



As estratégias de leitura de Nietzsche: O caso August Schlegel Nietzsche's Reading Strategies: The Case of August Schlegel

Anna Hartmann Cavalcanti¹

Resumo: Nietzsche inicia suas leituras do pensador romântico August Schlegel nos anos de formação em Pforta e as retoma, inúmeras vezes, no período de elaboração de *O nascimento da tragédia*. O jovem ocupa-se com diferentes escritos de tal pensador, tanto seus estudos sobre teoria da arte, publicados em *Lições sobre belas letras*, quanto seus estudos sobre a tragédia grega, publicados em *Lições sobre arte dramática*. Pretendo, neste trabalho, a partir do exame de diversos registros de leituras, como excertos, anotações, escritos não-publicados, e seus desdobramentos na obra publicada, refletir sobre as fontes de Nietzsche e a relação muito peculiar de Nietzsche com suas fontes.

Palavras-Chave: Nietzsche; August Schlegel; fontes; leitura; apropriação

Abstract: Nietzsche commenced his engagement with the Romantic thinker August Schlegel during his formative years at Pforta, and subsequently returned to him on numerous occasions during the period of writing *The Birth of Tragedy*. The young deals with various writings of this thinker, both his studies on art theory, published in *Lessons on Fine Arts*, and his studies on Greek tragedy, published in *Lessons on Dramatic Art*. In this paper, I intend to reflect on Nietzsche's sources and Nietzsche's very peculiar relationship with his sources by examining various reading records, such as excerpts, notes, unpublished writings, and their unfolding in the published work.

Keywords: Nietzsche; August Schlegel; sources; reading; appropriation

1 Docente da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

No presente trabalho procuro estabelecer pontos de contato entre as leituras de Nietzsche, em especial dos escritos de August Schlegel, e o processo de formação de seu pensamento, o que implica considerar o percurso, muitas vezes descontínuo, de assimilação e transformação daquilo que foi lido e recebido.² Sabe-se que o contato de Nietzsche com os clássicos gregos e com toda a produção literário-filosófica moderna sobre o mundo antigo inicia-se no período de seus estudos em Pforta. Uma das leituras que se destaca nesse período, e que é retomada ao longo dos anos de elaboração de *O nascimento da tragédia*, é a leitura dos escritos do pensador romântico August Schlegel. Se traçarmos um quadro de tais leituras, veremos se formar um longo percurso, que se inicia em Pforta, em 1862, no contexto dos estudos de literatura alemã, atravessa todo o período da Basileia, de 1869 a 1871, até se desdobrar e ganhar forma em sua primeira obra. Nietzsche ocupa-se com diferentes escritos do pensador romântico, tanto seus estudos estéticos, publicados em *Lições sobre belas letras e arte*, quanto seus estudos sobre a tragédia grega, nos quais trata, entre inúmeros temas, da epopeia e do drama, do coro trágico, de cada um dos dramaturgos antigos, publicados em *Lições sobre arte dramática*. Tais leituras indicam que não foram poucas as fontes de inspiração que Nietzsche encontrou no pensamento de Schlegel. Se algumas de suas anotações são excertos e transcrições de trechos da obra, outras são comentários que atestam um acalorado debate, expressando entusiasmo, mas também crítica às suas formulações. O mais preciso seria dizer que a visão do pensador romântico sobre a poesia épica e dramática instiga o pensamento de Nietzsche, o faz refletir sobre o mundo grego e assim contribui para formular questões centrais de sua primeira obra. Não se trata aqui simplesmente de identificar o acordo ou o desacordo de Nietzsche com as teses de Schlegel, mas sim de mostrar como o confronto com as leituras desempenha um importante papel, já que por meio delas se dá a gestação e amadurecimento das próprias concepções. Em outras palavras, trata-se de compreender a leitura não apenas como um processo de recepção das teses de outro autor, mas como um processo de transformação de tais teses, como se Nietzsche conversasse com Schlegel, o escutasse, mas amadurecesse a partir dessa escuta uma outra visão da Grécia. Vale aqui destacar a leitura como uma atividade, ela se constitui como um campo de experimentação, de jogo e de deslocamento de sentido, um processo de crítica e interpretação pelo qual se forma o pensamento. Proponho, neste artigo, analisar determinados momentos de tais leituras, especialmente aqueles sobre a epopeia e o drama, a fim de contribuir para a reflexão sobre as fontes de Nietzsche e a relação muito peculiar de Nietzsche com suas fontes.

O contato de Nietzsche com o primeiro romantismo alemão remete ao período de outubro de 1862 a março de 1863, quando elaborou um excerto (Nietzsche,

2 O presente artigo, que aborda especificamente a questão das fontes e estratégias nietzscheanas de leitura, parte de algumas reflexões por mim desenvolvidas em publicação intitulada *Abrindo trilhas com leituras: reflexões sobre a gênese de O nascimento da tragédia*. (Hartmann Cavalcanti, 2023, p. 13-38), na qual desenvolvo uma perspectiva genética de análise da primeira obra de Nietzsche.

