da causalidade.

criação, interpretação e representação do mito no palco do teatro trágico. O processo de produção artística (e aqui Nietzsche atribui à produção inconsciente do sonho um papel importante como exemplo emblemático daquilo que se dá na produção da obra de arte) envolve a repetição de um processo de produção natural numa forma de atavismo constitutivo que remonta à história mais arcaica da natureza. A meu ver, esse é um dos momentos mais importantes de sua teoria de juventude para a elaboração de uma noção relevante de inconsciente.

Por fim, minha leitura da teoria do inconsciente do jovem Nietzsche admite que, na metafísica de artista desenvolvida por ele nesse período, há pelo menos quatro conjuntos de teses ou de argumentos que parecem se manter mesmo na obra intermediária e tardia, ou seja, mesmo no quadro de uma teoria cuja validade não depende da estratégia de fabulação conceitual que caracteriza o programa filosófico no qual se insere *O nascimento da tragédia*.¹⁶ Trata-se de certas teses caras a Nietzsche que, nesse momento, são defendidas com a roupagem de uma metafísica romântica que será abandonada nos anos posteriores, sem que com isso o cerne das teses em questão seja abandonado. Entre essas teses se encontram: 1) o reconhecimento do caráter ilusório do eu e sua dissolução no submundo pulsional do psiquismo, como *locus* de um conjunto de forças que remontam ao dinamismo intrínseco aos processos naturais; 2) a indicação do caráter intencional dessas forças ou impulsos

¹⁶ Sobre a noção de “fabulação conceitual” ou “poesia conceitual” (*Begriffsdichtung*), que dá forma ao programa geral no qual se insere *O nascimento da tragédia*, e sobre a influência de Lange na composição desse programa, cf. STACK 1983 e LOPES 2008.

naturais, de modo que elas não são compreendidas como forças inteiramente ‘irracionais’ (aos moldes da vontade schopenhaueriana), mas sim como atravessadas por uma orientação teleológica; 3) a recondução de todos os componentes essenciais da linguagem à intencionalidade natural do instinto, o que implica na recondução da linguagem à sua origem propriamente pulsional e inconsciente; e por fim 4) a indicação de um tipo de atavismo constitutivo do psiquismo e determinante para a experiência do trágico (representado aqui pelo sátiro e pela reprodução no artista e no sonho de um processo originário da natureza, identificado ao “artista primordial”). Com isso, temos a formulação de uma noção ‘metafísica’ do inconsciente, que se refere, por um lado, ao inconsciente dinâmico-pulsional naturalizado numa teoria que guarda traços do pampsiquismo da metafísica do inconsciente de Eduard von Hartmann, e, por outro, às condições de possibilidade da experiência estética e metafísica tal como compreendida por Nietzsche neste momento.

II.

Sabemos que Nietzsche vê o sonho como um fenômeno prototípico da atividade artística do impulso apolíneo, na medida em que este se manifesta no artista humano. Ele é, antes de mais nada, um “fenômeno fisiológico” (NT 1, 28), ao qual está associado um estado estético específico: o estado de imersão contemplativa numa cadeia de imagens – de linhas e de figuras, cores e formas. Ao sonhador é concedida uma compreensão imediata e intuitiva das imagens que lhe aparecem, e ele goza de um prazer particular nesse esta-

do. Aqui, cada ser humano, tomado individualmente, é um artista inconsciente;¹⁷ e “as imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão” (NT 1, 29); “também o grave, o triste, o baço, o tenebroso são contemplados (*angeschaut*) com o mesmo prazer” (VDM 1, 41). O prazer do qual goza o sonhador deriva daquele estado estético no qual a aparência, mesmo a aparência do feio e do tenebroso, é intuída a partir de uma distância contemplativa em virtude da qual seu efeito se torna sutil, e que lhe confere o poder eternizador da beleza. Nesse estado, a dor se converte em prazer. Como afirma Márcio Benchimol Barros (1999, 55): “mesmo os aspectos mais perturbadores da realidade dionisiaca se objetivam no sonho, mas o distanciamento provocado pelo estado apolíneo possibilita que eles sejam contemplados também como *bela aparência*”.

O pano de fundo dessas reflexões é a concepção schopenhaueriana da experiência estética como momento excepcional de elevação do indivíduo para além das vicissitudes do mundo empírico, especialmente dos tormentos de sua vontade, da tempestade das paixões, do ímpeto dos desejos; quando ele se converte em puro sujeito do conhecimento e imerge na contemplação pura de uma figura natural ou de uma obra de arte, que passa a refletir a imagem eterna da Ideia de sua forma essencial. O sujeito con-

¹⁷ O sonho como fonte inconsciente de inspiração poética é um *topos* que atravessa toda a literatura romântica entre os séculos XVIII e XIX (cf. SÁNCHEZ 2014, 23), e que remonta aos antigos. Nietzsche teve contato com boa parte dessa literatura, da qual podemos destacar, seguindo as indicações de Schmidt (2012, 106), Novalis, Tieck, Jean Paul, E.T.A Hoffmann, Brentano, Eichendorff, além de Hebbel e Wagner, estes últimos mencionados explicitamente pelo filósofo, seja nos textos preparatórios, seja no texto publicado (cf. SCHMIDT 2012, 104-105.).

templativo encontra, assim, a “paz” no regaço do belo: “É o estado destituído de dor que Epicuro louvava como o bem supremo e como o estado dos deuses.” Nesse instante, “festejamos o *Sabbath* dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion cessa de girar.” (SCHOPENHAUER 2005, §38, 267) É interessante notar ainda a conexão estabelecida por Schopenhauer entre esse estado contemplativo e o estado onírico: “tal libertação do conhecimento eleva-nos tão completamente sobre tudo isso quanto o sono e o sonho.” (Ibid., 269) Outra metáfora empregada pelo autor e que encontrará ressonâncias em Nietzsche é a metáfora do “olho cósmico” para designação do sujeito contemplativo: “Existimos tão somente como olho cósmico *uno*, que olha a partir de todo ser que conhece” (ibid.).

Nietzsche se apropriará desses temas schopenhauerianos para pensar o efeito estético do apolíneo, associado à contemplação do belo ou da bela aparência, tanto no mundo externo quanto, sobretudo, “no mundo interior da fantasia” (NT 1, 29). À imagem de Apolo se associa a determinação de limites e medidas (associados ao *princípio de individuação* schopenhaueriano), assim como “aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sápien-te tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com sua origem” (ibid.). O “olho solar” do Apolo nietzscheano ressoa aqui o “olho cósmico” de Schopenhauer, e a “sápien-te tranquilidade” e “libertação” das emoções e desejos ressoa a “paz” do contemplador schopenhaueriano, a festejar o *Sabbath* do querer que o atormenta.

