

O Nietzsche dos primórdios, o “último” Beethoven e a linguagem da “injuriosa exterioridade”

Saulo Krieger

Orientador: João Vergílio Gallerani Cuter

“É desse modo, por exemplo, que os últimos quartetos de Beethoven eclipsam toda a visibilidade e em geral o reino inteiro da realidade empírica. Ante o Deus supremo em sua efetiva revelação, o símbolo já não oferece peso algum: aparece muito mais agora como injuriosa exterioridade”

Fragmento Póstumo 12 [1], início de 1871.

Para onde estaria indo Nietzsche com a inusitada e breve referência aos “últimos quartetos”?

Para onde estaria indo Nietzsche no início de tudo, nos primórdios de seus escritos filosóficos, nos fragmentos anteriores mesmo ao *Nascimento da tragédia* – escritos, pois, sem preparação e sem pretensão – e publicados postumamente, ao citar o exemplo dos últimos quartetos de Beethoven? Para onde? Aqui pretendo defender que, nessa breve referência musical, como nas tantas que grassam em seus escritos póstumos de juventude, Nietzsche vislumbrou o uso mesmo que pretendia fazer da linguagem e, em súbito lampejo, de certa forma condensou o que viria a ser a sua maneira de fazer filosofia, de

modo algum apartada de seu uso da linguagem, rebelado contra o inconsistente e insuficiente recobrir das coisas pelas palavras.¹

Asseverando o comentário preliminar da seção anterior, a referência, reproduzida na epígrafe, não se fez a qualquer música, não a qualquer expressão musical, não a uma música programática ou que – *naïf* – pretenda se referir a algo, descrevê-lo, que sejam afetos, sentimentos – estes que lhe são posteriores – muito menos ilustrar cenas², mas à música como arte “in der das Walten des Instinktes übergewaltigt ist” [“em que o governo dos instintos subjogado está”] (KSA 7, 2 [14]), cume da expressão artística, linguagem sobre todas as linguagens, que nada descreve, que não se defronta com o problema da sobreposição entre as palavras e as coisas, ainda que a coisa, ou as coisas sejam a vontade, a Vontade única, teleológica, schopenhaueriana, ou “as vontades” para Nietzsche, caso particular de todos os fenômenos, implodindo a própria concepção de fenômeno como reprodução ou assimilação pelo sujeito de uma “coisa-em-si” “Vontades”, portanto, que subvertem, com a própria terminologia de

¹ A própria seção 7 do *Fragmento Póstumo* 12 [1], que aqui nos serve a um só tempo de fonte e objeto, trará as duas passagens que pautam a nossa presente investigação, inicia-se enunciando a problemática do recobrimento, nem completo, nem necessário, entre a palavra e a coisa que se impõe a toda – ou a toda e qualquer – a diversidade das línguas. (*Fragmento Póstumo* 12 [1], p. 430).

² Em *O nascimento da tragédia*, § 6, obra do ano seguinte ao *Fragmento Póstumo* 12 [1], Nietzsche faz referência ao caráter insólito da “composição em imagens figuradas” da *Sinfonia nº 6 – a Pastoral* – do mesmo poeta do som Beethoven, ainda que em sua segunda fase, denominando movimentos, de maneira programática e ilustrativa, com os subtítulos “Despertar de apazíveis sentimentos à beira do regato”, “Alegre reunião de camponeses”, “Cena junto ao regato” e “Canto dos camponeses”, nestes que seriam “apenas representações similiformes, nascidas [oriundas, portanto posteriores] da música –, representações que não nos podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo dionisíaco da música [e], sim, que não têm qualquer valor exclusivo em face de outras figurações” Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia – ou helenismo e pessimismo*, p. 50. Acrescente-se que em outras passagens há também referências à impropriedade, para a expressão musical, língua sobre as línguas, do caráter programático – descritivo, portanto – de obras como a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz.