2006, p. 103-106) sobre os *Kritische Schriften* de August Schlegel, debruçando-se especialmente sobre dois textos: um extrato contendo parte das *Lições sobre belas letras e arte*, ministradas em Berlim em 1802, e o ensaio *Bürger*, de 1800, nos quais Schlegel expôs as principais teses da escola romântica, especialmente a sua teoria da arte (Schlegel, 1962/1963a, p. 127-190).³ Nesse período, em que cursava o ginásio em Pforta, Nietzsche foi aluno de um dos mais conceituados historiadores do pensamento romântico, Karl August Koberstein, que lecionou na célebre escola por mais de 50 anos e publicou durante esse período diversas edições, a cada vez ampliadas, de seu *Compêndio de história da literatura nacional alemã*. Os escritos de Schlegel, que despertaram o interesse de Nietzsche, foram vivamente recomendados por Koberstein em sua obra. A respeito das *Lições sobre belas letras e arte*, comentou que contribuíram consideravelmente para o prestígio e divulgação das concepções românticas em Berlim. Já o ensaio *Bürger* foi considerado “excelente”, o melhor comentário sobre o poeta (Koberstein, 1866, p. 2239). A cada nova edição do *Compêndio*, observa-se o estudo cada vez mais detalhado dos pensadores românticos, o que certamente repercutia nas aulas ministradas em Pforta, compondo o cenário vivo de formação do jovem Nietzsche (cf. Hartmann Cavalcanti, 2021, p. 147-174).

Em 1869, ano em que Nietzsche é nomeado professor da Universidade da Basileia, surgem novos indícios da leitura dos escritos de Schlegel (1963b), especialmente de suas famosas conferências sobre o teatro antigo e moderno, intituladas *Lições sobre arte dramática e literatura*. Ao longo de todo segundo semestre de 1869, no qual prepara suas conferências “O drama musical grego” e “Sócrates e a Tragédia”, Nietzsche ocupa-se intensamente com esta obra de Schlegel, na qual a arte trágica antiga é analisada em contraposição ao teatro moderno. Suas impressões de leitura foram registradas em uma longa série de anotações, na qual é comentada a reflexão de Schlegel sobre a composição do teatro antigo, a significação do coro trágico, a análise dos três grandes dramaturgos clássicos, assim como o papel de Eurípedes na morte da tragédia. As anotações de Nietzsche, que evidenciam a leitura da quase totalidade dos capítulos da obra, são retomadas e desenvolvidas a partir de diferentes núcleos temáticos nos escritos de 1869-1870. Em “O drama musical grego”, Nietzsche elabora sua concepção do papel do coro na tragédia a partir de um diálogo com as teses de Schlegel sobre o espectador ideal, ao passo que em “Sócrates e a Tragédia”, como tratado pelas pesquisas das últimas décadas (Henrichs, 1986, p. 369-397; Behler, 1989, p. 141-155; Crescenzi, 1993, p. 385-392), as teses de Schlegel sobre Eurípedes e o declínio da tragédia desempenham papel central em sua argumentação. No verão de 1870, em *Introdução à tragédia de Sófocles*, Nietzsche retoma a leitura de Schlegel, consolidando um campo bem demarcado de interesse.

O ensaio “A visão dionisíaca do mundo”, enfim, no qual Nietzsche expõe pela primeira vez a interpretação da tragédia antiga a partir do par conceitual apolíneo-

3 As traduções das citações de Schlegel e de Nietzsche, salvo indicação, são de minha autoria.

dionisíaco, apresenta uma notável particularidade no que diz respeito à leitura de Schlegel. Diferentemente dos escritos anteriormente mencionados, nos quais Nietzsche se mantém de certo modo próximo às teses de Schlegel, em “A visão dionisíaca do mundo” tais teses deixam quase inteiramente de ser visíveis e estão, por assim dizer, transfiguradas por um longo processo de leitura e apropriação. Nietzsche não apenas reformula temas tratados nas *Lições sobre arte dramática*, como o papel da imaginação na epopeia homérica, inserindo-o em um novo horizonte, mas relê as *Lições sobre belas letras*, cujas anotações compõem o excerto de 1862, elaborado em Pforta, remodelando uma série de conceitos desenvolvidos por Schlegel. Tais conceitos, especialmente os de ilusão e verossimilhança, cuidadosamente anotados em 1862, são retomados em “A visão dionisíaca do mundo” pelo então professor da Universidade da Basileia e recebem uma nova configuração no horizonte da investigação sobre a arte apolíneo-dionisíaca.

Assim, num quadro sucinto do percurso de leituras acima descrito, o diálogo de Nietzsche com Schlegel se dá a partir de diferentes núcleos temáticos, de um lado conceitos tratados pela teoria estética romântica, como ilusão e verossimilhança, de outro, questões específicas sobre a arte grega, como epopeia e drama, nascimento e declínio da tragédia. Esses dois percursos de leitura irão se encontrar e se mesclar, como veremos, no ensaio “A visão dionisíaca de mundo”, contribuindo para dar forma à trama conceitual apolíneo-dionisíaca.

