

Arte e conceito no jovem Nietzsche

Art and concept in the young Nietzsche

Thiago Kistenmacher Vieira*

Resumo: O propósito deste artigo é refletir sobre as questões nietzschianas acerca das limitações da linguagem gramatical e do conceito a partir do texto póstumo *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* e de como, em alguma medida, elas fundamentam parte das críticas dirigidas por Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, a Sócrates, ao homem teórico e ao socratismo estético. Se em seu texto póstumo de 1873 temos que o conceito, além de retratar a igualação do não-igual, impede a expressão individual e sensível de cada sujeito, em sua primeira obra publicada observa-se censuras ao método socrático, essencialmente racionalista e conceitual. Desse modo, vê-se que, se o socratismo estético corrompeu a tragédia grega, desclassificando o dionisíaco, ele o fez com base no pressuposto de que a razão, criadora da linguagem e do conceito, é suficientemente qualificada para tudo expressar. Isso enquanto, para Nietzsche, o conceito, um produto da razão, é incapaz de conduzir à essência das coisas. Daí o socratismo estético, enquanto crente no conceito, afora coibir a expressão individual e sensível, estar todo ele assentado em generalizações e falsificações do mundo.

Palavras-chave: Nietzsche. Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral. Linguagem. Conceito. Socratismo Estético.

Abstract: The purpose of this paper is to reflect on Nietzschean questions about the limitations of grammatical language and concept from the text *On Truth and Lying in a Non-Moral Sense* and how, to some extent, they underlie part of the critique directed by Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, to Socrates, to Theoretical Man and to Aesthetic Socratism. If in your posthumous text of 1873 the concept, besides portraying the equalization of the unequal, hinder the individual and sensitive expression of each subject, in his first published work it is observed a censure to the Socratic method, essentially rationalist and conceptual. Thereby, it is seen that, if the Aesthetic Socratism corrupted the Greek tragedy, disqualifying the Dionysian, he did this on the basis of the assumption that the reason, creator of language and concept, is sufficiently qualified to express everything. This while, for Nietzsche, the concept, a product of reason, is incapable of leading to the essence of things. Hence the Aesthetic Socratism, as a believer in the concept, apart from restraining the individual and sensitive expression, is entirely based on generalizations and falsifications of the world.

Keywords: Nietzsche. On Truth and Lying in a Non-Moral Sense. Language. Concept. Aesthetic Socratism.

* Doutorando em filosofia pela Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil. Contato: tkv1986@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9050-8873>

Introdução

Em suas produções primeiras, sobretudo no início da década de 1870, e muito em virtude de sua formação em Filologia, Nietzsche ocupou-se com o problema da linguagem gramatical e do conceito. Essa problemática aparece brevemente em *O Nascimento da Tragédia* (1872), em *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos* (1873) e vastamente em *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1873), sendo estes dois últimos textos publicados postumamente.¹ Vale ressaltar que, mesmo em *Wagner em Bayreuth* (1876), sua quarta extemporânea, o filósofo, em que pese seu foco ser outro, chega a salientar, em certos momentos, a questão da linguagem.

Temos claro que Nietzsche, desde sempre, preocupou-se com sua época. Para ele, o mundo moderno, dentre outras coisas, estava preso a uma rede cultural que ainda em muito idolatrava o que ele batizou de “homem teórico”, este ocupado com a ciência, cuja base é o socratismo e o qual tem por fundamento a lógica, a dialética, o conceito. Então, além de, com o socratismo estético, ter colaborado para a corrupção da tragédia grega de sua época, Sócrates colaborou com a formação de um mundo baseado no otimismo científico, teórico, que, por princípio, como veremos, estão amparados em uma ilusão racional.

Daí também a inquietação de Nietzsche com promover o renascimento da tragédia grega, como escreve ao registrar: “Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega” (NT 20, KSA 1.131). Também: “Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia” (NT 20, KSA 1.132). Se um de seus maiores anseios, nos tempos de juventude, era fazer renascer o mito, a tragédia – e isso contando com o auxílio de Wagner, segundo contemplaremos adiante –, sua reprovação ao homem teórico e ao socratismo estético, reverenciados em prejuízo da tragédia grega, parece-nos estar também amparada na visão de que a palavra e o conceito, produtos substancialmente racionais, não poderiam suprir essa necessidade, provida somente pelo dionisíaco, de apelo sensível.

Isso a que nos referimos como “sensível” trata-se, concisamente, daquilo que resiste, para Nietzsche, às tentativas de compreensão racional via linguagem conceitual.

¹ De acordo com Marton, foi em *Humano, Demasiado Humano* que Nietzsche ressaltou, pela primeira vez em uma obra publicada, a natureza simplificadora da linguagem. Porém, a abordagem nietzschiana em torno da questão da linguagem perpassa mesmo obras ulteriores do filósofo, ainda que possua distintas compreensões no decurso de seu pensamento filosófico (Cf. MARTON, 2012).

Logo, nossa opção pelo termo “sensível” se dá em função da possibilidade de vermos nele incorporadas as paixões, os instintos², a intuição, isto é, tudo aquilo que não pode ser calculado e formalmente precisado.

Se Apolo e Dioniso figuram a célebre oposição nietzschiana³ de *O Nascimento da Tragédia*, seu fundamento pode ser apontado como estando alicerçado, de um lado, no medido e, de outro, no desmedido. Ou seja, o primeiro está para o *logos* [λόγος] como o segundo está para o *páthos* [πάθος]. Na obra acima citada, temos que o apolíneo é aquilo que conduz ao equilíbrio, às artes plásticas, à sabedoria, à procura pela perfeição na forma, isto é, da medida, o que fica muito mais ao alcance da razão. Na natureza, portanto, cada coisa possui seu contorno e modo de ser. Cada coisa individua-se [*principium individuationis*], separa-se. A beleza, nesse quesito, é identificada ao apolíneo pelo fato de, através dela, haver um mascaramento da existência no que tange ao seu absurdo, seu questionamento e obscuridade.⁴ O dionisíaco é o oposto do primeiro. Este é identificado ao êxtase, à música, à dança, ou seja, à desmedida, como, por exemplo, aos sentidos, às paixões, aos instintos. Em seu espírito há instinto, paixão, embriaguez [*Rausch*], caos. Não há *principium individuationis*, mas dissolução de si mesmo no sentido da sensação de unidade com o mundo, com o todo, ou, se quisermos, com o Uno-primordial [*Ur-Einen*] (NT 1, KSA 1.30). Nietzsche acentua: “Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis* único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência”, enquanto, “sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas” (NT 16, KSA 1.103). Esse cerne mais íntimo, pode-se acentuar, não se alcança por meio do uso estrito da razão, mas pela permissão que se

² Para Hartmann, que, como procura mostrar Benvenho, influenciou o pensamento de Nietzsche quanto à linguagem, “quem pensa que é possível referir todas as ações usualmente chamadas de instintivas à reflexão consciente, na verdade, nega o instinto completamente, e deve, portanto, eliminar a palavra ‘instinto’ de seu vocabulário” (HARTMANN, 1893, p. 79 apud BENVENHO, 2020, p. 106).