Schopenhauer, o seu conceito e a sua filosofia, estilhaçada em tantos, múltiplos, não como estando inacessível, para além de todo o múltiplo e de todos os fenômenos, mas assimilada à “vontade’ de Schopenhauer, e ela própria [a Vontade] como não mais do que a forma mais geral de manifestação” [*Erscheinung*] de algo que, de resto, faz-se para nós inteiramente indecifrável (*Fragmento Póstumo* 12 [1], p. 430-1) – e eu questionaria, no paralelo que traço aqui: o silêncio incompartilhável da surdez que engendrou seus derradeiros quartetos não seria, também ele, o inteiramente indecifrável e, adiante, tão indecifrável a ponto de ser.. esquecido, em favor da própria e absoluta expressão dos símbolos sem mais peso algum? – e lembro que se trata do “peso” de ter de fazer referência a outra coisa. Ora, guardemos esse “esquecimento” da origem para a próxima seção. Quando o abordarmos, teremos novamente o respaldo do *Fragmento Póstumo* 12 [1].

“A vontade é objeto da música, não a sua origem”

Fragmento Póstumo 12[1]

No curso de nossa abordagem até aqui, de um exemplo citado de música como expressão absoluta fomos conduzidos à subversão de um conceito assimilado da filosofia de Schopenhauer – o conceito de “Vontade” Em vez de pensá-lo como equivalente volitivo da “coisa-em-si” kantiana, Nietzsche acerta o passo, nem que seja por um momento – por um curto passo – com aquela que será a sua própria filosofia, solapando o próprio ranço metafísico da terminologia schopenhaueriana, fazendo da vontade o “caso mais geral” – não no sentido platônico ou kantiano de estar sobre muitas coisas particulares, ou para além delas, portanto inacessível, e perder o valor a referir-se a elas – e sim “caso mais geral” no sentido de estar sempre tão presente, em todos os casos particulares, como vontade intrínseca, inerente aos fenômenos, a ponto de poder ser referida e entendida como “intrafenomênica” e mergulhada nas próprias aparências, estes fenômenos a ponto de dispensar qualquer “coisa-em-si” – até por um exacerbar da distância entre eles e a “coisa-em-si”, como defenderei –

ou, se se quiser, vontade absorvida pelas manifestações³, ou ainda, vontade como nada mais do que *ativa* manifestação.

E chegando assim a tal viragem no conceito de vontade, podemos, amparados pelo *Fragmento Póstumo* 12 [1], caracterizar ainda outra viragem, esta dizendo respeito à expressão musical – em detrimento da linguagem musical como “descrição” – e da expressão musical justamente em sua relação com a “vontade” Livrando-se de antemão, já dois anos antes, dos “saltos” metafóricos entre instâncias muito diversas, como os que se tem em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (1873) – “Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora! A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora! E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova”⁴ – e em outros escritos sobre a origem metafórica, ou duplamente metafórica, da linguagem (escritos do período 1869-1873), Nietzsche sentencia, solucionando – tendo ele percebido ou não – o problema dos saltos metafóricos e do insuficiente recobrir entre as palavras e as coisas, justamente pela relação entre a “vontade” por ele concebida e a música não programática ou operística, mas absoluta: “a ‘vontade’ é objeto da música, ela não está em sua origem” (*Fragmento Póstumo* 12 [1], p. 433): a vontade, já expressão e fenomênica, é “perseguida”, pela música, e portanto perseguida por uma música que por sua vez também é expressão e fenomênica; e nisso, como expressão e fenômeno, paradoxalmente, do que já é expressão e fenômeno – a vontade subsumida nos fenômenos – a música seria, para a filosofia de Nietzsche, um exemplo a ser perseguido. Isso em uma viragem só comparável à distinção semântica, por Wittgenstein, entre a função ou caráter *descritivo* da

³ Como observa Haar, Nietzsche, nas obras em questão, usa, de modo indiferente “Schein” – “aparência”, ou “Erscheinung” – “fenômeno”.

⁴ Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. In: “Os pensadores”, vol. Nietzsche. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 47.

linguagem e a sua função ou caráter *expressivo* – este, por tantos séculos despercebido, mas entrevisto por Nietzsche ao articular a referida relação entre vontade e música⁵. No dito premonitório de nossa epígrafe, ao pensar a expressão musical, Nietzsche descarta a preocupação com a origem da linguagem musical – e por essa via, de qualquer linguagem, de qualquer “ser” então melhor referido como “vir-a-ser”, já que tem os olhos postos adiante, no objeto, a ponto de se confundir com ele, e não mais em sua origem (“qual origem mesmo?”, poder-se-ia perguntar, tamanha a espessura do véu de Maia, como na tragédia grega, e a resignação quanto ao esquecimento da origem), e, no limite, de sua filosofia como filosofia do vir-a-ser e da “vontade de ilusão”⁶, e de seu “platonismo invertido: [ou seja] mais se está longe do sendo verdadeiro, mais puro, mais belo, melhor se é. A vida na aparência como objetivo” [Fragmento Póstumo 7[156], p. 308]