A reflexão sobre a arte dramática é elaborada em contínua oposição à narrativa épica e no centro dessa construção está a contraposição entre as esferas da imaginação e do *pathos*, correspondentes às noções da arte apolínea e dionisíaca. Ao longo desse período, como vimos, encontram-se inúmeras anotações sobre as *Lições sobre arte dramática* de Schlegel (1963b, p.67). Aqui percebe-se o entusiasmo de Nietzsche:

Imagem brilhante de Schlegel: a epopeia homérica é na poesia o que o relevo é na escultura. O baixo-relevo é ilimitado, deixa-se prolongar para frente e para trás e por isso os antigos escolheram, de preferência, objetos que se deixavam estender indeterminadamente, tais como procissões sacrificiais, danças, sequencias de lutas. Por isso elaboraram também baixos-relevos em superfícies ovais, como vasos, frisos de uma rotunda, nos quais as duas extremidades são ocultadas pela curvatura, de tal modo que quando nos movemos uma aparece e a outra desaparece. A leitura dos cantos homéricos guarda grande semelhança com esse andar em círculo, pois nos concentra no que está diante de nós, fazendo desaparecer o que veio antes e o que veio depois (Nietzsche, 1980, volume 7, p. 40-41).

Nietzsche considera “brilhante” a analogia estabelecida por Schlegel entre o baixo relevo em superfícies redondas e a epopeia homérica. No baixo relevo, “enquanto nos movemos um objeto aparece e outro desaparece”, ao passo que na epopeia, devido à vivacidade das imagens, o ouvinte é levado a concentrar

sua atenção nas passagens que estão sendo narradas, “fazendo desaparecer o que veio antes e o que veio depois”. A principal característica da epopeia é suscitar a atividade da imaginação, a produção interna de representações, capaz de captar a atenção do ouvinte e transportá-lo para a narrativa. Esse tema fora também tratado nas *Lições sobre belas letras*, lidas por Nietzsche, nas quais Schlegel refere-se à arte como a esfera da “aparência lúdica” (*spielenden Schein*), à qual “a alma encantada se entrega voluntariamente, esquecida do presente imediato, sem deixar de se manter consciente da ficção” (Schlegel, 1963a, p. 86). Apesar do ouvinte estar imerso no mundo dos personagens, envolvido com as imagens vivas que brotam da narrativa, ele não deixa de manter um distanciamento, de permanecer consciente da ficção. Em “A visão dionisíaca de mundo”, escrito na primavera de 1870, é possível perceber os desdobramentos da leitura de Schlegel na reflexão de Nietzsche. A arte apolínea é concebida como o domínio da “visão, do belo, da aparência”, no qual devemos “ver não com os olhos abertos”, mas com “imagens interiores” (Nietzsche, 1980, volume 1, p. 563), cuja produção o rapsodo procura nos estimular. Se, de um lado, no estado de sonho, o ouvinte é levado a uma “composição artística”, de outro, ele se mantém consciente da criação, já que pertence ao domínio da arte apolínea manter bem demarcados os limites das imagens de sonho. É possível identificar aqui uma notável conexão entre as concepções desenvolvidas por Schlegel e a reflexão de Nietzsche sobre a arte apolínea, na qual a epopeia é concebida como entrelaçamento entre a atividade da imaginação e da consciência.

Já no que diz respeito à arte dramática, Nietzsche expressa distanciamento em relação a Schlegel. Em suas *Lições sobre arte dramática*, Schlegel concebe o coro como “espectador ideal”, como representante da visão do poeta. Ao coro é atribuído o papel de atenuar, através da expressão lírica, as emoções do espectador e transportá-lo para um estado contemplativo, tornando possível uma reflexão sobre a situação trágica (Schlegel, 1963b, p. 64-65). Em “O drama musical grego”, Nietzsche refere-se a essa passagem, indicando sua concordância parcial com a interpretação de Schlegel. Se de um lado, o papel do coro seria expressar a visão do poeta, de outro, seu papel não seria atenuar os sentimentos e possibilitar a contemplação, mas, ao contrário, comparado a uma “caixa de ressonância”, seu papel seria o de produzir uma “ampliação colossal” das emoções do espectador (Nietzsche, 1980, volume 1, p. 525). Nietzsche alude aqui ao elemento central da contraposição entre epopeia e drama, construída a partir da distinção entre o estado contemplativo do artista apolíneo, consciente de sua criação, e o estado de êxtase dionisíaco, o *pathos* que caracteriza a criação dramática. Observe-se que é justamente em torno do elemento dionisíaco da tragédia, o elemento musical, que Nietzsche se afasta da concepção de Schlegel, ao mesmo tempo que utiliza sua reflexão para construir sua interpretação.