³ Gostaríamos de mencionar a observação feita por Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, de acordo com os quais, foram os irmãos Schlegel que “inventaram o que ficou conhecido (sob diversos nomes) como a oposição entre apolíneo e dionisíaco” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1988, p. 10 [tradução nossa]). Ademais, no escrito *Natur und Kunst*, de Friedrich Hölderlin, lemos o autor identificar “Kronos (Saturno) com Cronos (tempo), o que faz de Júpiter ‘o filho de Cronos’ (Crônion) e do tempo. A relação entre os deuses (e o que eles representam), antecipa a relação entre os princípios dionisíaco e apolíneo d’*O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche” (SANTNER, 1990, p. 290 [tradução nossa]).

⁴ Roberto Machado escreve: “a beleza é uma aparência, um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo. Para escapar do saber popular pessimista, o grego cria um mundo de beleza que, ao invés de expressar a verdade do mundo, é uma estratégia para que ela não ecloda. Produzir beleza significa se enganar na aparência e ocultar a verdadeira realidade” (MACHADO, 2017, p. 27).

concede ao orgiástico, à embriaguez, às manifestações artísticas etc. Na conciliação que se antevê no mundo grego relativamente ao apolíneo e ao dionisíaco, o primeiro faz do segundo, que é natureza pura, algo estético. Daí que o dionisíaco [essência – *Wesen*], absorvido e absorvendo o apolíneo [aparência – *Schein*], torna-se arte trágica. Ou, postulado de outra maneira: “na tragédia, a oposição elevada a uma unidade” (EH O Nascimento da Tragédia, KSA 6.310), como Nietzsche escreverá mais tarde em *Ecce Homo*.

Para fins de compreensão contextual, devemos lembrar que Nietzsche, à época de seus primeiros escritos, depositava suas esperanças voltadas ao renascimento da tragédia grega sobretudo no músico Richard Wagner, ao qual, aliás, dedica o prefácio da obra *O Nascimento da Tragédia*. Mais do que em Wagner e em sua música, Nietzsche tinha o *Bayreuth Festspielhaus*, criado pelo compositor, como o epicentro a partir do qual o renascimento do trágico seria posto em marcha. Desse modo, quando, na publicação de 1872, o filósofo de Röcken escreve o alerta já citado para que ninguém se oponha à “nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade Grega” (NT 20, KSA 1.131, grifo nosso), é razoável entender que o uso do possessivo “nossa” [*unsern*] incluía, à época, Richard Wagner. Ademais, como lemos na publicação tardia *Ecce Homo*, o filósofo enfatiza que, antes, “Wagner era um revolucionário” (EH Por que sou tão inteligente 5, KSA 6.288). A frase que remete ao passado, asseverando que Wagner *era* um revolucionário até aquele momento inicial, no qual ainda se podia ver nele parte da esperança de Nietzsche para uma renovação da cultura alemã, sugere que essa esperança, passado pouco tempo, se dissipou. O rompimento que se sucedeu entre o filósofo e o músico foi deveras significativo para a vida do primeiro. Nietzsche, conforme lemos em Löwith, nunca o conseguiu superar. Daí que, segundo o mesmo autor, se “A dedicatória de *O Nascimento da Tragédia*”, publicado em 1872, marca o início dessa relação”, a publicação “*Nietzsche contra Wagner*”, de 1889, marca o seu fim (LÖWITH, 1997, p. 22).

Voltando ao ponto central, devemos salientar que, o que se busca, com o presente texto, é demonstrar as razões pelas quais algumas das censuras que Nietzsche dirige ao socratismo estético, e, por seu turno, ao homem teórico, representado por Sócrates, em *O Nascimento da Tragédia*, encontram-se muito próximas de seu exame da linguagem gramatical, que o autor desenvolve mais formalmente logo em seguida ao supracitado livro. Desse modo, procurar-se-á evidenciar que o racionalismo socrático, e, conseqüentemente, sua estética, tão combatidos por Nietzsche, somados ao serviço de

tentar suprimir as paixões e o desmedido, encontram-se sustidos em uma ilusão conceitual. Posto que, como lemos em um fragmento póstumo de 1870, inexistente qualquer trilha que, do conceito, nos conduza à essência das coisas (FP 1870 7[185], KSA 7.211), que, se não é alcançada inteiramente, é, em alguma medida, pelo menos experimentada através do impulso dionisíaco [*dionysischer Trieb*].

Linguagem e conceito em *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*

Sabe-se que o texto *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*, classificado por Curt Paul Janz como um “escrito cético” (2016, p. 252), foi ditado por Nietzsche ao amigo K. von Gersdorff em meados de 1873, provavelmente valendo-se de anotações anteriores (JANZ, 2016, p. 442). Nele, o que lemos é a crítica aos limites da linguagem gramatical, às suas leis e ao conceito que delas redundam. Portanto, também à ilusão a qual, como seres humanos, somos conduzidos quando acreditamos que a linguagem é capaz de enunciar a coisa em si [*Ding an sich*].

No referido texto, Nietzsche entende que a linguagem, tão comum ao ser humano, ou a suposta verdade a qual ela conduz, é apenas um agrupamento móvel constituído de metáforas, metonímias e antropomorfismos que, com efeito, originam “uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias” (VM I, KSA 1.880). Ou, como encontramos em uma reflexão de *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*: as palavras são só “símbolos das relações das coisas umas com as outras e conosco, não tocam a verdade absoluta em lugar algum” (FT 11, KSA 1.846). Mesmo porque são um “estímulo nervoso transposto em uma imagem” que, por sua vez, acaba por ser “remodelada por um som!” (VM I, KSA 1.879).⁵ Por conseguinte, a verdade mesma não pode ser apreendida. Todavia, Nietzsche entende que, por mérito de tal relação, estabelece-se o que deve ser ou o que é a “verdade” mesma. Pois tem-se nessas relações uma regularidade validada e que se impõe sobre as coisas todas (VM I, KSA 1.877).