Não será por acaso que Nietzsche recomendará que se faça como Beethoven – o mesmo Beethoven que atingiu o cume de sua música

⁵ Função expressiva esta que vigora – sim, por vezes pura, por vezes mesclada à função descritiva, ou mesmo, em alguns casos, até legitimamente suplantada por essa função descritiva – na primeira pessoa do singular do tempo presente, quando se tem uma interioridade não oculta por detrás da exterioridade – e erroneamente tomada como aprofundando-se como interioridade da mesma forma (mas em sentido inverso) que a exterioridade se externaliza como exterioridade. Dessa forma, “explica-se a relação entre fenômenos mentais e termos mentais ‘segundo o modelo de designação e objeto’ material, transformando assim [equivocadamente], a mente em um domínio de entidades, estados, processos e eventos mentais’ (Glock, Hans-Johann, *Dicionário Wittgenstein*, “Interno/externo”, p. 218). De formas diferentes, mas que se aproximam ao se pensar a linguagem como pura expressão, e não como descrição de uma interioridade no modo mesmo que se tem com relação à exterioridade, em Nietzsche e Wittgenstein [ver excursão] a interioridade passível de ser pensada é a que *infunde* a exterioridade, esta que por sua vez a enforma pela linguagem enquanto expressão, a interioridade, pois, fazendo-se tal na medida mesma em que se expressa, pela linguagem, em sentido amplo, na exterioridade.

⁶ Ver nota 12 a seguir.

e, para alguns, da história da música ocidental, em seus últimos quartetos de cordas⁷ – escutando (*Hören*) a música da vida, ou música sobre a música⁸, “como faz Beethoven – um dionisíaco”⁹, para Nietzsche, um titânico, para outros. Chegamos pois, a uma série de relações de aderências, que, como defenderei na seção seguinte, receberam um lampejo, na referência aos “últimos quartetos”, ainda que em meio a oscilações e tergiversações, enredamentos nas malhas da “segunda natureza” kantiano-schopenhaueriana que grassava então, nos próprios *Fragmentos Póstumos* anteriores ao *Nascimento da Tragédia*, bem como em outras obras do período – nas quais não nos detemos aqui. Passemos em revista essas aderências, não a começar da expressão musical absoluta, como já fizemos, pois, em se tratando de aderências, e não de saltos conceituais, é de somenos importância a ordem dos fatores: acatando a tese de Michel Haar, em *Nietzsche et la Métaphysique*, ou de Martha C. Nussbaum¹⁰, no artigo “Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus” – para ficar em apenas dois nomes, já que a tese encontra amparo tanto em muitos dos *Fragmentos Póstumos* anteriores a *O Nascimento da Tragédia*, como em passagens do próprio *O Nascimento da Tragédia* – acatando, pois, a tese de uma ruptura

⁷ Ou das sonatas para piano solo, aqui já referidas, gênero que me é especialmente caro.

⁸ “Beethovens Musik erscheint häufig wie eine tiefbewegte Betrachtung beim unerwarteten Wiederhören eines längst verloren geglaubten Stückes, Unschuld in Tönen: es ist Musik über Musik. Im Liede der Bettler und Kinder auf der Gasse, bei den eintönigen Weisen wandernder Italiener, beim Tanze in der Dorfschenke oder in den Nächten des Karnevals, – das entdeckt er seine Melodien”: er trägt sie wie eine Biene zusammen, indem er bald hier bald dort einen laut, eine kurze Folge erhascht. Es sind ihm verklärte Erinnerungen aus der “besseren Welt”: ähnlich wie Plato es sich von den Ideen dachte”. Nietzsche, Friedrich. *Menschliches Allzumenschliches*, “Der Wanderer und sein Schatten”, § 152. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1930, p. 243.