Em “A visão dionisíaca do mundo”, a busca de elucidação do elemento musical da tragédia atua, mais uma vez, como fio condutor do debate com Schlegel. Aqui

surtem evidências não apenas de uma releitura das *Lições sobre belas letras*, mas de passagens que foram anotadas por Nietzsche em 1862. Em seu excerto, Nietzsche transcreve um longo parágrafo, no qual Schlegel faz um jogo com a palavra alemã “Wahrscheinlichkeit”, verossimilhança, composta pela combinação dos termos “wahr” (verdadeiro) e “scheinen” (parecer). Trata-se da seguinte passagem das *Lições*:

A autêntica verossimilhança (Wahrscheinlichkeit) repousa sobre cálculos do entendimento que não podem ser aplicados a uma bela obra de arte; na poesia não se pode tratar de outra verossimilhança senão que algo pareça verdadeiro (wahr scheint) e isso pode ocorrer muito bem, inclusive em relação a algo que nunca poderá ser verdadeiro. Trata-se apenas de um poeta saber nos inserir, por meio do encantamento da representação, num mundo estranho, e assim ele pode operar livremente segundo suas próprias leis (Schlegel, 1963a, p. 87).⁴

O pensador romântico explora as possibilidades semânticas da palavra para criar um contraste entre o que é *provável, verossímil*, como princípio predominante no naturalismo estético, e o que *parece verdadeiro*, no sentido do encantamento produzido por uma representação artística. Diferentemente do princípio da *verossimilhança*, nesse mundo construído a partir de leis artísticas basta que algo *pareça verdadeiro*, que por meio da fantasia a disposição e a relação determinada das coisas na realidade possa ser transformada e vivenciada de novas perspectivas.

Nietzsche não menciona o pensador romântico no ensaio “A visão dionisíaca do mundo”, mas se apropria de seu jogo de palavras, grifando os termos *Wahrscheinlichkeit* e *wahr scheinen* sempre que os utiliza. Enquanto Schlegel contrapõe os dois termos, Nietzsche estabelece entre eles uma relação complementar, a fim de abrir caminho para uma interpretação da tragédia que priorize o elemento musical-dionisíaco. No drama, descrito como mundo artístico da “verossimilhança”, não se trata de “representar o belo, é suficiente o parecer *verdadeiro*” (Nietzsche, 1980, volume 1, p. 574, Grifos do original). O termo *verossimilhança* corresponde a um novo uso do meio artístico da aparência, no qual a cena adquire uma dimensão simbólica, não expressa mais a bela forma apolínea, mas indica na figura do herói o *pathos* de Dioniso. A música, com seu lirismo, faz com que o mundo da cena possa ser experimentado como um mundo que *parece verdadeiro* (Ibid), tornando possível o envolvimento na emoção dionisíaca simbolizada nos personagens trágicos. Enquanto Schlegel enfatiza o papel da atividade da imaginação na arte, Nietzsche investiga a interação entre a cena e o coro na tragédia, especialmente o efeito estético produzido pelo elemento musical. Em *O nascimento da tragédia*, esse conjunto de termos não será mais empregado, mas Nietzsche irá evocar a noção schlegeliana de espectador ideal e aprofundar a concepção do coro como elemento decisivo de sua interpretação da tragédia antiga.

4 Utilizei aqui a tradução brasileira de Marco Aurélio Werle (Werle, 2014, p. 100).

A exposição da tese sobre o coro trágico concentra-se nos capítulos 7 e 8 de *O nascimento da tragédia*, e aqui repete-se, de certo modo, o movimento em relação a Schlegel que observamos nos escritos não publicados: ao mesmo tempo em que diverge do pensador romântico, Nietzsche faz uso de seus conceitos, evocando-os para esclarecer suas próprias teses. No capítulo 7, a noção do coro como espectador ideal é descrita, de modo irônico, como “a suma e o extrato da multidão de espectadores” (Nietzsche, 1980, volume 1, p.53). Schlegel é aqui criticado por ter compreendido mal o público do teatro grego, levando-nos a crer, com sua expressão, que haveria uma identidade entre espectador e coro no modo de observar a cena. Já no capítulo 8, Nietzsche reabilita a noção de espectador ideal, antes criticada, enfatizando que “o público da tragédia ática se reencontrava a si mesmo no coro da orquestra” (Nietzsche, 1980, volume 1, p.59).⁵ Se lemos atentamente os dois capítulos, percebemos que tal reabilitação se dá quando, no capítulo 8, é enfim explicitada a tese que articula a forma primitiva do coro, associada aos rituais dionisíacos, e a forma que adquire no teatro grego. Diferentemente de Schlegel, que se refere ao longo de sua argumentação ao coro trágico em sua forma histórica, Nietzsche elabora uma estreita articulação entre o coro satírico do ditirambo, o coro em sua forma primitiva, e o coro trágico. Para Schlegel o coro interage com as personagens trágicas, com a trama que se passa no palco, observando-a atentamente e compartilhando liricamente sua visão com o público. Já para Nietzsche o canto e a dança do coro desempenham o papel de tornar presente ao espectador a trama trágico-dionisíaca; a cena torna-se uma alegoria que remete a um drama originário, o de Dioniso despedaçado pelos Titãs e renascido como deus do vinho e da embriaguez.

