Poesia e melancolia. A invenção da vontade de potência?*

Guillaume Métayer**

Resumo: O artigo descreve o poema “*An die Melancholie*” (1871) como um momento crucial e essencial da evolução da filosofia de Nietzsche, aquele de uma primeira intuição da noção de “vontade de potência”. O filósofo se afasta da longa tradição alemã dos hinos à melancolia, ao mesmo tempo em que subverteu os poemas filosóficos – os darwinistas em particular – de sua época, para superar seu pessimismo schopenhaueriano.

Palavras-chave: poesia, vontade de potência, pessimismo, Prometeu; Henri Cazalis (1840-1909), Anatole France (1844-1924).

* Tradução de Célia Machado Benvenho.

** Pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris, França.

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3434-5587>

Correio eletrônico: gme.metayer@gmail.com

O poema “*An die Melancholie*” (À melancolia), datado pelo próprio Nietzsche de julho de 1871 (Nachlass/FP 1871, 15[1], KSA 7.389-390), ocupa um lugar particular em sua obra, uma vez que se situa na fecunda junção entre poesia e filosofia e porque ele é o cerne da gênese da noção de “vontade de potência”.

Esse papel especial se manifesta primeiro pela posição do poema no vasto número de escritos nietzschianos. Por esses versos, Nietzsche retorna efetivamente à poesia após um longo silêncio marcado pelo sufocamento da Musa pela pesquisa acadêmica, o estrangulamento da poesia por uma extraordinária hipertrofia da filologia. De fato, embora Nietzsche escreva inúmeras páginas e multiplique as conferências sobre a cultura grega, seu último poema com data anterior a este foi a breve poesia que acompanha seu *Homer-Rede*, de maio de 1869, um texto de acompanhamento e poema de circunstância, cuja forma epigramática implica repousar sobre um suporte (o “epigrama” é sempre literalmente um “escrito sobre”), neste caso, o *Discurso sobre Homero* (Cf. F. Nietzsche, *Poèmes complets*, 2019, p. 347). Esses dois ensaios rápidos intervêm-se após um silêncio de dois anos e, mais genericamente, uma série de ensaios poéticos fragmentários, indiscutivelmente menos ambiciosos do que os grandes afrescos de sua juventude (Cf. F. Nietzsche, *Poèmes complets*, 2019, p. 347). Parece que, efetivamente, um grande primeiro período de criatividade poética foi encerrado em favor de horizontes reflexivos e eruditos. Consequentemente, a inspiração se enfraquece temporariamente. Nietzsche escreve, logo após “*An die Melancholie*”, outro poema “*Nach einem nächtlichen Gewitter*” (“Após uma tempestade noturna”. Nachlass/FP 1871, 15 [1], KSA, 7.391. *Poèmes complets*, p. 352), cujo imaginário não é irrelevante com o poema que me ocupo aqui¹, mas, por alguns anos, suas produções

¹ Trata-se igualmente de uma referência a uma personalidade feminina superior, uma “divindade das trevas” (“*trübe Göttin*”) que é uma “Amazona”, mas também “Triunfante e tigresa ao mesmo tempo” (“*Siegerin und Tigerin zugleich*”) em uma associação de termos que anuncia as palavras-chaves da época de Assim falava Zarathustra e dos *Ditirambos*.

poéticas ainda são espaçadas antes de encontrar um novo vigor em torno de *A gaia ciência*, onze anos depois, em 1882, com o pacote *Idílios de Messina*, seguido do “Prelúdio em rimas alemãs” de Scherz, List und Rache (*Brincadeira, astúcia e vingança*), uma verdadeira coletânea a título de preâmbulo que, desta vez, eleva o epigrama ao filosofema”². “*An die Melancholie*” constitui assim, um momento singular da produção poética do filósofo, uma espécie de cume no meio do deserto.

Esse texto me parece um ponto culminante porque nesse poema – bem antes dos vários porta-vozes inscritos em *Assim falava Zarathustra* e *Os Ditirambos de Dioniso* –, o que se chama tradicionalmente “sujeito lírico”, a instância literária que desempenha o papel de uma dupla poética do Eu real do autor, é utilizado como um instrumento de exploração filosófica particularmente eficaz que permite ao poema antecipar as elaborações teóricas de suas ideias. De todo modo, é isso que eu gostaria de demonstrar aqui.