⁹ Cf. Haar, Michel, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰ Nussbaum, Martha C. “Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus” In: *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 344-74.

inicial de Nietzsche com Schopenhauer, temos, no *Fragmento Póstumo* 12 [1], antes de mais nada, “representações conscientes ou inconscientes” que penetram a vontade, saturam-na, e a partir daí, “sentimentos” (cf. *Fragmento Póstumo* 12 [1], p. 433). Como vimos, não haverá sentimentos fazendo as vezes de origem de uma linguagem ou expressão musical – pelo menos não da “música absoluta” a que fazemos referência aqui. Ter-se-á, isto sim, a música, aparência pela aparência, fenômeno esquecido de sua condição de fenômeno – isto é, em relação ao inatingível de uma “coisa-em-si” – como tendo por objeto a “vontade”, “perseguindo-a”¹¹: música absorvida em uma única esfera, a das manifestações [*Erscheinungen*]. Portanto, temos “aparência pela aparência” não querendo retratar uma origem, mas “perseguindo”, expressando, o que já é por sua vez, aparência, e, também ela, expressão despercebida de sua origem. Nada que ver com o peso de uma imitação, ou de uma simbologia, se se quiser, que de maneira passiva e sempre precariamente se veja obrigada a recobrir “o real” ou, no caso da palavra, “a coisa” Símbolo, sim, mas símbolo sem peso algum, como no exemplo, citado por Nietzsche, dos cinco – ou seis, contando a *Grosse Fugue* opus 133 – últimos quartetos de Beethoven.

Poder-se-ia perguntar então sobre a vida, sendo Beethoven também caracterizado por Nietzsche como “o músico da vida” (cf. Nietzsche, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, “O andarilho e sua sombra”, § 152). E o jovem Nietzsche, adiantando-se ao *Humano, demasiado humano*, poderia respondê-lo com outro fragmento póstumo: “a vida só se faz possível pelas miragens artísticas” (*Fragmento Póstumo* 7[152], p. 308), que por sua vez são expressões de outras representações que saturam as “vontades”, engendrando para certas

¹¹ E lembremos que, se fosse para haver – alegoricamente, talvez – “referência” da música a outra esfera, tal seria uma “referência” de perseguição do fenomênico, livre expressão, pelo que é duplamente fenomênico, “dupla expressão”, expressão que, pelo seu caráter duplo, só faz implodir qualquer intenção referencial do que é expressão.

configurações de representações imbuídas de vontades o que se convencionou chamar “vida”, isso em um círculo infinito em que sempre se torna a recair em manifestações [*Erscheinungen*] jamais isentas de vontades. “Vida” assumirá outros contornos, complementares, no “oceano” filosófico nietzschiano do porvir. Mas lembremos que estamos a defender um aspecto pontual e – assim espero – tão válido quanto pouco freqüentado dessa “porta de entrada estética” de Nietzsche em sua própria filosofia.

E se insistissem a perguntar a Nietzsche pela origem da música? Ele responderia, como o faz, novamente no *Fragmento Póstumo* 12 [1]: “a origem da música se situa para além de toda individuação, proposição que se demonstra por si própria após nosso exame do dionisíaco”, no *Um* que não há de estar fora ou acima do múltiplo, podendo ser, no máximo, passivamente e à distância contemplado, mas que necessita a multiplicidade, e a engendra. Mas esse é um aspecto abordado com mais vagar e vigor em *O nascimento da tragédia*. De maneira tangencial ele o faz no *Fragmento Póstumo* 12 [1], e o seu tratamento por nós aqui só viria a eclipsar o que se quer destacar. Importa-nos, para a abordagem da pura expressão musical como prenúncio do porvir da filosofia de Nietzsche, não a origem, mas o que está à frente, o que se dá como objeto, mas não objeto teleológico em relação a um sujeito dele apartado – uma representação sem contraparte, que entra em embate com outras representações até fazê-lo com uma configuração temporária de impulsos que lhe dá uma resposta, e que a tradição, e o senso comum, aprendeu a tomar e a referir como *sujeito*. Em todo o caso, para nossos propósitos, e agora com o viés contemporâneo d’*O nascimento da tragédia*, poder-se-ia argumentar que a origem foi esquecida pelo encobrimento do véu de Maia, e a arte trágica dos gregos exacerbou esse esquecimento em favor de uma “vontade de ilusão”¹², sempre primeiramente experimentada pela esfera artísti-