Dito isso, retornemos ao sonho. Um fragmento de

1870 já nos indica o papel decisivo que o sonho viria a assumir na primeira obra de Nietzsche: “O sonho. Uma transformação das dores em intuições nas quais as dores são rompidas: sensação hostil de sua irrealidade.” (N 1870, 7[188]). Esse curto texto resume bem a função atribuída pelo jovem filósofo ao trabalho do sonho, realizando um processo que, como dito, podemos designar como sublimatório, na medida em que sua função psíquica específica consiste em diluir a carga de afeto negativo da dor, descarregando-a em imagens intuitivas da fantasia onírica. No sonho se manifesta uma “natureza reparadora e sanadora (*heilenden und helfenden Natur*)” (NT 2, 29). Dentro desse contexto, devemos entender a produção do sonho como um processo em si mesmo artístico, e entender esta criação artística, como observa Almeida (2005, 78), “enquanto meio de negociar com a dor, ou, em outros termos, enquanto modo de rompê-la, deslocá-la, transfigurá-la e mudá-la em prazer ou em gozo.”

Entender o sonho como criação artística significa atribuir à própria natureza, personificada aqui na figura de Apolo e encarnada no inconsciente individual, uma potência estética própria. Como nos diz Nietzsche no início do capítulo 2 do *Nascimento da tragédia*, tanto o apolíneo como o dionisíaco devem ser vistos como “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta” (NT 2, 32); no caso específico do apolíneo, “como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo”. Essa ‘na-

turalização' do sonho, à qual corresponde uma naturalização dos impulsos que nele encontram expressão, conduz Nietzsche à elaboração de certas teses nos termos de uma *fisiologia do sonho*.¹⁸ Este é visto como um “prolongamento seletivo das imagens visuais” (N 1872, 19[81]). Ou seja, para entender a força artística que constitui o impulso apolíneo como formador do sonho e do mundo da bela aparência, é preciso partir do prazer próprio da contemplação visual. Na *Visão dionisiaca do mundo*, Nietzsche escreve o seguinte: “a contemplação, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea: é o mundo transfigurado do olho que, no sonho, com pálpebras fechadas, cria artisticamente.” (VDM 2, 47). No sonho se expressa um potencial infinito para a criação de imagens a partir da fantasia, que repete e simula o processo visual, e essa capacidade criativa não tem sua origem em qualquer faculdade sob influência da consciência, mas no poder produtor de uma força inconsciente e natural. Como sugere Sören Reuter (2009, 307), o sonho repre-

¹⁸ Seguindo essa orientação, um pós-tumo da época afirma que a “estética só tem sentido como ciência natural (*Naturwissenschaft*): assim como o apolíneo e o dionisiaco.” (N 1871, 16[6]) Sobre esse tema, cf. ainda PORTER 2000, 36-47; CHAVES 2012, 67-69; SCHMIDT 2012, 102. Alguns comentadores, como Chaves e Schmidt, nos lembram que a ideia de uma “fisiologia do sonho” é inspirada por um texto muito peculiar e não tão conhecido de Schopenhauer, publicado na coleção tardia de ensaios *Parerga e paralipomena*. O texto leva o título: “Ensaio sobre a visão de espíritos e aquilo que se relaciona a ela” (*Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt*). Trata-se, de fato, de um texto muito importante para as reflexões do jovem Nietzsche sobre as relações entre o sonho e a arte, e que desenvolve uma argumentação profundamente embasada em estudos de anatomia e fisiologia cerebral. Sergio Sánchez, por sua vez, ressalta que, para Nietzsche, tão importante quanto a leitura direta desse texto é a interpretação que faz dele Richard Wagner, em seu *Beethoven*, ao apropriar-se de várias teses elaboradas ali por Schopenhauer para pensar a criação e a recepção da arte musical (cf. SÁNCHEZ 2014, 20-21, n. 10). Esse é um ponto muito importante desta discussão que, infelizmente, precisará ser deixado de lado no presente trabalho. Uma análise que faça jus à centralidade da apropriação, por parte de Nietzsche, das teses schopenhauerianas sobre os sonhos e as visões demandará um outro artigo, ao qual pretendo me dedicar no futuro.

senta, ao mesmo tempo, um “mundo artístico” e um “fenômeno fisiológico”. Ele se revela, assim, “como o lugar natural da arte”.

Nos deparamos aqui, por ocasião de uma análise do sonho (ao qual atribuímos uma função sublimatória), com um elemento fundamental da conceitualização nietzscheana do impulso (*Trieb*). Com efeito, o impulso artístico (*Kunsttrieb*) pode ser visto como o protótipo da noção de impulso enquanto tal (cf. ASSOUN 2000, 56), se temos em vista o modo como ela será elaborada posteriormente na obra do filósofo. Nos póstumos do período, Nietzsche define o impulso, em sua manifestação apolínea, como uma *atividade formativa inconsciente*, uma “força inconsciente produtora de formas (*unbewußte formenbildende Kraft*)” (N 1871, 16[13]). Para ele, a mesma força que produz as imagens oníricas a partir do inconsciente no indivíduo produz também os próprios órgãos responsáveis pela capacidade visual e figurativa:

parece ser o mesmo impulso artístico que impele o artista à idealização da natureza e que impele todo homem à contemplação imagética de si mesmo e da natureza. Em última instância, ele tem de ter engendrado a construção do olho. O intelecto se mostra como um *efeito* de um aparato primariamente artístico. (N 1871, 16[13]).

Nesse sentido, devemos conceber os processos fisiológicos em termos de uma dinâmica gerativa e produtiva intrínseca à natureza em sua totalidade, que assume um caráter essencialmente estético. É a essa concepção do sonho como um meio de manifestação artística por excelência, ao qual temos um acesso imediato em nossas próprias vivências oníricas, que Nietzsche parece querer reconduzir parte do

conhecimento estético intuitivo que ele busca transmitir sobre a arte grega. Com efeito, a “ciência estética” que o autor tem em mente neste momento será contemplada com a “certeza imediata da intuição” do efeito estético atribuído aos impulsos apolíneo e dionisiaco, e não com uma “intelecção lógica” (essencialmente conceitual e discursiva) acerca dessas formas estéticas antigas, como nos é dito já na abertura do primeiro parágrafo da obra (NT 1, 27). A contraposição entre o lógico e o intuitivo ressoa a distinção schopenhaueriana entre representações intuitivas e representações abstratas e a primazia concedida pelo autor do *Mundo como vontade e representação* ao conhecimento intuitivo, especialmente em vistas à contemplação das Ideias na arte, que corresponde a uma forma mais elevada de conhecimento da objetividade arquetípica do mundo (SCHOPENHAUER 2005, §31, 236-241). Nesse sentido, o apelo que faz Nietzsche à intuição, em oposição à intelecção lógica, antecipa ainda a contraposição entre arte e ciência, decisiva na elaboração das teses sobre a morte da tragédia pelas vias do socratismo estético. Mas esse é um tema que foge ao escopo do presente trabalho.