⁵ É muito provável que essa afirmação de Nietzsche tenha sido influenciada por sua leitura do livro *Die Sprache als Kunst*, de Gustav Gerber, publicado em 1871, quer dizer, na mesma época em que o filósofo se detém significativamente sobre a questão da linguagem. Gerber escreve, por exemplo, que “As coisas em si são indiferentes para nós; voltamo-nos para elas e sentimos o estímulo nervoso; o estímulo faz com que o emitamos em uma imagem sonora...” (GERBER, 1871, p. 157 [tradução nossa]).

O filósofo alemão, é claro, não depura a linguagem de sua utilidade. Desde que, como professor da Universidade da Basileia, preparava seu curso a respeito da origem da linguagem, no inverno entre os anos de 1869 e 1870⁶, Nietzsche sustentava que o pensamento vem à consciência somente por meio da linguagem. E, também, que a linguagem é imprescindível ao processo de constituição dos conhecimentos filosóficos (MARTON, 2021, p. 227, tradução nossa). Observa-se, desse jeito, que ele a entendeu como deveras necessária. Ora, porque precisou pensar, organizar sua sociedade, estabelecer determinada segurança (KSA 3.590 – 3.595) e viver em paz, evitando um estado bélico perene – “*bellum omnium contra omnes*” – (VM I, KSA 1.877), a linguagem se nos apresentou como proveitosa. Porque é por meio dela que se chega a um acordo⁷, instituindo o que é verdade, mentira, bem, mal, bom, mau etc. É isso que torna possível a ordenação do mundo dentro do qual a humanidade possa existir (FP 1887 8[144], KSA 12.418). E o ser humano, em sua condição de criador (VM II, KSA 1.883), passa a criar sentidos e significados. Isso sem mencionar a viabilidade da comunicação de uns com os outros.⁸ Não obstante, indica Wotling, a linguagem é um instrumento uniformizador, que liquida os matizes e singularidades. Donde que, ao voltar-se cabalmente à eficiência comunicativa, acaba por empobrecer-se de sentido (2013, p. 66).

Enfim, nunca nos será exequível, por meio de palavras e seu subproduto, o conceito, transpassarmos os limites das relações e vislumbrar a primordialidade das coisas (FT 10, KSA 1.846). A evidência na qual chegamos descende de uma generalização que toma o plural pelo singular, o diverso pelo ímpar. Essas generalizações, como assegura Constâncio, não são apenas encontradas, mas “*criativamente inventadas*”, de modo que estão sempre unidas à invenção criativa das próprias palavras (CONSTÂNCIO, 2011, p. 86, tradução nossa). E no decurso dessa consolidação, e da convenção secular instaurada (VM I, KSA 1.881), a linguagem dá um passo à frente e

⁶ O texto ao qual nos referimos, originalmente intitulado *Vom Ursprung der Sprache*, antecede em poucos anos o escrito *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* e foi elaborado para servir de introdução ao curso de gramática latina ministrado por Nietzsche na Universidade da Basileia.

⁷ Interessante notar que Schopenhauer, em *O Mundo como Vontade e Representação*, obra influente na juventude Nietzsche, atesta que a “Linguagem é o primeiro produto e instrumento necessário da razão”, e que, por meio dela, “a razão traz a bom termo suas mais importantes realizações, como a ação concordante de muitos indivíduos, a cooperação planejada de muitos milhares de pessoas, a civilização, o Estado”, isso “sem contar a ciência, a manutenção de experiências anteriores, a combinação de elementos comuns num único conceito, a comunicação da verdade, a propagação do erro, o pensamento e a ficção, os dogmas e as superstições” (SCHOPENHAUER, 2015, § 8, p. 43).

⁸ Como o humano é um “animal social”, “isso implica que a perspectiva dentro da qual e a partir da qual a linguagem se desenvolve é de um ser *orgânico* que vive *na sociedade*” (CONSTÂNCIO; BRANCO, 2011, p. 91 [tradução nossa]).

converte-se em conceito.⁹ E se o conceito advém da “igualação do não-igual” (VM I, KSA 1.880), é porque combina casos múltiplos, no qual é factível identificar uma ou outra semelhança, mas, em momento algum, uma correspondência absoluta (VM I, KSA 1.879).

Nietzsche nos brinda com um exemplo didático: a “folha”, que nomeamos como se houvesse uma “forma primordial” sua (VM I, KSA 1.880), com efeito, é infinitamente diversa. Não há *uma* folha, mas folhas infinitas, jamais perfeitamente coincidentes. Ele acentua que é por fazermos pouco-caso do que é específico e efetivo que temos o conceito, que tratamos como se espelhasse uma forma primeira, enquanto a natureza não nos doa formas e conceitos. Resta-nos o incógnito inacessível e indefinível (VM I, KSA 1.880). Mas, além das palavras e signos, os conceitos são um problema comum a todos os indivíduos. Se houve alguém, em um primeiro momento, que logrou êxito em conferir alguma objetividade àqueles signos percebidos, remetendo-o àquilo que se dá na consciência de tal maneira que essa aproximação possa ser compreendida por outros sujeitos, eles são reconhecidos como algo real capaz de a todos orientar (ABEL, 2001, p. 25). Esse reconhecimento, no decorrer do tempo, expande sua rede e consolida-se universalmente.

Por tudo isso, o ser humano, que desfruta da linguagem como se dela pudesse extrair a verdade, engana a si mesmo.¹⁰ Ele próprio formulou essa linguagem e o conceito. Nomeando arbitrariamente os objetos e fenômenos, o conceito submete o variado à heterogeneidade; supõe-se a possibilidade de apreensão da verdade. À vista disso, considerando que esta é uma prática sempiterna, o ser humano mesmo torna-se inconsciente de sua própria fabulação. E é “*por meio dessa inconsciência*, justamente por intermédio desse esquecer-se”, que ele “atinge o sentimento da verdade” (VM I, KSA 1.881). Em função disso, “mente em rebanho” (VM II, KSA 1.877).

Quando essa linguagem convencional é adotada como fiel expressão da verdade, o ser humano está fatalmente sujeito às abstrações conceituais. Dessa maneira, via intelecto, faz-se inapto para expressar-se individualmente. Além do que, cabe sublinhar

⁹ Para Müller-Lauter, o igualar e o fixar constituem a lógica: “Esta elimina a possibilidade de que uma mesma ‘coisa’ possa admitir, ao mesmo tempo, predicados opostos” e “Os homens ‘formam’ (*Bilden*) coisas por meio do igualar e fixar” (MÜLLER-LAUTER, 2009, pp. 43-44).