Nietzsche explora e desdobra a tese da tradição antiga, segundo a qual a tragédia teria surgido do canto coral e, em sua origem, seria unicamente coro. De sua perspectiva, o coro seria o elemento mais antigo e importante, do qual nasce a tragédia, e tal primazia teria permanecido ao longo de todo o desenvolvimento ulterior. A tragédia seria em sua forma primitiva multidão que canta e que dança, o coro dos “encantados servidores de Dioniso” (Nietzsche, 1980, volume 1, p.59). De tais cultos desdobra-se, pouco a pouco, uma forma artística de celebração, o ditirambo, no qual um coro de homens vestidos de sátiros, torna vivo e presente, através do canto, os combates de Dioniso. Esse desenvolvimento artístico adquire, enfim, uma nova forma com o surgimento da tragédia, compreendida como um desdobramento da história e das lutas do deus, celebrados liricamente pelo coro, em elementos dramáticos. A tragédia se forma, portanto, a partir do coro, ela é, em sua forma arcaica, unicamente canto, emoção lírica e celebração do acontecimento ligado a Dioniso.

No capítulo 8, esse complexo processo será apresentado de forma extremamente condensada. As multidões que cantam e dançam formam o coro

5 Sobre a ambivalência da posição de Nietzsche em relação a Schlegel: (Behler, 1983, p. 351; Reibnitz, 1992, p. 191-192).

dos “encantados servidores de Dioniso”, ao passo que a posterior constituição da tragédia irá requerer a separação entre os “servidores” e os “espectadores” dionisíacos (Ibid). Nietzsche entende a tragédia como “imitação artística” das multidões que celebravam a morte e renascimento de Dioniso. Embora este não esteja presente como personagem na cena trágica, pode-se dizer que ela o evoca alegoricamente, estimulada pelo simbolismo e pelo canto do coro. Com a introdução do mundo da cena e do diálogo, o canto coral irá ocupar a orquestra, que se situa entre o palco e os espectadores. Nietzsche atribui, em sua interpretação, especial relevância a essa disposição arquitetônica. O coro trágico situa-se em primeiro plano para o espectador; isso significa que o público compreende a cena do ponto de vista do canto coral, ou seja, do *pathos* suscitado pela intensidade das variações líricas. É nesse sentido que se deve compreender a afirmação de Nietzsche (1980, volume 1, p. 69) de que Dioniso é o “efetivo herói cênico” e que todas as figuras do palco grego são apenas “máscaras” do deus. O coro, com seu forte simbolismo, desempenha o papel de fazer emergir a trama dionisíaca, ao passo que o espectador, ao se identificar com o coro, vê o destino do herói trágico como figuração do fundo trágico da existência.

Nesse contexto, Nietzsche (1980, volume 1, p. 59) retoma, no capítulo 8, a noção de espectador ideal, observando que ela se abre a um “sentido mais profundo”. O coro seria o espectador ideal na medida em que tem a visão, ele vê desdobrar-se em cena o drama dionisíaco. Observe-se que a sentença schlegeliana só se torna “profunda” aos olhos de Nietzsche quando foi inserida e, por assim dizer, incorporada ao campo de relações de sua própria interpretação. Schlegel, como observado, concebe o coro como representante da visão do poeta, o coro indicaria ao espectador como ele deve apreender a cena, encarnando assim o “espectador ideal”. Em sua argumentação, encontra-se muito claramente diferenciada a significação primitiva do coro, que “remeteria às festas de Baco”, e sua significação posterior, na qual o coro observava com interesse a cena, ou interagia com ela, personificando uma espécie de pensamento ou reflexão sobre a ação dramática (Schlegel, 1963b, p. 63). O coro expressa, como tal, o “sentido republicano” dos gregos, segundo o qual todo acontecimento relevante deveria transcorrer publicamente, aos olhos do conjunto de cidadãos (Ibid, p. 49). Nietzsche (1980, volume 1, p. 61), por sua vez, concebe o coro como o “símbolo da multidão dionisiacamente excitada”, remetendo, como num espelhamento, à configuração primitiva da tragédia. O coro indica o modo como o espectador apreende a cena, mas tal cena não é a dos personagens trágicos, e sim o desdobrar-se alegórico da trama trágico-dionisíaca.

Assim, é possível observar paralelos entre a estratégia de leitura de “A visão dionisíaca de mundo” e a de *O nascimento da tragédia*. No primeiro caso, Nietzsche silencia sobre Schlegel, mas utiliza seus termos, apropriando-se deles e lhe atribuindo novos significados. Já no segundo caso, o pensador romântico é comentado e citado diretamente; sua concepção, no entanto, só se torna interessante e profunda quando

Nietzsche (1980, volume 1, p. 62) já o assimilou, inserindo sua “brilhante expressão” no contexto de sua própria argumentação.