Importa-nos perceber como, no contexto desta contraposição entre duas formas distintas de apreensão da arte grega, a via da compreensão intuitiva aparece representada justamente pelo sonho. Na bela aparência do mundo do sonho, “cada ser humano é um artista consumado”; e nele “nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil.” (NT 1, 28) O ponto é retomado na sequência, quando Nietzsche nos diz que, no sonho, temos uma “onicompreensão” (*Allverständigkeit*) das imagens. E o

último parágrafo da obra sugere igualmente a mesma ideia: a necessidade do efeito da união entre o apolíneo e o dionisiaco, como força transfiguradora, poderia ser percebida, via intuição (*Intuition*), por cada um, “contanto que alguma vez, fosse mesmo em sonho, se sentisse transportado a uma existência vetero-helênica: passeando sob altas colunas jônicas, alçando o olhar para um horizonte recortado por linhas puras e nobres, tendo junto a si, em mármore luminoso, reflexos de sua figura transfigurada” (NT 25, 144). É em sonho que as esplendorosas figuras divinas aparecem aos gregos pela primeira vez, segundo o relato de Lucrécio, ao qual Nietzsche alude também no início da obra (NT 1, 28). E é igualmente em sonho que nós, modernos, podemos vivenciar novamente os estados de ânimo artístico das culturas passadas, tal como ele nos dirá alguns anos depois: “no sono e no sonho, repetimos o *pensum* da humanidade primitiva.” (HH 12) Assim, como argumenta Porter (2000, 42), a compreensão nietzscheana acerca dos estados que deram origem à arte grega, seus *insights* na psicologia do trágico, pretendem ser mediados pelas mesmas condições que supostamente permitiram a emergência daquela arte: trata-se da experiência do sonho e de sua ligação com a vivência apreensiva e prazerosa da aparência. Aqui, o sonho funciona não apenas como meio de sublimação, mas também como meio de transmissão de certas figuras arquetípicas, isto é, de certas imagens primordiais carregadas de sentido, inscritas numa camada profunda do psiquismo humano, e que seriam herdadas no espaço de um inconsciente coletivo¹⁹.

¹⁹ Esse é um dos aspectos principais daquela dimensão *atávica* do sonho, mencionada anteriormente, e que será retomada brevemente mais à frente.

III.

Nosso ponto de partida foi a psicologia do sonho, na medida em que este envolve, na dimensão do indivíduo, uma função sublimatória, como meio de “negociar com a dor” e deslocá-la, transformando a experiência do sofrimento numa vivência de prazer. A partir do sonho, fomos conduzidos à noção de *impulso* como *força artística da natureza*, entendendo o processo onírico como o prolongamento de uma capacidade figurativa que lhe é inerente. Se, no âmbito do indivíduo, a contemplação da aparência no sonho deve servir como meio de sublimação da dor, a força formativa da natureza, à qual este remonta, deve almejar o mesmo fim. E é exatamente isso que nos diz Nietzsche naquele fragmento no qual afirma que o impulso artístico que impele o homem à contemplação estética e à *idealização* da natureza é o mesmo impulso responsável pela formação do olho enquanto aparato fisiológico: “a visão da forma – é o meio para escapar do sofrimento contínuo do impulso. Ele constrói para si órgãos.” (N 1871, 16[13]) Nietzsche atribui aqui um tipo de intencionalidade própria ao impulso enquanto rebento natural. O sofrimento e o ímpeto em superá-lo não são prerrogativa de seres dotados de um aparato sensitivo e representacional análogo ao nosso, mas constituem um traço essencial da própria natureza, de seu núcleo mais íntimo. Essa concepção da natureza, que pode ser considerada como um tipo específico de pessimismo, é inspirada na visão de mundo de Schopenhauer e em sua adaptação por Eduard von Hartmann,²⁰ mesmo que haja aqui diferenças im-

²⁰ Cf. sobre isso DAHLKVIST 2007 e PAULA 2013.

portantes entre eles no tocante ao modo de conceitualização da natureza. Em várias passagens do *Nascimento da tragédia* e dos fragmentos desse período, Nietzsche define a natureza como o “eterno padecente” e “pleno de contradição” (NT 4, 39), que busca a redenção do sofrimento pelo prazer na aparência. Paralelamente, ele emprega com frequência, para designação desse núcleo da natureza, o conceito schopenhaueriano de “vontade” e o termo “Uno-primordial”, próprio à sua metafísica de artista. A ênfase na contradição, na dor e no sofrimento originários do Uno-primordial retoma o *topos* schopenhaueriano da disposição universal da existência ao autodilaceramento e à autofagia, em virtude da autodiscórdia essencial da vontade. Do mesmo modo, o aspecto soteriológico da ética de Schopenhauer é mantido, mas a *redenção* almejada não é mais aquela que se realiza pela autossupressão da vontade (como no ascetismo schopenhaueriano), mas sim pela libertação do sofrimento mediante a bela aparência: “No artista, a vontade alcança o deleite da intuição. É somente aqui que a dor originária é plenamente superada pelo prazer da intuição.” (N 1870, 7[175])²¹

No contexto da metafísica de artista do jovem Nietzsche, somos confrontados com uma estratégia retórico-argumentativa que conduz a antropomorfização da natureza ao paroxismo, de tal modo que ela é vista como o artista primordial que, em seu processo criativo, produz o mundo como representação, isto é, como aparência, para sua própria redenção. E é nesse momento que o papel do sonho

²¹ Para uma análise mais detida do conceito de “intuição” (*Anschauung*) e de sua função redentora nesse conjunto de notas, cf. CRAWFORD 1988, cap. XI.

enquanto paradigma para a formulação do conceito de transfiguração se torna claro:

Se portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência. É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas “aparência da aparência”. (NT 4, 39-40).

A importância crucial desta passagem para a compreensão das reflexões de Nietzsche sobre o fenômeno onírico se deve ao modo como a caracterização do sonho, enquanto *aparência da aparência*, permite a apreensão do processo de transfiguração vinculado à arte (como sua condição de possibilidade e, simultaneamente, como seu produto). Nietzsche alude então, na sequência do texto, à obra *Transfiguração*, de Rafael, para tentar elucidar o que ele entende por “despotenciação da aparência na aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea.” (NT 4, 40) Nessa pintura, segundo a interpretação do filósofo, vemos o mundo apolíneo da beleza se elevar acima do fundo dionisíaco, o mundo do tormento, do qual fala com tanta veemência a sabedoria de Sileno, expressão emblemática do pessimismo. É esse fundo dionisíaco que nos mostra a “reverberação da eterna dor primordial”, ao mesmo tempo em que contemplamos, na parte superior, “um novo mundo como que visional de aparências, [...] um luminoso pairar no mais puro deleite e um contemplar sem dor, radiante, de olhos bem abertos.”