¹⁰ Para Kaufmann, Nietzsche “estava longe de sugerir que a linguagem comum tem alguma autoridade especial – muito menos a linguagem religiosa – e que apenas os filósofos foram enganados pela linguagem, enquanto que as pessoas mais simples e o senso comum têm mais razão. Os filósofos, pensava, deveriam prestar mais atenção à linguagem – não para aprender a partir de sua sabedoria implícita, mas para descobrir como, desde a infância, fomos enganados” (KAUFMANN, 1974, p. 423 [tradução nossa]).

que, para Nietzsche, o intelecto opera como um “mestre da dissimulação [*Verstellung*]” (VM I, KSA 1.888), dado que é por seu intermédio que falsificamos o que nos é testemunhado pelos sentidos (VM I, KSA 6.75). Aqui, a questão dos sentidos, do que não é possível conceituar, para nosso propósito, se nos apresenta como basilar. Porque, se as palavras, em adição à sua inaptidão para definir a verdade, tolhem a expressão mais individual de cada um por conta de sua necessidade de exteriorizar-se mediante uma já fixada convenção de séculos, a arte, mormente como expressão da sensibilidade e das paixões humanas, desponta como possibilidade.

Porque a linguagem fixou um rigoroso sentido para as palavras, sufocando qualquer interpretação diversa, o fazer artístico desponta como a única e profícua alternativa para romper essa imobilidade. A arte autoriza a manifestação sensível, permite a exteriorização das paixões, dos instintos, interditados todos pela linguagem gramatical e pelo conceito. Livre para exibir sua sensibilidade, a arte pode prescindir das regras gramaticais e do ergástulo do conceito para externar o que é mais íntimo daquele que nela se apoia. Ela só pode efetivamente falar onde o conceito está calado. Com ela, abre-se um extenso leque de possibilidades. Como lemos em Abel, no estudo *Logik und Ästhetik*, a arte permite intensidade, experiências diversas, a criação de muitas perspectivas que conflitam umas com as outras e, também, leva à expansão de horizontes (1987, p. 140). Nela, a expressão sensível realiza-se porque destituída está das amarras conceituais que mantém cativos todos aqueles que se rendem à linguagem gramatical. O conceito restringe a expressão subjetiva, sensível, ou, se quisermos, instintiva, dada sua deferência às regras da linguagem comum, àquilo que foi acordado pela comunidade – seja ela científica, religiosa, política ou moral. Isto posto, como registra Krastanov, o conceito domina, condiciona todos os indivíduos e insta-os a renunciarem a si mesmos, de sorte que se dissipam no impessoal e no social. Consequentemente, os indivíduos são compelidos a participar do rebanho (2010, p. 32). Isso, claro, não condiz com a arte, que irrompe disposta a seguir na contramão dessa consolidação.

Claro que a arte não está privada de linguagem. Entretanto, ela possui uma linguagem própria. Sua linguagem não precisa servir-se do engodo projetado pela linguagem gramatical, conceitual. Dessarte, enquanto o fundamento da arte se localiza no que é inexato, como “na inexatidão do ouvido para o ritmo, o temperamento etc.” e “nisso se fia, mais uma vez, a arte” (FP 1872 – 1873 19[66], KSA 7.440), o conceito está fundamentado naquilo que se *supõe* ser exato.

Um tópico importante tratado em *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* antepõe o homem racional e o homem intuitivo, este último sendo “tão irracional quanto o primeiro é inartístico” (VM II, KSA 1.889). À medida que o homem racional, que se escora em conceitos e abstrações, nega a infelicidade – mas nem por isso alcança a felicidade por meio dessas mesmas abstrações –, o homem intuitivo “colhe de suas intuições, além da defesa contra tudo que é mal, uma iluminação contínua e caudalosa, júbilo, redenção” (VM II, KSA 1.889). Se, neste momento, nos encontramos no campo da diferença entre razão e intuição, instinto, estamos necessariamente falando da distância entre conceito e arte.

Nietzsche sustenta que o impulso fundamental do sujeito, de criar metáforas almejando a verdade, no fim, não o satisfaz plenamente. Mesmo que o mundo dos conceitos se apresente tal como “uma fortificação”, ele não é o bastante. Dessa forma, dá-se a procura por um novo meio de alcançar a verdade, o anseio por um “novo âmbito e um outro regato”, que é avistado, de acordo com o filósofo alemão, no mito e na arte (VM II, KSA 1.887). Afinal, em razão de que a atividade estética é apreendida como um *élan* transfigurador do sujeito, ela é capaz de criar novas imagens e metáforas (MOREIRA, 2013, p. 296). Logo, se o homem racional, teórico, é inartístico, é porque o homem intuitivo é artístico e enseja o impulso sensível, o vigor das paixões, a liberdade do instinto. Enquanto o primeiro desfruta unicamente de conceitos, cujo raio de alcance é forçosamente restringido pela linguagem e pelas balizas restritivas da razão, o segundo desfruta no horizonte artístico a possibilidade do ilimitado. E essa superioridade da arte ante o teórico, ante a ciência, como veremos, já estava delineada, pouco tempo antes, em *O Nascimento da Tragédia*, texto no qual pode-se ver a prevalência do “criador artístico-estético sobre o cientista” (GLITZA, 2012, p. 138, tradução nossa), este último solidamente teórico.

O socratismo estético como algoz do sensível

Em *O Nascimento da Tragédia*, dentre várias reflexões, somos apresentados àquilo que Nietzsche denomina “socratismo estético”. Essa análise específica se volta, principalmente, para duas afirmações de inspiração socrática. A primeira é a assertiva de que, para algo ser belo, esse algo deve ser inteligível, racional. A segunda é de que o sabedor, esse que se vale só da razão, é o único a possuir virtudes (NT 12, KSA 1.85). Em face do exposto, é natural que nos remetamos ao texto *Sobre Verdade e Mentira no*

Sentido Extramoral, pelo motivo de que, quando Nietzsche afirma, em *O Nascimento da Tragédia*, que um modo de vida guiado pelo conceito – ou pelo que nomeou “otimismo socrático” – é “tão inartístico quanto corroedor da vida” (NT 24, KSA 1.153), no texto póstumo anteriormente citado, seu autor frisa que o homem racional é inartístico. Outra afirmação sua é a de que, ao passo que nos sujeitos produtivos o instinto é precisamente uma forma “afirmativa-criativa”, e a consciência de tais sujeitos procede criticamente, Sócrates reflete o “instinto que se converte em crítico, a consciência em criador”, o que Nietzsche define como sendo “uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*” (NT 13, KSA 1.90). E, para o jovem Nietzsche, era por meio da arte trágica, dionisíaca, aquela “sabedoria mais profunda” que o poeta poderia aprender algo, e não mediante palavras e formulações conceituais (NT 17, KSA 1.110), atributos caracteristicamente socráticos. Mesmo porque, os conceitos “contêm tão-só as primeiríssimas formas abstraídas da intuição, como, por assim dizer, a casca externa tirada das coisas, sendo, portanto, abstrações” (NT 17, KSA 1.106). Disso decorre a incapacidade conceitual para tocar “a vivacidade das coisas”, o que constitui uma das críticas do filósofo à cultura de sua época (CASARES, 2002, p. 12), encarada por ele como fartamente marcada pela tradição socrática.