Aos leitores de Nietzsche, o tema do poema traz à mente, primeiramente, o gosto que o filósofo nutria pelo pintor Albrecht Dürer, do qual ele ofereceu a Wagner, alguns meses antes, a famosa gravura “O Cavaleiro, a Morte e o diabo”³, e que ele evocou várias vezes em sua obra publicada (GT/NT 20, KSA 1.129-132). Nietzsche se interessa, também, pela não menos famosa “Melancolia” do pintor alemão, como testemunha a carta de 11 de novembro de 1869, na qual ele pede a seu amigo Erwin Rohde se ele poderia lhe conseguir uma cópia desta gravura famosa em Roma⁴.

2 Cf. Guillaume Métayer, 2012, n°2, p. 333-350.

3 Cf. Carta n° 115 – Carta à Franziska e Elisabeth Nietzsche, de 23 dezembro 1870: “*Meine Geschenke sind diese: für Wagner habe ich ein von ihm längst gewünschtes Lieblingsblatt von Albr. Dürer ‘Ritter, Tod und Teufel’ das mir durch glücklichen Zufall in die Hände gekommen*”.

4 Carta n° 40 à Erwin Rohde, de 11 novembro de 1869: “*Kommen Dir – verzeih meiner Ignoranz – in Rom etc. auch Dürersche Blätter zu Gesicht? Ich bin hinter einem her, genannt die Melancholie*”.

No entanto, o contexto desse gosto iconográfico não leva Nietzsche a propor um poema na forma de *ekphrasis*, embora a transcrição poética desse imaginário pictórico esteja presente como vestígios. É, portanto, uma gravura que deu origem a inúmeros poemas descritivos desse tipo, como evidenciado pela rica antologia de poemas alemães sobre a melancolia publicada anteriormente por Ludwig Völker, em que uma seção inteira é dedicada a essa prática⁵. Há, por exemplo, um soneto ecfrático, intitulado “Antes da Melancolia de Albert Dürer⁶”, de um contemporâneo francês de Nietzsche, o doutor Henri Cazalis (1840-1909), autor de uma coletânea intitulada *Mélancholie*, publicada com Lemerre em 1868. Nietzsche sem dúvidas não leu este famoso correspondente de Mallarmé, mais conhecido sob o nome de Jean Lahor, cantor indianista e schopenhaueriano de *A ilusão* (*L'illusion*, Lemerre, 1875) e autor do texto da *Dança macabra*, de Saint-Saëns, mas esse texto dá uma pista sobre o contexto contemporâneo e europeu de seu poema, ainda mais que se poderia comparar um poema do mesmo Cazalis, “Uma noite nos Alpes”, com “*An die Melancholie*”⁷. A meditação pascaliana termina, como em Nietzsche, na busca de uma superação:

E eu entendi desde então que, não tendo poder
Para salvar do nada minha cabeça condenada,
Meu único orgulho diante deste amargo destino
Era o esforço masculino de uma luta sem esperança⁸ !

Depois, em resposta à Rhode, na carta n° 77, de 6 maio de 1870: “*Es hat mich gerührt, daß Du noch an das Dürersche Blatt gedacht hast. Willst Du die Copie für mich erwerben?*”.

5 Ludwig Völker (ed.), 1983.

6 L. Völker (ed.), 1983., p. 448 [Jean Lahor, 1866]. Tudo é sombra e escuro: “sombra”, “o sol se apaga num céu negro” retorna duas vezes; a melancolia pensa que “tudo aqui retorna ao nada”, “que serve então criar sem fim e construir”. Nietzsche toma o contrapeso desta pintura da vaidade.