(Ibid.)²² No simbolismo da arte percebemos então, pela intuição, a realização do “alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua redenção através da aparência” (Ibid.). Assim, vemos que o sonho, enquanto expressão do impulso apolíneo e do prazer na contemplação da aparência, é o ponto de partida para pensarmos o que Nietzsche entende por transfiguração.²³ Como pudemos notar, a noção de transfiguração assume seus contornos mais importantes no interior de uma concepção soteriológica, na qual a arte é vista como meio de redenção, não somente do ponto de vista do indivíduo, mas de um ponto de vista cósmico. A possibilidade de uma redenção através da arte, que conduzirá, pelas vias de uma justificação estética, a uma afirmação da vida e da existência como um todo, é o que afasta Nietzsche mais profundamente do pessimismo schopenhaueriano.

²² Para uma análise mais detida da referência nietzscheana a essa obra de Rafael, cf. os excelentes comentários de van Tongeren (2014, 254-263). Para uma discussão do tema da transfiguração, focada na ideia de que o “espelho transfigurador” das divindades olímpicas e sua função redentora surgem *por necessidade* do fundo dionisíaco dos sofrimentos da existência, cf. PAULA 2013, 127-146.

²³ É à luz dessas considerações que Nietzsche ensaia uma revalorização do sonho frente à vigília, em que o primeiro assume um valor mais elevado que esta última: “Se imaginarmos o sonhador quando ele, em meio da ilusão do mundo onírico e sem perturbá-la, se põe a clamar: ‘Isto é um sonho, mas quero continuar sonhando!’, se daí tivermos de concluir que há um profundo prazer interior na contemplação do sonho, se, de outro lado, para podermos sonhar com esse prazer íntimo diante da visão, tivermos de esquecer inteiramente o dia e suas terríveis importunações, poderemos então interpretar todos esses fenômenos, sob a direção de Apolo oníromante, mais ou menos da seguinte maneira: Tão certamente quanto das duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afigura incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos a aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho. Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [Schein], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [Wahrhaft-Seiende] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (NT 4, 39).

riano. Com efeito, a existência do mundo se justifica como meio para a produção do artista (do gênio), em cuja obra se descarrega o sofrimento originário do Uno-primordial, redimindo-o. É isso que está por trás da famosa sentença nietzscheana: “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente.” (NT 5, 47).²⁴ O início do capítulo “Dos trasmundanos”, do *Zarathustra*, alude a essa concepção do jovem Nietzsche e sintetiza em poucas frases o núcleo de sua metafísica de artista:

Outrora, também Zarathustra lançou sua ilusão para além do homem, como todos os trasmundanos. A obra de um deus sofredor e atormentado me parecia então o mundo. / Sonho me parecia então o mundo, e ficção de um deus; colorida fumaça ante os olhos de um divino insatisfeito. Bem e mal e prazer e dor e tu e eu – eram, para mim, colorida fumaça ante olhos criadores. O criador quis desviar o olhar de si mesmo – então criou o mundo. / É um ébrio prazer, para o sofredor, desviar o olhar do seu sofrer e perder a si próprio. Ébrio prazer e perda de si próprio me parecia o mundo outrora. / Este mundo, o eternamente imperfeito, imagem de uma eterna contradição, e imagem imperfeita – um ébrio prazer para seu imperfeito criador: – assim me parecia outrora o mundo. (ZA, Trasmundanos)

Trata-se, portanto, de uma experiência psicológica transposta para o metafísico. Nessa transposição, vemos a produção inconsciente do sonho como o paradigma da transfiguração. O que subjaz à formulação de tal conceito é uma operação conceitual que desloca, para a dimensão metafísica da essência da natureza em sua totalidade, a relação

²⁴ Quanto a isso, Sánchez (2014, 24) argumenta o seguinte: “En efecto, se debe tener en cuenta el modo en que, como parte de una vasta ‘cosmodicea estética’, Nietzsche confiere un fundamento metafísico a los fenómenos artísticos y culturales ligados al sueño, para poder apreciar la medida en que éste permanece supeditado a las coordenadas metafísicas (románticas: schopenhauerianas y wagnerianas) que enmarcan la reflexión del filósofo antes de que diera la espalda definitivamente a sus maestros y emprendiera el camino del *espíritu libre*.”

entre o inconsciente, como espaço de produção do sonho, e a experiência fenomenológica do conteúdo onírico propriamente dito, como vivência de satisfação e prazer na contemplação das imagens.

Vale notar que esse conteúdo onírico tem, para Nietzsche, um caráter simbólico. As imagens oníricas e os atos representadas nos sonhos são *símbolos dos impulsos* (N 1870, 8[41]), nos dois sentidos possíveis do genitivo (isto é, o impulso é aquilo que simboliza e ao mesmo tempo é simbolizado). Esse conteúdo onírico expressa simbolicamente aquilo que Nietzsche chama de “arquétipos” ou “imagens primordiais”. São esses arquétipos que emergem no estado de inconsciência do sonho e se dão ao artista como as fontes das quais flui o processo criativo. O que se forma a partir daí são os mitos. Dentro desse contexto, as representações míticas assumem o mesmo papel que as ideias platônicas em Schopenhauer: elas representam as figuras eternas e os traços arquetípicos da existência humana e da existência do mundo em geral. Isso explica, ao menos parcialmente, a curiosa tese de Nietzsche (mencionada ao final da seção anterior) de que podemos vir a conhecer o universo estético dos gregos e suas vivências míticas através de nossas próprias experiências oníricas, como se o sonho nos fornecesse uma porta de acesso a um passado remoto da humanidade. Permito-me aqui uma pequena digressão sobre esse tema.

A ideia de que o sonho pode nos fornecer um meio de acesso a um passado remoto da humanidade e das culturas humanas primitivas é formulada de forma mais clara em alguns aforismos de caráter antropológico presentes em *Hu-*

mano, demasiado humano,²⁵ entre os quais se encontra o aforismo 12, ao qual já fizemos uma breve referência. A título de complemento, gostaria de mencionar rapidamente um importante trecho do aforismo 13, que tem uma relevância particular do ponto de vista da recepção, tendo sido diretamente citado por Freud, ao tratar do tema da regressão naquela que é provavelmente sua obra mais importante: *A interpretação dos sonhos*:²⁶ “No sonho continua a agir em nós esse antiquíssimo quê de humanidade [...] o sonho nos conduz a estados longínquos da cultura humana e fornece um meio de compreendê-los melhor.” (HH 13) Outros aforismos de *Humano*, que giram em torno do mesmo tema, expandem esse caráter atávico peculiar do sonho à atividade artística, de modo que a arte é compreendida, em analogia com o sonho, como uma espécie de ponte que nos liga ao passado da humanidade (HH 147, 148, 223).²⁷ O aforismo 223, vale notar, é igualmente citado por Freud na passagem em questão da *Interpretação dos sonhos*, numa espécie de recorte e colagem de dois trechos dos aforismos 13 e 223, respectivamente, mas que são apresentados sem a devida re-

²⁵ Para uma discussão mais profunda desses aforismos, cf. TREIBER 1994; SÁNCHEZ 2017.