Sócrates, por sua dialética, seu otimismo com relação à razão, é o homem teórico por excelência. Essa espécie de homem, fundamentalmente racional, ansioso por tudo desnudar, como não poderia deixar de ser se examinado através das lentes nietzschianas, é inartística. A aparência lhe é insuficiente. Assim, embrenha-se na procura pela verdade última das coisas a fim de desvelar a perfeição e a harmonia dessas coisas. Sua natureza lógica, teórica, nele se desenvolveu, como quer Nietzsche, de forma “tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva” (NT 13, KSA 1.90). Ao homem teórico, para quem o sensível nos ludibria, para quem o mundo tal como o vemos é um engano, é delegada a função de melhorar a vida. Há de se descobrir o perfeito e imutável. Como sequela disso, vê-se as investidas do homem teórico para racionalizar o que não pode ser racionalizado; de corrigir o que é por ele concebido como contingencial, imperfeito. O homem teórico, pode-se assegurar, é aquele que, no intuito de corrigir a existência ao seu modo (NT 13, KSA 1.89), rivaliza diretamente com a tragédia grega, ardente afirmadora daquilo que ele contesta.

Acentuemos que, na pena de Nietzsche, a arte é a única que possui a força para converter os “pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência” – próprios de Sócrates – em “representações com as quais é possível viver”. Para tanto, faz notar

que tais representações são o sublime, capaz de domesticar artisticamente o horrível; e o cômico, sendo ele a “descarga artísticas da náusea do absurdo” (NT 7, KSA 1.57). A arte, em suma, é a atividade metafísica do homem. Claro que não para o homem teórico, cuja atividade metafísica passa pela razão e pelo conceito. E se, como vemos em Nietzsche, a arte grega, a tragédia, figurava como uma consolação metafísica, essa é uma consolação inócua ao homem teórico, dependente cativo da razão. Porque ele, em vez de envidar-se para o sublime e o cômico como alternativas aos desprazeres que encontra na existência, volta-se ao racionalismo, admitindo-o como o único habilitado a corrigir essa existência. Tudo isso brota de seu otimismo, que o permite classificar a razão por satisfatoriamente confiável, quando, em verdade, seus enunciados conceituais traduzem meramente a quimérica impressão proveniente daquele estímulo nervoso que foi transposto em uma imagem e, por fim, transmudado em som (VM I, KSA 1.879). Contudo, esse viés, preso nas armadilhas da razão, acaba por reverberar na arte, e dá origem, na leitura muito própria de Nietzsche, a alguém como Eurípedes, um artista tornado homem teórico.¹¹

Essa é a razão pela qual Nietzsche, ao se referir a Eurípedes – o qual classifica como o “poeta do socratismo estético” (NT 12, KSA 1.87) – enunciar que, por sua boca, não era Dionísio que falava, mas um “demônio de recentíssimo nascimento” (NT 12, KSA 1.83), a saber, Sócrates. Então, em outro momento em que lemos o nome de Eurípedes, nós o vemos identificado não como poeta, mas como *pensador* (NT 11, KSA 1.80), porquanto uma poesia baseada no racionalismo socrático, assente em conceitos, os quais são produções de uma linguagem generalizadora e, em consequência, enganadora, não pode ser encarada como arte, mas como abstração racional. Essa é uma poesia que restringe a expressão do sensível, daquilo que é mais próprio ao indivíduo, em proveito de uma expressão meramente racionalista, conceitual. Por conseguinte, enquanto acredita emitir verdades, o que de fato emite é o habitual engano.

Fundamentado nesse engodo, e por sua forma de pensar, se Eurípedes acreditava que Ésquilo “criava o incorreto” por “criar inconscientemente”, é porque se baseava no pressuposto socrático de que “tudo deve ser consciente para ser belo” (NT 12, KSA 1.85). Vejamos, a título de exemplo, um trecho da peça *As Rãs*, de Aristófanes. Nele,

¹¹ Ressalteemos que a crítica a Eurípedes tem inspiração na peça *As Rãs*, do dramaturgo grego Aristófanes. Na peça, lemos, por exemplo: “É sensato não ficar sentado ao paleio com o Sócrates, à margem da arte, indiferente ao que há de melhor no gênero trágico. Porque perder tempo com paleio fiado e com tretas para boi dormir, é de quem não tem juízo” (ARISTÓFANES, 2014, p. 157, verso 1495). Segundo nota da tradutora, “Sócrates, habitualmente caricaturado por pôr tudo à discussão, é aqui referido como um crítico da arte trágica” (p. 157).

Eurípedes é retratado apontando para os espectadores e afirmando: “Pois essas qualidades fui eu que as inculquei aqui na malta [...] ao *introduzir na arte o raciocínio e a reflexão*. De modo que, agora, *eles opinam sobre tudo, sabem relativizar as coisas*, governam a casa melhor do que dantes...” (ARISTÓFANES, 2014, p. 116, versos 970-975, grifos nossos). Ressaltemos que, conforme observa Machado, se referindo ao Nietzsche tardio, porque a consciência surgiu mais tarde ao homem, ela deve ser mais imperfeita, mais frágil que os instintos. Por esse motivo, é julgada como um estado “frequentemente doentio” (2017, p. 131)¹² - em que pese aqui estarmos lidando com uma observação tardia do filósofo alemão, parece-nos viável aproximar essa sua consideração a respeito da consciência das críticas feitas ao socratismo. Sócrates, graças a isso, é enganado pela consciência, que se quer soberana. Uma vez mais, estamos ante à negação da expressão própria do sujeito e do sensível, das paixões, em exclusivo proveito do consciente. Todavia, como salienta Machado, essa consciência, em Nietzsche, não é reputada como o que há de mais elevado. É tão-somente um instrumento, entre vários outros, suplementar ao objetivo da vida, esta sim “extensão e intensificação da potência” (MACHADO, 2017, p. 131).