7 Jean Lahor, 1871, p. 151-152.

8 Jean Lahor, 1871, p. 152.

Outro aspecto que parece típico do filósofo alemão, seus versos “À melancolia” se apresentam sob a forma de um endereçamento, ou mesmo de um hino. No entanto, Nietzsche, poeta e músico, era grande fã dessas formas solenes. Que se pense em suas composições musicais como o *Hino à Vida* (*Hymnus an das Leben*) num poema de Lou Salomé, ou ainda num poema como “*An die Freundschaft*”, impulso poético de 1882 (Nachlass/FP Julho-Agosto de 1882, I[106], KSA 10.35)⁹, que lembra um parecido poema endereçado à amizade que ele tinha redigido em 1875¹⁰. Tal como aqui, ele pede a seu interlocutor ideal que consinta em ouvir sua música¹¹.

Esse gosto hínico, mesmo antes da mediação de Hölderlin ou Novalis, está enraizado na cultura religiosa do jovem Nietzsche, como sugere a presença de um “hino” a Jesus em seus poemas juvenis em 1858 (Nachlass/FP Janeiro-setembro de 1858, 4[23]; KGW I, 4:23), e até mesmo de um estranho prosimetron de 1859, que parece a transcrição de uma cerimônia pagã à Wotan relatado por Elizabeth (Nachlass/FP Abril-outubro de 1859, 6 [53] “*Wer kann uns noch [noch] retten ?*”, KGW I, 6:53).

No entanto, ao dirigir-se à melancolia, o jovem Nietzsche não se mostra particularmente original. A ode à melancolia é mesmo um gênero de poesia alemã, do *Empfindsamkeit* aos nossos dias, inaugurado quase um século antes, em 1772, por um estudante de *Stift* de Tübingen, Johann Jakob Guoth, autor, também, de um poema

9 Nachlass/FP Julho-Agosto de 1882, I[106] “*An die Freundschaft*” (“À amizade”), KSA 10.35

10 Nachlass/FP 1875 7[4], KSA 8.122 (“*Freundschaft Göttin höre gnadig das Lied*”). Nietzsche falou dois anos antes sobre a possibilidade de escrever um hino à amizade que permaneceu inacabado: “*Nun, so wollen wir denn unser Dasein weiterschleppen und den Vers meines Freundschaftshymnus singen, welcher anfängt ‘Freunde, Freunde! haltet fest zusammen!’ Weiter habe ich das Gedicht doch noch nicht: doch der Hymnus selbst ist fertig – und dies ist das metrische Schema [dessin] Preisausschreiben an alle meine Freunde, darauf einen Vers zu dichten oder zwei!*”; Carta n° 307 à Erwin Rohde, 5 maio de 1873. Cf. Nietzsche, *Hino à amizade* (*Hymne à l’amitié*) [anthologie et trad. N. Waquet], préface de G. Métayer, Paris, Rivages, “Petite bibliothèque”, 2019.

11 O último verso do poema “*An die Melancholie*” (“*Nun Göttin, Göttin laß mich – laß mich schalten!*”) pode ser aproximado do fim em forma de refrão do discurso de Tannhäuser à Vênus no Ato I da ópera: “*O Königin, Göttin! Lass mich ziehn!*”.

intitulado “*An die Melancholie*”, em que ele qualifica igualmente a melancolia de “deusa” (“*Göttin*”) e de “rainha” (“*Königin*”). Muitos elementos deste poema parecem ainda estar presentes no texto de Nietzsche, mais em virtude de uma memória de todos os outros textos que imitam essa primeira versão, do que de uma influência direta difícil de rastrear¹².