¹² A expressão é de Vaihinger em “La voluntad de ilusión en Nietzsche” In: Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

ca e, a partir daí, já sem conhecimento de causa, pela lógica e pelo conhecimento. Ou, se quisermos ser originais e fiéis à nossa epígrafe e à peculiaridade de nossa abordagem, faríamos lembrar que os últimos quartetos de Beethoven, música autônoma, absoluta, amostra e prévia da “música do futuro” a que Nietzsche faz referência no capítulo sobre “O nascimento da tragédia” do *Ecce Homo*¹³, música, enfim, que a nada se refere a não ser a sua própria expressão musical, nasceria da “música inaudível do mundo” – sem a ela fazer referência – segundo a menção de Haar, ou então, se se recorrer à história da música, teve sua origem justa e paradoxalmente no esquecimento dessa música, da música que se fazia e se compartilhava no primeiro quarto do século XIX, na mais completa surdez e solidão do último Beethoven, no mais absoluto silêncio.

Explicando a epígrafe: prenúncio da filosofia de Nietzsche por ele próprio

Da referência de que parto para defender uma porta de entrada na filosofia de Nietzsche não pela arte em geral – viés que creio mais visitado – mas pela expressão musical, salta a nossos olhos o fato de se tratar apenas de um exemplo, de uma breve menção, não de uma teoria arduamente construída, nem de argumentação laboriosamente sedimentada – ora, diga-se de passagem, nada mais apropriado para um extemporâneo, que viria a se firmar como crítico da filosofia – de fundamentos tão enraizados era mesmo uma “segunda natureza” – de seu tempo, dos edifícios metafísicos laboriosamente construídos e do farisaísmo cultural de seu tempo. Nessa breve menção Nietzsche cita o exemplo da *expressão* musical por excelência como “eclipsando toda visibilidade e, em geral, o reino inteiro da realidade empírica” Começemos neste ponto, portanto: ela o faz por quê? Em que medida? À medida que, por um momento, essa visibilidade deixa de ser pensada

¹³ “Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung. Zuletzt fehlt mir jeder Grund, die Hoffnung auf eine dionysische Zukunft der Musik zurückzunehmen” Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*, “Die Geburt der Tragödie”, § 4, p. 351.

como se referindo a um invisível que lhe seria anterior, que lhe estaria na origem, invisível, a que ela, com peso e dificuldade, faria referência, e mera referência, como palavras fazem referência a algo que, em relação a elas, “têm mais valor”, como fenômenos são a pálida e possível reprodução, por um instrumental subjetivo de conhecer e fazer a referência à “realidade” de uma “coisa-em-si” O eclipsar de toda visibilidade é o não fazer referência a ela, nem pretender fazê-lo, como se estivesse em contraposição a um invisível; e “o eclipsar em geral do reino inteiro da realidade empírica” é o não reconhecê-lo como tal, isto é, como se houvesse “algo mais” a que fosse o caso referir, algo de que se devesse partir, um “alfa” do qual a música do último Beethoven, assim como viria a ser a filosofia de Nietzsche, houvesse de referir: não; em um e outro caso tem-se tão-somente o ômega, a última palavra em sua leveza, que exatamente por ser última, torna eternamente a ser, de novo, a primeira. Não há algum “antes” a que referir; e se o houve, ou se o houvesse, ficou para trás, no esquecimento, na surdez – a que já referi como um “sentido por todos compartilhado” – de Beethoven que produz e reproduz para si, como se soassem para si, ele, espectador e espetáculo, como na arte trágica dos gregos, os sons que ele não é capaz de ouvir, mas que é capaz de calcular para si, e de criar, como os helenos na plenitude de sua arte trágica: assim pode ser entendido o “eclipsar em geral do reino inteiro da realidade empírica”: não há outro, e nem mesmo mereceria esse nome, pois que tal denominação pressuporia uma realidade das “coisas-em-si”, e portanto uma “realidade”, outra e não-empírica. E Nietzsche, em mais algumas poucas e preciosas linhas de premonição do que virá a ser sua filosofia: “em face do Deus supremo em sua efetiva revelação, o símbolo não tem peso algum”: esqueça-se o Deus judaico-cristão que não se revela, que não se exterioriza, já que ele – como Nietzsche virá a sentenciar – está morto. O Deus a que faz menção aqui, o da arte trágica e o dos últimos quartetos, é o Deus supremo em sua efetiva revelação e exteriorização: ele é tão-só revelação, e o “símbolo” perde todo o peso porque só há aparências que se dão a revelar a outras aparências, e porque não há “coisas” a que as palavras devem precariamente referir.