Analisamos aqui momentos do processo que constitui as leituras de Nietzsche dos escritos de Schlegel nos anos de juventude, examinando conferências, cursos e escritos não publicados e modo como se reconfiguram em sua primeira obra. O diálogo com as fontes, aqui especificamente com as *Lições*, é muitas vezes utilizado como meio de amadurecer o próprio pensamento. Em uma carta a Rohde, Nietzsche (1986, carta de 23 de novembro de 1870, p. 159) faz uma interessante observação sobre “A visão dionisiaca de mundo”, descrevendo-a como um ensaio que “escreveu para si mesmo”. E no mesmo mês, em uma carta a Gersdorff, comenta: “Mas esses são estudos que, a princípio, destinam-se apenas a mim. Tudo o que desejo é dispor de tempo de amadurecimento e então poder produzir algo completo.” (Ibid, carta de 7 de novembro de 1870, p. 155). Se as anotações de leitura expressam uma espécie de conversa com as fontes, o escrever para si indica que o texto não é dirigido *para* publicação, constituindo antes um experimento, um jogo a partir do qual o autor ensaia e amadurece caminhos.

Esse papel desempenhado pelas leituras evidencia-se nos dois casos acima abordados, relativo às noções de verossimilhança e espectador ideal, nos quais identifica-se uma trajetória que articula, na expressão utilizada por Montinari (1987, pp. 245-248), *leitura, anotação, obra publicada*. A leitura de Nietzsche, no que diz respeito à noção schlegeliana de verossimilhança, ganha forma escrita no excerto elaborado em 1862, no período escolar, e é retomada anos depois, em 1870, servindo de base para o amadurecimento das reflexões sobre a tragédia. É possível constatar aqui algo interessante, que contribui para esclarecer as práticas de leitura e escrita de nosso filósofo: Nietzsche recorre ao longo dos anos às suas anotações, mesmo as mais antigas, tais como as do período escolar, e interage com elas no processo de elaboração de seu pensamento.⁶ Se o excerto apresenta um registro de sua leitura, e nele encontra-se transcrito, com riqueza de detalhes, o jogo de Schlegel com o termo verossimilhança, no ensaio “A visão dionisiaca de mundo”, como vimos, é possível elucidar o modo como Nietzsche assimila tal jogo e como o converte em meio de amadurecimento de sua compreensão do coro trágico.

Já no caso da noção de “espectador ideal”, é possível acompanhar o longo período de confrontação de Nietzsche, registrado nas conferências de 1870 e nos fragmentos póstumos de 1871 até seu desdobramento nos capítulos 7 e 8 de *O nascimento da tragédia*. Em seu debate com Schlegel observa-se o movimento de crítica à concepção de espectador ideal, sobretudo no capítulo 7. Curiosamente, no entanto, observa-se também o movimento de assimilação, já que o termo é deslocado de seu sentido, no capítulo 8, e reinserido no horizonte da reflexão de Nietzsche.

6 Prática semelhante observa-se na leitura de *O valor da vida* [*Der Werth des Lebens*] de Dühring: Nietzsche elabora em 1875 um excerto sobre tal obra e o utiliza ao longo de vários anos (Sommer, 2019, p. 18).

Uma chave instigante de compreensão do papel das leituras na formação do pensamento encontra-se em uma passagem do excerto elaborado no período de Pforta. Nietzsche transcreve um longo trecho no qual Schlegel concebe a natureza como uma espécie dinâmica de modelo, um tipo de modelo ele mesmo produtor, ou artístico, que estimula o observador a um confronto produtivo, a inspirar-se no modelo não para repeti-lo, mas para fazê-lo seu, para transformá-lo produtivamente. Trata-se da seguinte passagem:

Se, pois, a natureza é compreendida nesse mais digno significado, não como massa de produções, mas como o próprio produzir, e a expressão imitação no sentido mais nobre, o que não significa macaquear a exterioridade de um homem, mas se apropriar do modo de seu agir, então nada mais há a objetar a esse princípio, antes há o que acrescentar: a arte deve imitar a natureza, isto é, ela deve, como a natureza, criar autonomamente, organizada e organizando, formar obras vivas (Nietzsche, 2006, p. 104; Grifos do original).

Schlegel refuta as teses do naturalismo na arte, argumentando que a natureza não consiste em um conjunto de objetos, que estaria fora de nós, mas é ela mesma o produzir, uma força que incessantemente cria e volta a criar. Já o artista, em sua relação com tal modelo, não imita coisas ou exterioridades, mas molda e figura, como a natureza, convertendo o impulso em forma. Observe-se que Nietzsche grifa diversos termos, todos eles ligados a essa singular relação que se estabelece entre o modelo artístico e o observador, aqui especificamente, o artista. O modelo é algo que nos inspira e que nos guia, mas é também uma imagem com a qual nos confrontamos e da qual nos diferenciamos. De modo análogo, o gesto de ler delimita um certo horizonte no qual movemos nosso pensamento, mas tal delimitação suscita por sua vez linhas de ruptura, lançando-nos para fora de um certo traçado ou para suas fronteiras. Nietzsche exercita a leitura dessa forma, por meio dela constitui horizontes, ela o instiga e estimula, mas por outro lado ele a converte em um confronto no sentido produtivo, pelo qual assimila e transforma o que foi recebido.