²⁶ Cf. FREUD, *Die Traumdeutung*, 554.

²⁷ A relação entre sonho e arte, investigada também por Freud, por exemplo, no texto *O poeta e o fantasiar* (1908), aparece igualmente no opúsculo não publicado de Nietzsche: *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, de 1873, à luz daquela ideia de “regressão”. Nesse texto, o sonho é visto como uma condição psíquica que tende a nos aproximar dos estados primitivos de nossa história, quando os padrões de inferência cognitiva ainda não eram tão fixos e as regras e convenções sociolinguísticas ainda não se impunham de modo tão imperativo, permitindo uma maior liberdade no “trato” das impressões sensíveis e das imagens produzidas pela fantasia, assim como na interpretação simbólica dessas imagens. Assim como o sonhador, o artista seria, entre os despertos, aquele que mais se aproxima destes estados, na medida em que “mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos, introduzindo novas transposições, metáforas e metonímias”, demonstrando assim o ávido desejo de configurar o mundo do homem desperto “sob uma forma tão colorida, irregular, sem fundamento e conexão lógicas, estimulante e eternamente nova, como a do mundo do sonho.” (VM 2, 46)

ferência textual, como se compusessem um mesmo aforismo.²⁸

É verdade que a teoria do sonho desenvolvida em *Humano, demasiado humano* traz consigo a marca do novo programa filosófico no qual Nietzsche se engajou após seu rompimento com Wagner e com o projeto de renovação da cultura alemã através da arte e da metafísica de artista. Mas apesar dessa descontinuidade, à qual está associado o que se convencionou chamar de “virada positivista” do filósofo, e apesar das diferenças decisivas no que tange à concepção de como deve ser formulado um programa de promoção da cultura, algumas teses pressupostas na psicologia do trágico desenvolvida pelo filósofo em sua obra de juventude continuam fazendo parte do seu arcabouço teórico e servindo de base para a formulação de algumas de suas teorias, mesmo que agora com uma roupagem diversa. Com relação ao tema que nos interessa aqui, o que está em jogo é a compreensão do sonho como repetição, recapitulação ou rememoração de um estado arcaico a partir de elementos primitivos gravados no inconsciente. Em que consistem esses elementos? Em *Humano, demasiado humano*, segundo o que nos é dito no aforismo 12, eles se referem ao modo de associação de representações próprio a um determinado estado da imaginação do qual se originaram, no passado, os mitos e as narrativas mitológicas, e isso em virtude de uma característica específica do funcionamento do cérebro no estado de sono (e que correspondia ao estado de vigília dos povos antigos). No caso do *Nascimento da tragédia*, temos

²⁸ Cf. sobre isso GASSER 1997, 103-106.

uma concepção que, num determinado aspecto, não é tão distante (como poderíamos esperar) da teoria desenvolvida em *Humano*. Aqueles elementos que se revelam no estado de inconsciência característico do sonho são os arquétipos ou imagens primordiais a partir das quais se dá a produção artística, que corresponde justamente ao processo de criação do mito.

Em sua análise dos impulsos estéticos da natureza, Nietzsche pretende compreender “a relação do artista helênico com seus arquétipos” (NT 2, 32). Essa relação é concebida nos termos da expressão aristotélica “imitação da natureza”. O que se tem em vista aqui com essa expressão não é, contudo, a reprodução imitativa de ‘objetos naturais’ no material artístico, mas sim a reatualização da própria atividade criativa e transfiguradora da natureza, representada pelos impulsos apolíneo e dionisiaco.²⁹ São estes últimos os “arquétipos” do artista helênico, tal como Nietzsche os caracteriza nessa passagem. Assim, o que ele chama de “natureza” não se refere simplesmente à totalidade dos fenômenos da realidade empírica que não recaem sob a categoria de artefatos, mas sim aos estados e impulsos estéticos indicados acima. Ou seja, natureza e arte não correspondem a dois domínios distintos postos numa relação de analogia, mas constituem um só plano.

Retomando então nosso fio condutor, dissemos ser possível identificar, nessa sobreposição entre o domínio artístico e o natural, uma estratégia clara de antropomorfiza-

²⁹ Uma influência decisiva na releitura que faz Nietzsche dessa expressão aristotélica é Schlegel, em suas *Lições sobre belas-letas e artes* (cf. CAVALCANTI 2008). Sobre a noção de “imitação da natureza”, cf. ainda CHAVES 2012, 63-66; e, sobretudo, LANGBEHN 2005, 150-161.

ção, coextensiva à concepção da natureza como produto artístico de si mesma, ou seja, como atividade autopoietica de suas forças originárias. Vista como artista primordial, ela cria o mundo como representação a fim de redimir-se pelo prazer na aparência. Um fragmento preparatório deste período alude, exatamente nesse sentido, à noção de “imitação da natureza”: “Na medida em que a dor primordial é rompida através de representações, *nossa própria existência* é um *permanente ato artístico*. A criação do artista é, assim, *imitação da natureza* no sentido mais profundo.” (N 1870, 7[196]) Esse “sentido mais profundo” remete à tese de que a produção estética de representações no âmbito do inconsciente individual do artista constitui a *repetição de um processo originário* da natureza, o processo mediante o qual o próprio mundo da individuação tem origem: “a obra de arte é uma *repetição do processo originário* a partir do qual o mundo se originou” (N 1870, 7[117]).³⁰ Assim, podemos entender a noção de “arquétipo” também no sentido de algo como “arquétipos da criação”, aos quais o artista tem acesso por um tipo de *anamnese*.³¹

Segundo Nietzsche, aqueles arquétipos da natureza criativa se manifestam em sonho através de representações míticas, e “todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito.” (NT 23, 135) Ele define o mito como “a imagem concentrada do

³⁰ “Imitação” (*Nachahmung*) e “repetição” (*Wiederholung*) são os termos usados correlativamente por Schopenhauer, no parágrafo 52 do *Mundo*, para caracterizar a relação da música com a essência do mundo. Nesta passagem, a tradução brasileira de Jair Barboza verte equivocadamente *Nachahmung* por “cópia” (SCHOPENHAUER 2005, §52, 337).