Nietzsche, por um momento, entre oscilações e tergiversações, no *Fragmento Póstumo* 12 [1] do início de 1871, ao mencionar a música do último Beethoven, faz as vezes do sátiro, do corifeu introduzindo o coro da tragédia, como “no ditirambo dionisíaco [...] empenhando-se em exteriorizar-se, em destruir o véu de Maia”¹⁴ e prenuncia a sua própria filosofia. E expressa ainda, derradeiro, sobre esse Deus supremo que não é aquele a que estamos habituados: “ele *aparece* muito mais agora como *injuriosa exterioridade*” [itálicos meus]. Sobre o “aparece” algo já dissemos, e sobre “injuriosa exterioridade”, talvez, como é defensável, seja injuriosa por só querer e fazer aparecer, sem pretender o respaldo de algo que lhe esteja “por trás” ou “acima”, como se tal respaldo lhe acenasse com alguma possível garantia de autenticidade. Não, Nietzsche aqui, sem titubear, está em outro registro: dos símbolos sem peso algum, como ele referirá no *Ecce Homo*, sua autobiografia, “als ob die Dinge selber herankämen und sich zum Gleichnis anböten (– hier kommen alle Dinge liebkosend zu deiner Rede und schmeicheln dir: denn sie wollen auf deinem Rücken reiten. Auf jedem Gleichnis reitest du hier zu jeder Wahrheit. Hier springen dir alles Seins Worte um Wort-Schreine auf; alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von dir reden lernen –)” [*Ecce Hommo*; “Also sprach Zarathustra”, § 3], pois não há coisa alguma a ser recoberta de maneira pretensa e precariamente completa ou necessária – esta, aliás, é a preocupação demonstrada por Nietzsche no início dessa própria seção 7 do fragmento em questão – seção em que faz referência aos “últimos quartetos” – acerca da relação entre a palavra e a coisa, em toda a diversidade de línguas, que inexiste na música, ou, pelo menos, na música jubilosa da arte trágica dos gregos quando em sua plenitude e na música de “injuriosa exterioridade” dos últimos quartetos de Beethoven: no primeiro caso há o representar, mas não “o que” representar “em si”, isento ou apartado do representar, pois o representar já está ali, nas aparências, e é a própria vida, possibilitada

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia – ou helenismo e pessimismo, p. 34-5.

pelas miragens artísticas (*Fragmento Póstumo* 7 [152], p. 308) no jovem Nietzsche em que nos detemos aqui e, por manifestações que se dão – e se mesclam – a configurações temporárias de impulsos (“sujeitos”), no Nietzsche da maturidade. No caso de Beethoven, com um pequeno diferencial semântico, mas com plena revivescência da arte trágica dos gregos, há o expressar pelo expressar, a própria manifestação, aparência [*Schein*], ou fenômeno [*Erscheinung*] que se expressa de maneira intrafenomênica, sem objeto externo, no silêncio do incommunicável, na “tragédia” – agora em sentido vulgar – da surdez que o isolou do mundo, da vida social, dos sentimentos por esta engendrados e da música que se fazia à sua volta e em seu tempo – da música compartilhada. E ainda sobre a “manifestação” [*Schein*] da qual a “vontade” de Schopenhauer (ou da “vontade” de Schopenhauer tal como Nietzsche a assimila já a subvertendo) é a forma mais geral [*Fragmento Póstumo* 12 [1], p. 430-1], ela o é no sentido de estar sempre presente ali, intrínseca mesmo, naquela e em qualquer manifestação, “de alguma coisa que nos permanece inteiramente indecifrável” [*Fragmento Póstumo* 12 [1], p. 431]. O “indecifrável” plenamente compreensível no caso de Schopenhauer, mas, elemento complicador se se quer defender um Nietzsche já, aqui e ali, vislumbrando sua própria filosofia, na verdade pode se fazer tão acerbamente indecifrável a ponto de dele “se esquecer” – por força do véu de Maia na arte trágica dos gregos, ou por força da ausência de sons compartilhados do último Beethoven – em favor do que está logo à sua frente, como aparência. Os gregos, na expressão de sua arte trágica, teriam sido tomados por um “desinteresse” pela origem, pelo *Um* que só poderia mesmo engendrar a si na multiplicidade, como eram tomados de uma resignação e serenidade ante seu destino inexorável. Da mesma forma, Beethoven, com o “véu de Maia” lhe encobrendo o mundo dos sons, resignado e sereno, compôs a música da simbologia mais leve, mais pura e mais absoluta, esquecida de sua origem, só tendo diante de si a sua expressão – como o seu único, inexorável destino: o expressar – fenomênica, e sempre interpenetrada de seu objeto: a “vontade” No caso de Beethoven, é claro que não houve propriamente um esqueci-