À luz do modelo artístico formulado por Schlegel, é possível figurar em uma única imagem diferentes facetas da prática de leitura do período de redação de *O nascimento da tragédia*. Se de um lado, Nietzsche se entusiasma com a reflexão de Schlegel sobre o papel da imaginação na epopeia, inspirando-se em aspectos de tal reflexão na elaboração da arte apolínea, de outro, distancia-se do pensador romântico no que diz respeito ao drama, empregando o debate como meio de se diferenciar e amadurecer seu pensamento sobre o coro trágico-dionisíaco. A leitura atua aqui como um modelo que atrai e instiga, suscita caminhos, ao mesmo tempo que produz uma emulação, um movimento de diferenciação e confrontação.

Esse aspecto interpretativo e agonístico implicado na leitura nos remete ao ensaio “Utilidade e desvantagem da história para a vida”, no qual Nietzsche reflete

sobre a relação dos modernos com o passado, especificamente com a Antiguidade clássica. O jovem pensador toma em consideração não o que torna a cultura grega semelhante à cultura moderna, mas sim o que a afasta, o que a torna estranha ao olhar moderno, pois é esse estranhamento que permite empregar o conhecimento do passado para problematizar e colocar em perspectiva nossa própria época. Neste ensaio, Nietzsche refere-se à Antiguidade como uma espécie de modelo para nossa cultura: o modelo, como vimos anteriormente, é algo que nos inspira, mas é também uma imagem de fundo com a qual nos comparamos e da qual nos diferenciamos. Em contraste com essa imagem o que somos se delineia com maior nitidez e por isso o confronto com esse modelo é uma forma de nos pensarmos e avaliarmos enquanto presente. Assim, o valor do conhecimento do passado não reside na justificação do presente, mas justamente em possibilitar um confronto produtivo, suscitando no pesquisador uma reflexão crítica sobre si próprio e sua época (Hartmann Cavalcanti, 2021, p. 98).⁷ A relação do filólogo com o passado é concebida como uma forma de interpretação que se apropria criativamente do modelo clássico e o torna fecundo para sua época. Nietzsche (1980, volume 1, p. 251) nomeia essa capacidade apropriadora, que diz respeito “a um homem, a um povo, a uma cultura”, de força plástica e a descreve como a “capacidade de crescer por si mesmo, transformar e incorporar o estranho e passado”. A atividade da força plástica se equipara a uma forma de incorporação, um tipo de metabolismo que molda e assimila o estranho, e assim o torna seu, o anexa.

Destaca-se na leitura, tal como praticada nos anos de juventude, uma espécie de jogo e de movimento de apropriação.⁸ Nietzsche não faz, em “A visão dionisíaca de mundo”, referência direta a Schlegel, porém grifa o conceito de verossimilhança sempre que o utiliza, o que provavelmente indica que não visava os conceitos no sentido apresentado pelo pensador romântico, mas sim experimentá-los, abri-los a novas possibilidades. É esclarecedor quanto a isso o gesto de grifar os termos de Schlegel sem citá-lo diretamente. Ao enfatizar e ressaltar os termos, *grifá-los*, Nietzsche ao mesmo tempo apropria-se deles, apreende-os de outra perspectiva, o que traduz com muita precisão o movimento implicado na leitura, o gesto de apanhar um conceito, deslocá-lo de seu contexto e fazê-lo agir em nova rede de relações.

Já em *O nascimento da tragédia*, primeira obra publicada, Nietzsche cita Schlegel e grifa seus termos. Tal gesto, no entanto, adquire uma curiosa forma, pois no capítulo 7 Schlegel é mencionado, sua concepção é refutada, ao passo que no capítulo seguinte, a mesma concepção é reabilitada e passa a funcionar em um outro contexto, o da interpretação de Nietzsche. Citar desempenha aqui o papel de propiciar um debate, com demarcação de posições, mas desempenha também

7 Sobre a prática da filologia em Nietzsche: (Gray, 2009, p. 41).

8 Para uma interessante análise sobre a leitura como processo ativo e interpretativo, ver: (Heit, 2021, p. 44-46).

o papel de um movimento de apropriação, no qual o termo espectador ideal tem seu sentido duplicado: o sentido do texto de Schlegel, tal como interpretado por Nietzsche, e o sentido do texto de Nietzsche, que incorpora e anexa o termo, e assim o dobra, fazendo emergir outra perspectiva de relação entre o espectador e o coro trágico. Tal gesto de anexação é acompanhado de uma série de aspas e grifos, como se assinalasse a cada vez uma dimensão de sentido: “A sentença de Schlegel deve aqui se abrir a um sentido mais profundo. O coro é o ‘espectador ideal’, na medida em que é o único que *vê*, ele vê o mundo visionário da cena” (Nietzsche, 1980, volume 1, p. 59. Grifos do original). Enquanto no capítulo 7 a concepção do coro como “extrato da multidão de espectadores” é tida como equivocada e estranha à tradição antiga, no capítulo 8 ela deixa-se apreender em um sentido mais profundo, já que se encontra assimilada e integrada na malha interpretativa tecida por Nietzsche.