Com base nisso, ocorre-nos que o que cria incorretamente é Eurípedes, já que a intuição, o sensível, são as faculdades que detém a sobredita “sabedoria mais profunda” (NT 17, KSA 1.110), que são, por seu turno, indefinidas e não passíveis de total decifração. Desse jeito, é admissível deduzir que, quem mente, por certo, é Eurípedes, mesmo que, por obra dessa consolidação linguística de séculos, ele o faça enganando a si próprio. Somado a isso, além de mentir, em razão de ter no conceito uma amostra mais fiel que o sensível, se Eurípedes, em sua arte, privilegia o intelecto, assumido por Nietzsche como um instrumento útil aos infelizes, frágeis e evanescentes (VM I, KSA 1.876), ele atesta sua infelicidade, fragilidade e evanescência. As paixões não podem mais ser expressadas e tudo deve ser friamente calculado pela razão.

Nietzsche destaca que os conceitos, nos quais o “homem necessitado se pendura e se salva ao longo da vida, é para o intelecto tornado livre apenas um cadafalso e um brinquedo para seus mais audaciosos artificios” (VM II, KSA 1.888). Destarte, Eurípedes não é possuidor de um intelecto livre, porque, sob a ótica nietzschiana, não passa de um

¹² Machado menciona um fragmento póstumo de 1888. Nele, lemos o seguinte: “Crítica: toda ação perfeita é claramente inconsciente e não mais querida, a consciência expressa um estado pessoal imperfeito e com frequência doentio. A *perfeição pessoal como condicionada pela vontade, como estar consciente*, como razão com dialética, é uma caricatura, uma espécie de autocontradição... O grau de consciência torna, sim, a perfeição *impossível*... Forma da *teatralidade*” (FP 14[128], KSA 13.310).

serviçal da convenção linguística e de um escravo do conceito. Ou seja, ao subjugar o sensível crendo enunciar o “verdadeiro”, a arte euripidiana configura-se como efeito do socratismo estético e sobrevém como enganadora, diferentemente do que pensa seu autor, que passou ao largo de aventar qualquer “verdade”.

Se, como previamente observado, o ser humano, alicerçado na linguagem, mente em rebanho, o socratismo estético fomenta essa mentira de rebanho. Além do que, é razoável considerar que, por meio da racionalização de todas as coisas, Sócrates retrai as manifestações sensíveis e exerce tirania sobre o que não pode ser definido com precisão. Impede a expressão individual só desempenhada pela arte, único recurso por meio do qual o sujeito pode pronunciar-se individualmente sem subordinar-se àquele compromisso secular comum (VM I, KSA 1.881). A dialética, o despotismo lógico, a racionalização de tudo, e, por fim, a conceitualização de tudo, foram os elementos que, para Nietzsche, corromperam a tragédia grega. Donde entendermos o porquê de Sócrates e Platão serem por ele classificados como os desencaminhadores da arte grega (NT 13, KSA 1.88). Não surpreende que Eurípedes seja designado como o “poeta do socratismo estético”, e Sócrates, um “segundo espectador”, pois que não compreendeu a tragédia antiga e a ela não era simpático. Seu seguidor Eurípedes, assumindo sua dialética, seu racionalismo, ousou formar uma nova espécie de criação artística. E foi com o socratismo estético, “o princípio assassino”, que, como assinala Nietzsche, “a velha tragédia foi abaixo” (NT 12, KSA 1.87).

Cabe realçar que o filósofo alemão endereça uma reprimenda ao prólogo euripidiano exatamente por seu caráter racionalista. Em seu entendimento, o prólogo do drama de Eurípedes, ao retratar uma personagem que se apresenta, que indica o que precedeu à ação, o que até aquele ponto ocorreu e o que há de se suceder, inibe toda e qualquer tensão produzida pela peça. Se, desde o prólogo, sabe-se de tudo o que acontecerá no decurso do drama, é frustrada a expectativa daquele que o assiste. Impede-se a tensão, o imponderável e o desmedido, estes particularmente dionisíacos. Como assinala Nietzsche, o efeito da tragédia euripidiana excluía a tensão épica, a incerteza, e endossava “a paixão e a dialética do protagonista”, que “se acaudalavam em largo e poderoso rio” (NT 12, KSA 1.85). Quer dizer, pretendia-se fazer da arte algo plenamente consciente, racional. Isso, pode-se afirmar com certa segurança, advém da inclinação socrática à decodificação de *tudo* de forma clara, ao entendimento da forma primeira, amparadas na crença racionalista na capacidade do conceito em tudo definir precisamente. A ação que se quer totalmente calculada e previsível, como Nietzsche

entende que Eurípedes oferece em seu prólogo, tenta confinar todas as execuções dentro de seus limites racionais e previsíveis, como apetece à razão socrática. Posto isso, o que há, em Eurípedes, seguindo o pensamento de Nietzsche, é, em acréscimo a um combate ao apolíneo, o encetamento a uma luta contra o dionisíaco, este último visceralmente sensível, caótico, imponderável. O corolário é Sócrates, mestre de Eurípedes, advir como seu adversário direto (NT 12, KSA 1.88). Consequentemente, privilegiando o pensamento em detrimento da poesia que favorece o sensível, a arte torna-se racional, teórica. É Eurípedes contradizendo Dionísio.

Se foi o arroubo da dialética que desencaminhou a tragédia grega anterior a Sócrates, pode-se entender que isso se efetivou por obra de uma contenda entre a “*consideração teórica e a consideração trágica do mundo*” (NT 17, KSA 1.111). Em função disso, interpõe-se também o impedimento à embriaguez dionisíaca postulada por Nietzsche. No socratismo não há mais espaço para essa embriaguez, para o desmedido. Acha-se, em seu método dialético, em sua predileção pelo conceito e pelas verdades imutáveis que dele se creem possíveis, a procura por aquilo que esteja por detrás dos fenômenos, o empenho pelo esclarecimento da coisa em si, da verdade última. Tudo isso em detrimento do inesperado e imprevisível, que são preteridos no expediente das operações estritamente racionais. E o excelso objetivo da razão é descobrir o que há de harmônico e perfeito, propriedades desdenhadas pelo dionisíaco.

Na ocasião em que Sócrates, com sua consideração rigorosamente teórica, passa a condenar a arte e a ética daqueles tempos, é porque vê nelas somente incompreensão e ilusão. Amparando-nos no que Nietzsche enfatizou relativamente à razão, que fundamenta a linguagem e o conceito¹³, não estaria Sócrates ele mesmo ludibriado com o poder da razão? Se “Todas as figuras retóricas (isto é, a essência da linguagem) são falácias lógicas”, e “É aqui que a razão começa!” (KSA 7.486, tradução nossa), o socratismo estético, assentado na razão, só pode ser logicamente falacioso. Aliás, se a consciência, para o futuro autor de *Assim falava Zaratustra*, é afirmada como surgida depois da razão, e, assim, é interpretada como mais imperfeita do que os instintos mesmos, Sócrates termina por favorecer o mais imperfeito e um estado menos confiável do que os últimos.