Talvez o mais famoso seja o de Nikolaus Lenau, “*An die Melancholie*”, um poeta que Nietzsche amou e praticou muito. A marca do seu poema, no entanto, não é muito acusada – nele se encontra simplesmente a ideia de uma deusa que “guia” (“*geleitest du* “) o poeta, não apenas “através da vida” (“*durch's Leben* “) mas através de uma paisagem montanhosa (“*Führst mich oft in Felsenklüfte* “, “Conduz-me frequentemente nos abismos rochosos”) que ecoa o cenário alpino de Nietzsche (*Du herbe Göttin wilder Felsenatur/ Du Freundin liebst es nah mir zu erscheinen;/Du zeigst mir drohend dann des Geyer's Spur*): “Ó rude divindade das rochas violentas / Que gosta de aparecer amiga, ao meu lado, / Assinala-me os passos do abutre ameaçador”¹³). As alturas são, em Lenau, habitadas topicamente por uma águia (“*Wo der Adler einsam haust*”: “Onde aninha a águia solitária”); Nietzsche, desde a infância, não havia posto em cena esse pássaro onipresente em sua poesia até ele reaparecer em *Assim falava Zaratustra*, mas introduziu um abutre, substituição que faz muito sentido visto que se trata de um pássaro carniceiro e não mais uma ave de rapina real. Além disso, o abutre é o pássaro que tortura Prometeu, o que faz tender essa paisagem suíça a uma réplica imaginária do Tártaro grego. Do mesmo modo, os “pinheiros”, habituais na poesia do jovem Nietzsche e presentes no poema de Lenau (“*Tannen starren in die Lüfte*”), desapareceram para dar lugar a uma paisagem mais original, mais montanhosa sem dúvida, mas também mais violenta – o barulho do “trovão” não é

12 Guoth nunca é mencionado por Nietzsche e seu nome é ausente do catálogo de sua biblioteca.

13 Encontra-se também “*Wo Klippen drohen*” no poema “*Melankolie*” de Tieck. Ver L. Völker, 1983.

somente o da torrente, mas também, mais perturbador, da avalanche, que aparece duas vezes no poema (“*Des Donnerlaufs der rollenden Lawinen*“, “E do trovão das avalanches rolantes”, “*Und der Lawine Lust, mich zu verneinen*”, “E a avalanche que aspira a me negar”). O gesto é, em ambos os casos, o de uma inclinação perante uma entidade superior. Mas à sensibilidade goethiana de Lenau, que “se inclina sobre [o] peito “da deusa” seu rosto envolto de noite”, (“*Und an deinen Busen senk’ ich / Mein umnachtet Angesicht*”), Nietzsche opõe uma atitude de veneração mais rude, baseada na ideia de expiação e não na piedade da lembrança dos mortos, que assombrava, contudo sua poesia juvenil:

So saß ich oft, in tiefer Wüstenei
Unschön gekrümmt, gleich opfernden Barbaren,
Und Deiner eingedenk, Melancholei,
Ein Büßer, ob in jugendlichen Jahren!

Muitas vezes num deserto profundo, sentei-me assim,
Curvado, hediondo, como o bárbaro sacrificante,
É por respeito a ti, Melancolia,
Que me tornei tão jovem ainda penitente!

Enquanto Lenau “inclina” (“*senk*”) suavemente seu rosto, em Nietzsche, todo o corpo do poeta é “curvado” (“*gekrümmt*”) ou ainda “profundamente inclinado” (“*tieft gebückt*”), “a cabeça nos joelhos” (“*Den Kopf am Knie*”). A paisagem romântica típica cede lugar a um misto entre uma paisagem real, observada na Suíça, e uma paisagem simbólica, misturada de um referencial religioso acentuado até atingir a problemática do ascetismo, ausente da tradição romântica, bem como de referências helênicas subjacentes. Essas diferenças são tantas que permitem trazer uma mensagem filosófica específica. Do mesmo modo, a melancolia não é mais assimilada a uma paisagem noturna na tradição das *Nuits* de Young, retomada por Lenau (“rosto

envolvido de noite”) ou por Johann Timotheus Hermes em seu hino à “Solidão¹⁴”, mas, pelo contrário, a uma insolação estival e ardente que lembra, também aqui, o espaço aberto e árido do Tártaro¹⁵. Nietzsche evita habilmente outro tópico, o das lágrimas, onipresente nos poemas da tradição¹⁶. Em vez disso, diz-se que o olho é “feliz” e é de um tremor convulsivo que se trata aqui (“*zittert*” / “*zuckt*” / “*zitternd*” / “*zucke*”). Entre as inflexões desse poema hínico à melancolia, Nietzsche também se livrou de um tema que, por sua vez, estava quase ausente de sua abundante poesia juvenil: o amor. Com Ernst Moritz Arndt (“*An die Wehmut*¹⁷”), a melancolia, esta “*Huldinne*” (“Graça”), é a irmã do amor; não há nada disso com Nietzsche. Outro gênero composto que o poema de Nietzsche evita, ao lado da ekphrasis, é o alegorismo iconográfico, tal como organizado, por exemplo, por um Christian Ludwig Neuffer¹⁸ em seu hino “*An die Schwermut*¹⁹”: ciprestes, “flecha negra” (“*schwarzen Pfeil*”) são resolutamente substituídos por um quadro natural, remetendo à experiência pessoal do Sujeito lírico²⁰.