As leituras de Nietzsche, ou suas fontes, contribuem para compreender aspectos significativos da relação que estabelece com a tradição filosófica: ele se confronta em suas leituras e comentários continuamente com a tradição, mas nesse confronto é criado algo novo, algo que implica uma transformação da tradição. Vale ressaltar, a esse respeito, que a palavra fonte, derivada do latim *fons, fontis*, significa nascedouro, nascente de água, chafariz, de onde a água jorra ou por onde ela flui, designando o que nasce, o que começa a existir ou desenvolver-se (Dicionário Caudas Aulete, acesso 14 de maio de 2024). O termo designa origem, proveniência, local de nascimento, mas compreende, também, em sua ligação com o elemento água, o que corre, flui, movimenta-se, portanto, o que devém e não se deixa delimitar ou fixar. Por outro lado, a palavra fonte designa o conjunto de caracteres tipográficos ou o jogo de matrizes utilizado em composição tipográfica, associando-se a moldar, imprimir forma, grafar (Ibid). O campo semântico da palavra mostra-se, assim, rico para pensar a prática ativa de leitura de Nietzsche: a leitura, de certo modo, se confunde com a escritura, ela se constitui como fonte, como recepção do pensamento de outro autor, mas tal recepção continuamente se reconfigura como escrita, e assim a matéria recebida é sempre já apropriada, modelada, transformada. Refletir sobre as fontes de um pensamento mostra-se, assim, como algo outro que delimitar uma origem. O que aqui se delineia é menos como um pensamento provém de outro pensamento, mas sim a leitura como prática, como fecundo campo de experimentação.

Referências bibliográficas

- BEHLER, E. (1983). „Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche“, in *Nietzsche-Studien* 12, p. 335-354.
- _____. “Sokrates und die Griechische Tragödie. Nietzsche und die Brüder Schlegel über den Ursprung der Moderne“, in *Nietzsche-Studien* 18, p.141-155.
- CRESCENZI, L. (1993). „Nietzsche, August Wilhelm Schlegel und die Spuren Lessings“, in *Nietzsche Studien* 23, p. 385-392.
- DICIONÁRIO CAUDAS AULETE DIGITAL. Acesso 14 de maio de 2024
- GRAY, R. (2009). „Skeptische Philologie: Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche und eine Philologie der Zukunft“, in *Nietzsche-Studien* 38, p. 39-64.
- HARTMANN CAVALCANTI, A. (2012). “Nietzsche, a memória e a história; reflexões sobre a segunda consideração extemporânea”, in *Philosophos – Revista de Filosofia*, Universidade Federal de Goiás, v. 17, n. 1, p. 77-105.
- _____. (2021). “Da estética romântica à arte do estilo: conexões do jovem Nietzsche com August Koberstein”, in *Cadernos Nietzsche*, v. 42, n. 2, p. 147-174.
- _____. (2023). Abrindo trilhas com leituras: reflexões sobre a gênese de O nascimento da tragédia”, *Cadernos Nietzsche*, v. 44, n. 3, p. 13-38.
- HEIT, H. (2021). „Quellenforschung als positive Wissenschaft? Nutzen und Nachteile im Umgang mit Nietzsches Autorenbibliothek“, in Hans-Peter Anschütz, Armin Thomas Müller, Mike Rottmann, Yannick Souladié (Org.): *Nietzsche als Leser*. Berlin, Boston: p. 29-48.
- HENRICHS, A. (1986). “The last of the detractors: Friedrich Nietzsche’s condemnation of Euripides”, In *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27, p. 369-397.
- KOBERSTEIN, A. (1866). *Grundriss zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. 4ª edição, v. 3, Leipzig: Vogel.
- MONTINARI, M. (1987). „Zum Verhältniss Lektüre-Nachlass-Werk bei Nietzsche“, in *Editio*, n. 1, Tübingen, p 245-248.
- NIETZSCHE, F. (1980). *Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe* (KSA). hrg. v. G. Colli e M. Montinari. München: Walter de Gruyter.
- _____. (1986). *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden* (KSB), hrg. v. G. Colli u. M. Montinari. München: Walter de Gruyter, v. 3.
- _____. (2005). *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2006). *Werke Kritische Gesamtausgabe*. Nachgelassene Aufzeichnungen (Herbst 1862 - Sommer 1864) Hrsg. v. Figl, Johann / Hödl, Hans-Gerald. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- REIBNITZ, B. (1992). *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- SCHLEGEL, A. W. (1963a). *Die Kunstlehre. Kritische Schriften*. Org. E. Lohner, vol.2, Stuttgart: Kohlhammer Verlag.

- _____. (2014). *Doutrina da arte*. Marco Aurélio Werle (trad, apresent. e notas). São Paulo: Edusp.
- _____. (1963b). „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“, in *Kritische Schriften*. organizado por E. Lohner, v. 5, Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- _____. (1962). „Bürger“, in *Kritische Schriften*. Staiger, E. (org). Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag.
- SOMMER, A. U. (2019). “O que Nietzsche leu e o que não leu”, in *Cadernos Nietzsche*, v. 40, n. 1, p. 9-43.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.