³¹ Sobre a ideia de anamnese no *Nascimento da tragédia*, cf. MATTIOLI 2016, 178-186 e as referências ali indicadas.

mundo” e atribui-lhe uma função essencial na organização das forças que constituem a cultura. Sob o pano de fundo da tese da necessidade metafísica do ser humano, que atravessa os textos de juventude e, em particular, *O nascimento da tragédia*, o mito é visto como a fonte da qual se alimenta a “força natural sadia e criadora” da cultura, de modo que “só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural.” (Ibid.) Vale ressaltar ainda que o mito, para Nietzsche, é o que abre o horizonte do eterno e, por seu intermédio, a vida dos gregos antigos era atravessada por uma vinculação de todas as suas vivências ao ponto de vista da eternidade: “também o presente mais próximo havia de se lhes apresentar desde logo *sub specie aeterni* [sob o aspecto do eterno] e, em certo sentido, como intemporal.” (NT 23, 137)³².

IV.

Notemos agora que, se as representações míticas são aquilo que constitui o conteúdo simbólico das imagens oníricas do artista, e estas, por sua vez, são um produto da sublimação apolínea do impulso dionisiaco, então as figuras no palco do teatro trágico, que encarnam na cena aqueles arquétipos míticos do sonho, são também sublimações figurativas do dionisiaco. Um termo importante empregado por Nietzsche, nesse contexto, para descrever esse processo de produção das imagens, é *descarga* (*Entladung*). Esse termo é usado com frequência, seja em sua forma substantivada, se-

³² Cf. sobre isso NASSER 2018.

ja na forma de verbo (*entladen*, descarregar), tanto nos pós-tumos como no texto publicado do *Nascimento da tragédia*. Num dos trechos em que ele ocorre e que considero um dos mais importantes, Nietzsche fala da tragédia como sendo “o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo.” (NT 8, 60). Na sequência do texto, lemos ainda: “Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas (*Entladungen*) consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho (*Traumerscheinung*).” (NT 8, 60-61)

O conceito de *descarga* remete à compreensão da *catarse* como efeito da tragédia, segundo a tradição que remonta à *Poética* de Aristóteles. *Entladung* é a tradução alemã proposta por Jaboc Bernays, em 1857, para a palavra grega *khatar-sis*, tendo em vista enfatizar seu aspecto terapêutico, sua inserção no campo semântico dos termos médicos. Nietzsche parece adotar, ao menos parcialmente, essa compreensão da *catarse* como *descarga*, contrapondo-se às vertentes interpretativas que a viam como meio de “purificação” (*Reinigung*) num sentido moral.³³ O ponto principal, aqui, diz respeito ao efeito curativo proporcionado pela experiência

³³ Sobre esse tópico, cf. CHAVES 2004, 45-46.: “A famosa passagem sobre a finalidade da tragédia [na *Poética* de Aristóteles] como sendo a *catarse* da compaixão e do medo suscitados pelo espetáculo trágico, provocou inúmeras e diversas interpretações. Dos eruditos da Renascença, passando pelos dramaturgos franceses Corneille e Racine e sua luta contra Shakespeare e chegando à Alemanha, através de Lessing, Goethe e Schiller, Herder e Hölderlin, Hamann e Lenz, Hegel e Schopenhauer, acrescido do intenso debate nos círculos dos filólogos, esta é uma das questões mais candentes da História da Estética. Tratava-se de decidir sobre a verdadeira interpretação do termo ‘*catarse*’: se purificação (*Reinigung*) e, com isso, sairia fortalecida a tendência moralizante, se purgação (*Purgation*) ou simplesmente *descarga* (*Entladung*) dos afetos em questão, o que produziria um ‘alívio’ (*Erleichterung*) prazeroso. A posição de Nietzsche no interior deste debate, sempre foi do lado dos críticos da tendência moralizante.” Cf. ainda SCHMIDT 2012, 376-377; REIBNITZ 1992, 112-113.

estética da tragédia, na medida em que permite que os afetos patológicos sejam descarregados (em Aristóteles, trata-se dos afetos do medo e da compaixão). Ao transpor essa compreensão do *efeito* da tragédia para o processo de sua *produção*, tanto no âmbito no psiquismo do artista, quanto no âmbito da representação cênica (o drama encenado no palco é concebido como efeito imagético de várias *descargas* a partir do substrato dionisíaco-musical do coro), Nietzsche realiza um movimento relativamente original e enfatiza, com isso, o elemento sublimatório contido nesse mecanismo catártico. Quanto a isso, Barbara von Reibnitz (1992, 112) argumenta que tanto Jacob Bernays, quanto outro filólogo importante da época lido por Nietzsche, Yorck von Wartenburg, entendem o deleite trágico como “forma sublimada do prazer orgiástico”, a partir de uma intensificação e subsequente transformação dos afetos.

Em última instância, o que é sublimado nesse processo é a mistura mortífera de volúpia e crueldade característica do impulso dionisíaco. E esse mecanismo psicológico tem, para Nietzsche, uma importante função cultural e civilizatória. Na tragédia, que representa a síntese plena entre o apolíneo e o dionisíaco, o momento em que o impulso apolíneo é capaz de proporcionar forma e harmonia ao ímpeto selvagem e devastador do dionisíaco, se realiza esteticamente a função protetora de Apolo. Ela constitui um “poder de cura natural” (N 1869, 3[32]) contra o dionisismo bárbaro. Como vimos, este último é definido por Nietzsche como o princípio que regia as festividades, celebradas de Roma até a Babilônia, nas quais se vivenciava um tipo de êxtase mortal e autodestrutivo:

Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira 'beberagem das bruxas' sempre se me afigurou ser. (NT 2, 33)

Ali se manifestava o impulso dionisiaco em toda sua brutalidade, num arrebatamento em meio ao qual as individualidades se rompiam violentamente para dar lugar ao êxtase da união mística. Nesse contexto, cabia à figura imponente de Apolo a função de proteger o espírito grego e a cultura sobre ele erguida contra essa ameaça vista, a princípio, como uma ameaça externa.

Mas se, por um lado, através da figura imponente do deus solar, os gregos estavam protegidos contra “as excitações febris dessas orgias” (*ibid.*), perante as quais eles estremeciam como que perante uma ameaça mortal aos fundamentos da própria cultura e da própria integridade psíquica, por outro lado essa resistência tornava-se cada vez mais perigosa e mesmo impossível na medida em que impulsos semelhantes começavam a irromper “das raízes mais profundas do helenismo” (*ibid.*). E é então que o grego reconhece que não lhe era dado extinguir ou recalcar por completo o estado dionisiaco, pois o elemento básico de tal estado, os impulsos que nele se expressavam, irrompiam a-lhures com ainda mais violência e ameaçavam minar os fundamentos de sua cultura (VDM 3, p. 49-50).³⁴ Nesse

³⁴ Gasser (1997, 390), servindo-se de uma terminologia freudiana, fala aqui em um “retorno simbólico do recalçado”.

sentido, estabelece-se um compromisso entre os impulsos apolíneos e dionisiacos. Uma vez que o dionisismo puro é impraticável e, em última instância, impossível de ser efetivamente vivido, faz-se necessário um princípio capaz de sublimar aqueles impulsos de volúpia e crueldade manifestos nas orgias dionisiacas. Onde esse compromisso não se dá, corre-se o risco de uma desintegração total da comunidade, sendo portanto papel da cultura tentar integrar as forças destrutivas do inconsciente à economia pulsional da civilização.³⁵ Entre os gregos, essa função era desempenhada pela arte, especialmente pela tragédia, em sua dimensão a um só tempo estética, psicológica e política.