Mais do que colaborar para a implosão da tragédia grega, Sócrates, crente no racionalismo, acaba por tudo conduzir àquela ilusão promovida pela crença na linguagem

¹³ Para Schopenhauer, “a razão possui apenas *uma* função”, que é a formação de conceitos (SCHOPENHAUER, 2015, § 8, p. 45).

e superestima a competência do conceito por meio do qual se pensa, mas pelo qual não se faz arte. Inconsciente dos alicerces sobre os quais erigiu-se a linguagem, o socratismo estético pensa ter atingido a verdade (VM I, KSA 1.881). Visto que a linguagem e o conceito são falsos enunciadores da verdade, e, por isso mesmo, fixados, canônicos e obrigatórios (VM I, KSA 1.880), Sócrates, e seu correligionário Eurípedes, promovem a mentira, não obstante que disso estejam inconscientes. Inclusive porque, como lê-se em uma anotação de Nietzsche, de 1872, “Essas ilusões na linguagem e na filosofia são, a princípio, inconscientes e muito difíceis de trazer à consciência” (KSA 7.486, tradução nossa).

Se Nietzsche, à época de *O Nascimento da Tragédia*, imbuído da metafísica schopenhaueriana, apresenta sua crítica a Sócrates e Platão, ele coloca as pulsões dionisíaca e apolínea como alternativa ao racionalismo inaugurado pelos filósofos atenienses (MACHADO, 2017, p. 132). Uma vez que, pela embriaguez dionisíaca, o homem transpassou a categoria de artista para tornar-se ele próprio obra de arte, como poder-se-ia pensar que isso seria possível mediante conceitos? A “deliciosa satisfação do Uno-primordial”, revelada “sob o frêmito da embriaguez” não seria atingível mediante a razão amparada em conceitos (NT 1, KSA 1.30), porquanto obsta a essa embriaguez, dada sua natureza racionalista e não-sensível. Sendo assim, a música faculta essa satisfação como nenhuma outra arte.

Com a linguagem, afirma Nietzsche, é quimérico o alcance ao “simbolismo universal da música”, visto que estamos no terreno do sensível. Em tal caso, se a música se refere simbolicamente à dor, à contradição primordiais no interior do Uno-primordial, visceralmente sensíveis, que estão “acima e antes de toda aparência” (NT 6, KSA 1.51), a linguagem conceitual é incapaz de dar conta dessa relação. Citemos Nietzsche,

a linguagem, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer (NT 6, KSA 1.52).

Nietzsche, mencionando Schopenhauer, aponta que a música, se encarada como “expressão do mundo”, é a mais alta linguagem universal (NT 16, KSA 1.105). Assim sendo, somos levados ao pensamento de que a linguagem conceitual, do socratismo estético, busca apoderar-se do trono da universalidade da música e suplantar o dionisíaco, porque Sócrates a tem por assaz qualificada para expressar a verdade e uma satisfação

que ele só pôde descobrir na razão. Disso, em *O Nascimento da Tragédia*, verifica-se o “hiato ontológico” que envolve a palavra criada, responsável pela comunicação de ideias e sensações de outro meio e a arte da música, que, respaldada nas concepções schopenhauerianas, alcança o profundo e próprio do “em-si do mundo” (CASARES, 2002, p. 12).

Esse alcance, na argumentação de *O Nascimento da Tragédia*, é visto como promovido pela arte dionisíaca, e, muito por conta do schopenhauerianismo, pela música, reputada como a única capaz de aproximar o sujeito do Uno-primordial. A música é sensibilidade, é embriaguez, e não abstração conceitual. Eis o obstáculo criado pelo socratismo estético à embriaguez, que se nos apresenta como ininteligível, o que, para Sócrates, não seria nem mesmo belo, porque, como supradito, seu lema é o de que “tudo deve ser consciente para ser belo” (NT 12, KSA 1.85). Em outros termos: se a embriaguez não é consciente, ela não pode ser bela; como não pode ser racionalmente guarnecida, deve ser menosprezada como um impulso inconfiável e ilegítimo.

A música difere de todas as outras formas de arte, pois não é reflexo do fenômeno ou da “adequada objetividade [*Objektivität*]”. Mais do que isso, assoma como o “reflexo imediato da própria vontade”, representando, como nenhuma outra arte “o metafísico para tudo o que temos por físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno” (NT 16, KSA 1.106). Como esse reflexo imediato da vontade e o metafísico da coisa em si para todo fenômeno, sendo não conscientes, poderiam ser reduzidos ao racionalismo socrático sem que fossem inteiramente anulados?

Essa dialética otimista advogada por Sócrates, proveniente de seu racionalismo fanático,

com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca (NT 14, KSA 1.95)

Se no caso da concepção schopenhauriana da música, ela desponta como expressão do mundo, em Nietzsche, ela encarna mais do que isso: é a *afirmação* dionisíaca deste mundo. Assim como o mito trágico, a música é a “expressão da aptidão dionisíaca de um povo” (NT 24 25, KSA 1.153, 1.154) que, neste caso, era afirmador. Conseqüentemente, o mito trágico e a música permitem a justificação até mesmo do “pior dos mundos” (NT 25, KSA 1.154) – mundo esse que Sócrates e sua prisão ao

racionalismo e ao conceito aspirava aperfeiçoar e, pela ciência, “fazer parecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada” (NT 15, KSA 1.99).

Sua justificação enviesada torna impossível alcançar o trágico, dado que é só por meio da música – uma característica essencialmente dionisíaca¹⁴ – que se pode chegar ao trágico e à alegria pela aniquilação do subjetivo (NT 16, KSA 1.103), no sentido de unir-se ao todo. Logo, a fim de proporcionar o renascimento do mito grego, a música dionisíaca desponta como o mais importante a ser restaurado. Isso também porque possui duas classes de efeitos exercidos sobre “a faculdade artística apolínea”, quais sejam, “estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emergja com *suprema significatividade*.” Donde também o porquê de a música carregar em si a capacidade de fazer surgir o mito, e, principalmente, o mito trágico, do “mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco” (NT 16, KSA 1.107). E o que é o conhecimento dionisíaco? É um conhecimento trágico, afirmativo e que, por sua vez, necessita da arte, da música, como meio protetor e remediador (NT 15, KSA 1.101), e aparta-se do racionalismo e do conceito fabricados pelo intelecto. O conhecimento trágico escapa às explicações e definições conceituais, que não podem dar conta do desmedido, do imponderável e do contingencial. Em suma, a música, o conhecimento trágico, o dionisíaco, profundamente sensíveis, resistem a toda e qualquer investida de circunscrição racional.