mento dos sons, nem dos intervalos musicais, nem dos efeitos sonoros meticulosamente arquitetados, e muito menos uma obstrução de sua capacidade de, justamente, calculá-los (a chamada “eufonia”), como julgaram alguns de seus contemporâneos, que – não é demais lembrar – não compartilharam sua surda vivência. Mas houve um encobrimento, para dizer o mínimo, ante coisa a ser representada – os sons –, ou melhor, expressada, no que a “representação” fez-se então, em suas últimas composições, à semelhança, nesse ponto, da arte trágica, um canto surdo de si para si, a mais absoluta expressão – em símbolos sem peso algum, sem contrapartida, sem o ser para ninguém – mas para todos, pois a “vontade” está em toda a parte – talvez para os que viessem depois, como ele próprio o disse (extemporâneo, também ele o foi) – de seu sofrimento de existir, ou melhor: de seu intenso prazer de existir e de sua forte alegria¹⁵ – ou júbilo.

Bibliografia

- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. In: “Os Pensadores” – vol. Nietzsche. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Ecce Hommo*, Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1930.
- _____. *Menschliches Allzumenschliches*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1930.

¹⁵ O termo “alegria” aqui pretende se prestar a u’a miríade de referências a Beethoven e sua música, e a Nietzsche, sua filosofia e sua concepção da música. Algumas delas: a “opção” por Beethoven, pelo poema de Schiller, “Ode a alegria”, no coro final do quarto movimento de sua *Nova Sinfonia* – a “Coral”. Ao fato de Nietzsche ver, para alguns, a experiência musical como “o momento da mais intensa jubilação vital” (Rosset, Clément. *La Force Majeure*, p. 53), a ponto de mesmo um compositor tido como melancólico, como Chopin, ser por ele considerado “feliz até na infelicidade” (Rosset, Clément. op. cit., p. 48). Poder-se-ia também acrescentar a subversão, ou inversão, do pessimismo de Schopenhauer em afirmação da vida, subversão essa que se tem cristalizada no conceito de “amor fati”, “fórmula para a grandeza do homem” e que significa: “Não querer nada de diferente do que é, nem no futuro, nem no passado, nem por toda a eternidade. Não só suportar o que é necessário, mas amá-lo” (Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, p. 51).

_____. *La naissance de la tragédie & Fragments posthumes Automen 1869 – Printemps 1872*. In: “Oeuvres Philosophiques Complètes” Paris: Gallimard, 1977 (textos e variantes estabelecidos por G. Colli et M. Motinari. Traduzido do alemão por Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy).

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. In “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. *Parerga e Paralipomena*. In “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1985

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. In: “Os Pensadores” – vol. Wittgenstein. Abril Cultural: São Paulo, 1979.

_____. *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1991.

Obras de comentadores:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ANDLER, Charles. *Nietzsche, sa vie et sa pensée*. Paris: Gallimard, 1958, 3 vols.

ARRAS, John D. “Art, Truth, and Aesthetics” In: *Nietzsche Studien* – Band 9, 1980

BARRET, Cyril. *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. “Schopenhauer and Wittgenstein”. In: *The British Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 422-58.

HAAR, Michel. *Nietzsche et la Métaphysique*. Paris: Gallimard.

_____. *Par-delà le Nihilisme – Nouveaux essais sur Nietzsche*. Paris: Presses Universitaires de France.

HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

JANAWAY, Christopher (Ed.). *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

JOHNSTON, Paul. *Wittgenstein – Rethinking The Inner*. London: Routledge.

ROSSET, Clément. *La force majeure*. Paris: Ed. Minuit, 1983.