Enquanto “poder de cura natural” (N 1869, 3[32]) contra o dionisismo puro, seu efeito psicológico assume uma função terapêutica de enfrentamento do núcleo pessimista da sabedoria dionisiaca em sua manifestação não sublimada. A sequência do fragmento 3[32] aponta justamente para este tema: a relação entre o dionisismo puro (bárbaro ou não sublimado) e o pessimismo. “Devemos poder *viver*: portanto, o dionisismo puro é impossível. Pois o pessimismo é prática e teoricamente ilógico. E isso porque a lógica é apenas um μηχανή (instrumento) da vontade.” (N 1869, 3[32]) Ora, uma vez que a vida impulsiona suas criaturas a continuar vivendo, o dionisismo puro, como experiência de pura aniquilação e esfacelamento do indivíduo, é impossível. Nesse sentido, o pessimismo, que visa o não-ser, isto é, que visa igualmente a aniquilação, é ilógico; pois a lógica é um instrumento da vontade de vida e, enquanto tal, não

³⁵ Cf. sobre isso GASSER 1997, 352-353; VOLZ 2002, 193; SAFRANSKI 2008, 59.

poderia voltar-se contra ela. Estamos, com isso, diante de uma das facetas mais interessantes do confronto do jovem Nietzsche com Schopenhauer, mas que precisaremos deixar de lado aqui.³⁶

Voltemos à função da tragédia. Se é verdade que essa forma de arte, em sua função civilizatória, possui uma dimensão estética, psicológica e política, não podemos, contudo, perder de vista um só momento que, na retórica do jovem Nietzsche, sua dimensão mais fundamental é a metafísica. À luz dessa afirmação, mesmo sua função psicológica deve ser vista como dependente de seu significado metafísico. É por meio dela que se dá a reconciliação do homem com a totalidade do mundo; é ela que torna possível o consolo metafísico, que permite, por sua vez, a realização de uma outra ordem de redenção e de justificação da existência, diferente daquela proporcionada pela arte meramente apolínea.³⁷ Por sua vez, essa dimensão metafísica da tragédia tampouco pode ser separada daquelas outras dimensões. A relação entre a capacidade de atribuição de um sentido metafísico à existência e a fisionomia política de um povo é destacada por Nietzsche, em especial, no contexto em que

³⁶ Cf. sobre isso PORTER 2000, 175, n. 22; LOPES 2008, 171-175; DAHLKVIST 2007, 135-140.

³⁷ Esse é, a meu ver, um aspecto muito importante da concepção nietzscheana da redenção e da justificação da existência, em geral negligenciado pelos comentadores. Segundo a leitura que faço, é preciso diferenciar, no *Nascimento da tragédia*, duas ordens de justificação distintas: por um lado, a justificação que ocorre sob a égide do impulso apolíneo, através da transfiguração da bela aparência (esse é o sentido ao qual a maior parte das ocorrências dos termos “justificação” e “redenção” faz referência); por outro, a justificação que se dá na experiência do êxtase dionisiaco, em que o indivíduo é reintegrado à totalidade do mundo e fundido à essência imortal da natureza (esse é o sentido da noção de “consolo metafísico”, e ele é associado aos termos “justificação” e “redenção” apenas em poucos momentos do texto, sobretudo na parte final). Não há espaço aqui para uma análise mais cuidadosa dessa distinção e das referências textuais que a sustentam, de modo que terei de me contentar com essas indicações gerais e guardar para outra ocasião uma discussão mais aprofundada.

traz à tona, de forma mais evidente, sua concepção antropológica de um impulso metafísico fundamental por trás das produções culturais.

Há duas questões dignas de nota com relação a este ponto: em primeiro lugar, devemos atentar ao fato de que, na perspectiva do jovem Nietzsche, o valor de um povo é medido pela sua capacidade de “imprimir em suas vivências o selo do eterno” (NT 23, 137). Esse ideal em certa medida político, derivado de uma concepção antropológica, se baseia na tese de que existe em nós uma “convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico da vida.” (Ibid.) Ele fala ainda em uma “metafísica inconsciente”, e deixa claro assim, nas palavras de Lopes, sua convicção de que “uma justificação metafísica da existência figuraria entre as condições para a produção de uma cultura superior” (LOPES 2008, p. 29).

Em segundo lugar, tendo isso em vista, Nietzsche enxerga na dissolução da tragédia pelo otimismo socrático uma ameaça fatal não só ao Estado grego, como também às condições para a promoção de uma cultura superior de modo geral. Este segundo ponto assume uma importância particular à luz de nossa investigação sobre o conceito de sublimação, pois é através da psicologia de Sócrates e da análise dos impulsos que se expressam nessa figura tipificada que encontramos ocasião para uma nova abordagem daquele mecanismo psicológico da sublimação, focada numa outra direção de satisfação, na qual a pulsão não tem mais seu destino vinculado à atividade estética, mas sim à ativi-

dade teórica e científica.³⁸ Neste segundo caminho de satisfação, o sonho perde sua centralidade, pois a justificação metafísica da existência deixa de ser um efeito da experiência da bela aparência e, por uma espécie de usurpação de função, passa a ser tarefa da atividade teórica: a existência se justificaria, então, na medida em que pode ser conhecida em sua essência, conceitual e discursivamente, segundo o fio condutor do princípio de razão suficiente. O diagnóstico histórico proposto por Nietzsche, porém, é o de um esgotamento do socratismo, o que demanda sua reconversão em princípio artístico. Esse movimento de transmutação, simbolizado na imagem do “Sócrates musicante”, se torna necessário, uma vez que a atividade científica se vê incapaz de satisfazer devidamente nosso impulso metafísico. Um dos motivos principais alegados por Nietzsche para este fracasso é o fato de que o formalismo e o esquematismo lógico com os quais opera a ciência, na medida em que só têm lugar à plena luz da consciência, são refratários à abertura epistémica ao inconsciente que constitui uma das condições de possibilidade da experiência metafísica. A restituição do valor e do lugar próprio ao sonho no seio de uma cultura artística permite, por sua vez, o resgate daquelas experiências de satisfação estética que resultam do processo de transfiguração para o qual o sonho nos fornece o melhor modelo. É somente por ele que se torna possível a abertura àquele mundo de significação mais profundo, que vai muito além daquilo que nos é dado na experiência cotidiana dos objetos e de suas relações causais. É somente por ele que temos

³⁸ Sobre isso, cf. MATTIOLI 2016, 201-220.

acesso, por *anamnese*, à memória arquetípica da natureza, que se manifesta em nós pela reatualização de sua força criativa, pela repetição e reprodução do processo originário de criação do mundo. Para concluir, retomando a tese central deste artigo, devemos dizer que, no sonho, o fundo dionisíaco do nosso ser se sublima em “centelhas de imagens” (NT 5, 44), transfigurando sua violência disruptiva em bela aparência apolínea, que será projetada então em obra de arte plástica e em poesia.