À guisa de conclusão

Como procuramos demonstrar ao longo do texto, é possível depreender as críticas que Nietzsche desenvolve ao socratismo estético, expressão do homem teórico, como embasadas em suas considerações no tocante à linguagem e a seu subproduto, o conceito. Conforme visto, para Nietzsche, o conceito reflete unicamente uma generalização racional dos fenômenos, não sendo plausível definir a coisa em si. Porém, se a linguagem se estabeleceu e tornou-se uma convenção de séculos, ela é colocada como canônica, obrigatória e interpretada como capaz de enunciar a verdade. Mas, em seu diagnóstico, a

¹⁴ Para Kaufmann: “Em *O Nascimento da Tragédia*, o dionisíaco representa esse elemento dialético negativo e ainda necessário, sem o qual a criação de valores estéticos seria, segundo Nietzsche, uma impossibilidade. Fiel ao seu método, ele não assume, a princípio, uma providência divina ou um propósito da natureza – e, na falta dela, parece não ter sanção por uma obrigação absoluta ou por um ‘dever’ moral. Ele se volta para valores estéticos que não estão tão firmemente associados a uma sanção sobrenatural e são concebíveis sem nenhum elemento de obrigação” (KAUFMANN, 1974, pp. 129-130 [tradução nossa]).

expressão mais individual de cada sujeito é coibida, visto que o convencional, o generalizador, está longe de autorizar sua expressão mais própria. E assim, encontra-se preso às amarras da convenção linguística e conceitual.

Ora, o socratismo estético, do homem teórico, que aspirava à melhoria da existência tida como um engano, ao envidar-se racionalmente pela harmonia e pela perfeição mediante o uso estrito da razão, além de colaborar para o impedimento da expressão individual do sujeito, serviu ao declínio da tragédia grega. Esta última, familiar ao homem intuitivo, precisando, para sua expressão, da arte, da música, no caso de encontrar-se circunscrita à razão promovida pelo socratismo estético, torna-se não mais arte, mas pensamento, como Nietzsche entendia ter ocorrido com o drama euripídico. Ademais, se a música, concebida, à época, aos moldes schopenhauerianos, se nos afigura como a possibilidade única de dissolução do sujeito face ao Uno-primordial, ao dionisíaco, o socratismo estético a transpassa com a adaga do racionalismo e, com sua lâmina, a corrompe. Com o socratismo estético, a arte não é mais a consolação metafísica dionisíaca, porque está agrilhoadada à concepção dialética, científica e, por isso, conceitual do mundo.

Se quisermos aceitar que, no socratismo estético, ainda há uma consolação metafísica [*metaphysischer Trost*] (NT 17, KSA 1.109)¹⁵, podemos somente aceitar que esta é uma consolação que passa ao largo da concepção dionisíaca da arte, porque, em virtude de seu princípio racionalista, apresenta-se exclusivamente como uma consolação metafísica de origem linguístico-conceitual. Por isso, carregada não de afirmações, mas de generalizações e falsificações do mundo.

Referências bibliográficas:

ABEL, Günter. “Bewußtsein - Sprache - Natur. Nietzsches Philosophie des Geistes”, *Nietzsche-Studien* 30 1, 2001. pp. 1-43.

_____. “Logik und Ästhetik”, *Nietzsche-Studien* 16, 1987. pp. 112-148.

ARISTÓFANES, *As Rãs*. Tradução de Maria de Fátima Silva. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

¹⁵ Em 1886, em sua *Tentativa de Autocrítica*, escrita por ocasião da segunda edição de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche assinala que é preciso que os jovens aprendam a rir e, desse modo, “como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a ‘consoladora’ metafísica – e a metafísica em primeiro lugar!” (NT, *Tentativa de Autocrítica* 7, KSA 1.22).

BENVENHO, Célia Machado. “Sobre a origem da linguagem em Nietzsche e E. von Hartmann”, *Diaphonía*, vol. 6, n. 1, 2020.

CASARES, Manuel Barrios. “O ‘giro retórico’ de Nietzsche”, *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 13, 2002, pp. 7-36.

CONSTÂNCIO, João; BRANCO, Maria João Mayer. *Nietzsche on Instinct and Language*. International Conference. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011.

GLITZA, Ralf. “*Die Welt als Dichtung und die Dichtung als Welt*”: Eine Untersuchung zur Bedeutung der Metapher im Werk Friedrich Nietzsches. In: YUSHU, Z. Thomé, Horst. Maoping, Wei. *Literaturstraße: chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2012.

GERBER, Gustav. *Die Sprache als Kunst*, Mittler'sche Buchhandlung, H. Hayfelder, Bromberg, 1871.

HARTMANN, Eduard von. *Philosophie des Unbewussten*. Versuch einer Weltanschauung. Berlin, 1869.

JANZ, Paul Curt. *Friedrich Nietzsche: uma biografia, volume I: infância, juventude, os anos em Basileia*. Tradução de Markus A. Hediger. Petrópolis: Vozes, 2016.

KAUFMANN, Walter A. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1974.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. Albany, The Theory of Literature in German Romanticism Intersections. State University of New York Press Press, 1988.

LÖWITH, Karl. *Nietzsche's Philosophy and the Eternal Recurrence of the Same*. University of California Press, London, 1997.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MARTON, Scarlett. “Le problème du langage chez Nietzsche. La critique en tant que création”, *Revue de métaphysique et de morale* 2012/2 (N° 74), p. 225-245. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2012-2-page-225.htm>. Acesso em: 15/08/2021.

MOREIRA, Fernando Sá. “Linguagem e Verdade: a relação entre Schopenhauer e Nietzsche em Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral”, *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 33, pp. 273-300, 2013.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia*. Tradução de Clademir Araldi. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*. Org. e trad. de Fernando R de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Colli und Montinari. Berlin/ München: Walter de Gruyter/ DTV, 1988.

_____. *Sobre Verdade e Mentira*. Tradução e organização de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

SANTNER, Eric L. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Hyperion and selected poems*. Edição de Eric L. Santner. Continuum. New York, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*. 1º tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WOTLING, Patrick. *Nietzsche e o problema da civilização*. Tradução de Vinicius de Andrade ; revisão técnica Maria Aparecida Correa-Paty. São Paulo: Editora Barcarolla, 2013. – (Sendas & veredas).