Portanto, além da inscrição detalhada do poema desta série, o que conta é, sobretudo, o modo como Nietzsche utilizou essa tradição poética como o crisol formal para uma explicação filosófica acrescida do pessimismo schopenhauriano. Pois, embora pareça retomar a

14 “*So lukt des Abends Dunkelheit / zur tieffen Ruhe schöner Nächte*”. Ver L. Völker, 1983.

15 Cf. também o poema “*Melankolie*” de Tieck : “*Der Sonne Strahlen heiß und heißer glühen*” (Tieck). Völker, 1983.

16 Além de Lenau, encontramos em Carl Gustav von Brinckmann, “*An die Wehmut*” (“*weinen / Kann der Tugendhafte nur*”, p. 96), em Ferdinand Raimund (“*An die Dunkelheit*”, p. 138-140: “*Mich drängt’s mit Macht, die Leier zu erfassen, / Dich zu beweinen, arme Dunkelheit*”).

17 L. Völker, 1983, p. 126.

18 Nunca citado por Nietzsche.

19 L. Völker, 1983, p. 136-137

20 Em Neuffer, no entanto, encontra-se uma forma de crueldade voltada contra si que não deixa de anunciar o poema nietzschiano e o revestimento e sequência que o constitui “*Nach einem nächtlichen Gewitter*” e sua implacável amazona: o poeta primeiro pede à deusa para poupá-lo, depois, diante da ausência de resposta, para acabar com ele – a inclinação suicida do pessimismo já está presente.

posição de servo de um culto da melancolia, Nietzsche não deixa de se desviar de seus sinais.

O primeiro passo desse distanciamento repousa na encenação da palavra como uma instância degradada em relação a uma postura vital autêntica. Onde os outros poemas se contentavam em elogiar a hipóstase personificada, o poeta começa apresentando suas desculpas, questionando, no limiar do poema, a própria escrita poética. A expressão “afia minha pena” (“die Feder [...] spitze”), depreciativa intencionalmente, denota uma atividade degradada em relação ao fato de viver a melancolia na absoluta abnegação.

A verdadeira homenagem à melancolia não deveria ser poética, mas existencial, sacrificial. Deveria consistir numa consagração solitária à divindade semelhante aos votos pronunciados pelos anacoretas (“*einsiedlerisch*”, “eremita”). Essa posição se explica pela ideia nietzschiana, muito presente em sua obra na época, segundo a qual a filosofia grega era antes de tudo uma *praxis*, um engajamento de todo o ser e não uma produção livresca. Longe de abandonar esta posição crítica em relação à literatura escrita e à poesia, Nietzsche a retoma várias vezes mais tarde, divertindo-se ao encenar no próprio poema a materialidade da escrita poética para obter dele efeitos depreciativos. Este é o caso, por exemplo, do 59º epigrama de *Brincadeira, astúcia e vingança*, “A pena rabisca”:

Die Feder kritzelt: Hölle das!
Bin ich verdammt zum Kritzeln-Müssen? –
So greif’ ich kühn zum Tintenfass
Und schreib’ mit dicken Tintenflüssen.
Wie läuft das hin, so voll, so breit!
Wie glückt mir Alles, wie ich’s treibe!
Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit –
Was thut’s? Wer liest denn, was ich schreibe?

A pena rabisca: que inferno!
Estarei condenado a rabiscar?
Eu agarro audaciosamente o tinteiro
Eu escrevo sinuosos rios de tinta.
Como ela corre, plena e próspera!
E como tudo me sai bem!
É verdade que a escrita carece de clareza –
Que importa? Quem lê o que eu escrevo?