Abstract: In this paper, I intend to develop some ideas around the relationship between the notions of dream, sublimation and transfiguration in Nietzsche's early thinking, more specifically, in the artist metaphysics elaborated in *The Birth of Tragedy*. The reflections that follow unfold in the light of what I consider to be the “theory” of the unconscious present in this moment of his work. Even though the term “sublimation” does not occur in the texts of this period, I believe that its meaning lies at the heart of various formulations about the process by which suffering, and violent and destructive impulses (represented by the Dionysian drive) are restrained, displaced, transformed and reintegrated around a consolatory image capable of alleviating suffering and harmonizing the forces at work in the individual and in culture (which is the action of the Apollonian principle). My central hypothesis is that Nietzsche sees in the unconscious production of dream the emblematic example of this process of sublimation, as a psychological event, and this process of sublimation functions as a paradigm for the formulation of the important concept of transfiguration, which then assumes a properly metaphysical function within the ethic project of aesthetic justification of existence. Alongside this central axis of analysis, I will develop some complementary ideas about the regressive element in dream, as a type of atavistic principle, which assumes an equally important role in Nietzsche's aesthetic reflections.

Keywords: Nietzsche; Dream; Sublimation; Transfiguration; Unconscious.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. Nietzsche e a questão da sublimação. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 20, n. 27, 2008, p. 261-278.

ASSOUN, P. L. *Freud and Nietzsche*. Translated by Richard L. Collier, Jr. London/New York: Continuum, 2000.

BARROS, M. B. *Apolo e Dionísio: Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. 1999. 164p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BURNHAM, D.; JESINGHAUSEN, M.; *Nietzsche's The Birth of Tragedy. A Reader's Guide*. London / New York: Continuum, 2010.

CAVALCANTI, A. H. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 20, n. 27, 2008, p. 351-366.

CHAVES, E. Ética e estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte. *Ethica*, v. 11, n. 1 e 2, 2004, p. 45-66.

_____. Êxtase e jogo estético: a propósito de O Nascimento da Tragédia. *Perspectiva Filosófica*, v.1, n. 37, jan./jul. 2012, p. 57-73.

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

DAHLKVIST, T. *Nietzsche and the Philosophy of Pessimism. A Study of Nietzsche's Relation to the Pessimistic Tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi*. Uppsala Studies in History of Ideas 35. 301p. Uppsala, 2007.

DIAS, R. M. Um Dioniso bárbaro e um Dioniso civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. In: AZEREDO, V. D. (org.) *Encontros Nietzsche*. Ijuí: Ed. da Unijuí, 2003, p.

173-186.

FONSECA, E. R. *Psiquismo e vida. Sobre a noção de Trieb nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2012.

FREUD, S. *Die Traumdeutung*. In: *Gesammelte Werke II/III*. Chronologisch geordnet. 18 Bände. Frankfurt am Main / London: S. Fischer Verlag / Imago Publishing, 1942.

_____. *O poeta e o fantasiar*. Trad. Ernani Chaves. In: *Arte, literatura e os artistas. Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GASSER, R. *Nietzsche und Freud*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1997.

GEMES, K. Freud and Nietzsche on Sublimation. *The Journal of Nietzsche Studies*, Issue 38, Autumn 2009, p. 38-59.

GÖDDE, G. Nietzsches Perspektivierung des Unbewussten. *Nietzsche-Studien*, v. 31, 2002, p. 154-194.

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

LANGBEHN, C. *Metaphysik der Erfahrung. Zur Grundlegung einer Philosophie der Rechtfertigung beim frühen Nietzsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

LOPES, R. A. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. 573p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MATTIOLI, W. *O inconsciente no jovem Nietzsche: da intencionalidade das formas naturais à vida da linguagem*. 2016. 274p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

_____. Linguagem, pulsão e atavismo: análise genética e mapeamento conceitual em torno do problema do inconsciente em Nietzsche e sua relação com o transcendental. *Cadernos de Filosofia Alemã*, v. 22, n. 1, jan./jun. 2017, p. 71-98.

NASSER, E. *Sub specie saeculi, sub specie aeterni: tempo e eternidade no jovem Nietzsche*. *Discurso*, v. 48, n. 2, 2018, p. 81-94.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bände. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

_____. *O nascimento da tragédia* (NT). Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude* (VDM). Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Contribuição à história da tragédia grega. Introdução à tragédia de Sófocles* (TS). Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (VM). Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *Humano, demasiado humano* (HH). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais* (A). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A Gaia Ciência* (GC). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Assim falou Zaratustra* (ZA). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro* (ABM). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Genealogia da moral. Uma polêmica* (GM). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Crepúsculo dos ídolos* (CI). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce Homo* (EH). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAULA, W. *Nietzsche e a transfiguração do pessimismo schopenhaueriano: a concepção de filosofia trágica*. 2013. 329p. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PORTER, J. *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"* (Kapitel 1-12). Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.

REUTER, S. *An der „Begräbnisstätte der Anschauung“: Nietzsches Bild- und Wahrnehmungstheorie in Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Basel: Schwabe, 2009.

SILK, M. S. e STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1981.

SAFRANSKI, R. *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

SÁNCHEZ, S. *La insensata fábrica de la vigilia. Nietzsche y el fenómeno del sueño*. Córdoba: Brujas, 2014.

_____. *Auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend. Animalidade, sonho e razão*. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 241-262.

SCHMIDT, J. *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*. Berlin / Boston: de Gruyter, 2012.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

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

SWEET, D. *The Birth of The Birth of Tragedy*. *Journal of the History of Ideas*, v. 60, n. 2, apr. 1999, p. 345-359.

TREIBER, H. Zur „Logik des Traumes“ bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus *Menschliches, Allzumenschliches*. *Nietzsche-Studien*, v. 23, 1994, p. 1-41.

VAN TONGEREN, P. A arte da transfiguração. In: GARCIA, A. L. M.; ANGIONI, L. (org.) *Labirintos da Filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacoia Jr.* Campinas: Editora PHI, 2014, p. 253-277.

VOLZ, P. „Der Begriff des Dionysos noch einmal“. Psychologische Betrachtungen zum Dionysischen als Herkunftsmythos. *Nietzscheforschung*, v. 9, 2002, p. 189-205.