O horizonte da escrita deve sempre ser superado, pelo corpo e pela “vida”, como no 52º poema de *Brincadeira, astúcia e vingança*:

Mit dem Fusse schreiben.

Ich schreib nicht mit der Hand allein:
Der Fuss will stets mit Schreiber sein.
Fest, frei und tapfer läuft er mir
Bald durch das Feld, bald durchs Papier.

Escrever com o pé

Eu não escrevo somente com a mão:
O pé também quer constantemente ser escritor.
Ele corre firme, livre e valente,
Ora pelos campos, ora sobre o papel.

Desde 1871, portanto, a escrita poética é apresentada retrospectivamente como uma atividade contestável em relação às exigências e instâncias que a transbordam e a ultrapassam. O “sujeito lírico” nietzschiano é um sujeito especular e distanciado, praticando voluntariamente o autoescárnio ou, pelo menos, o autodesprezo. A retórica da *captatio* é, igualmente, imitada para ser desviada em benefício da valorização sincera da *praxis* em relação ao exercício literário.

A esse sujeito se opõe uma imagem surpreendente, que parece pouco tópica das pinturas da melancolia, embora ela remeta à *acedia*

que Nietzsche evocará no novo prefácio de *Humano, demasiado humano* (MA I/HH I, Prólogo 2, KSA 2.15). Trata-se da imagem de um corpo sentado, encolhido sobre si, uma cabeça que toca os joelhos, um desvio da postura tradicional do pensador, do protagonista das *Meditações* de Volney²¹, que será reinvestida mais tarde por Rodin em sua célebre escultura, daquela do “contemplativo” de Hugo. Mais que a meditação inclinada, característica dessa tradição, a melancolia é descrita em uma postura extrema, mais próxima da prostração que do recolhimento. A representação romântica da meditação é radicalizada desde o início para se tornar uma figura poética do ascetismo necrosado. Esses versos antecipam a concepção nietzschiana do “ideal ascético”, desenvolvido mais tarde em *A Genealogia da Moral*, mas já presente sob a forma de um imaginário nas entrelinhas, como testemunha há anos o tema do claustro que atravessa sua poesia juvenil²². No início do poema, a poesia é, ainda, colocada abaixo deste ideal sacrificial que será tão violentamente criticado na obra de Nietzsche.

No entanto, a segunda quadra surpreende novamente porque retoma a humildade inicial informando ao leitor o fato de que esta imagem ética do eremita não é puramente metafórica, mas inscrita em uma realidade vivida e até mesmo habitual:

So sahst du oft mich, gestern noch zumal,
in heißer Sonne morgendlichem Strahle

Tu me viste muitas vezes assim, ainda ontem,
Nos ardentes raios do sol matinal [...]

21 “Eu sentei no tronco de uma coluna; e ali, o cotovelo apoiado sobre o joelho, a cabeça apoiada sobre a mão, ora levando meus olhos sobre o deserto, ora fixando-os nas ruínas, eu me entregava a um devaneio profundo” (Volney, 1791, p. 5).

22 Cf. por exemplo “Alfonso” (3 [1]), Nietzsche, *Poèmes complets*, 2019, p. 129.

Paralelamente, a pintura da melancolia assume matizes originais. Longe do “sol negro” nervaliano, já presente na *A Melancolia* de Dürer, a cena é associada a um calor escaldante. Como entender essa originalidade climática? Pode ser a imagem do eremita que, através da imagem polissêmica do deserto (“*Wüstenei*”), convocou esta associação de ideias. Nesse sentido, o protótipo do poema de Guoth, evocando, antes mesmo de Volney, as ruínas de Palmyre (“*Es sey, daß nun palmyrenischen Mauern / Dein finstres Auge sich verweilt*”²³), pode ter desempenhado um papel cultural subliminar. Este imaginário das ruínas do deserto remete, também, à poesia do jovem Nietzsche²⁴. Podemos pensar igualmente num traço biográfico: a poesia é justamente essa arte da escrita que, através da figura do “sujeito lírico”, abre para a filosofia a ancoragem na vida como fonte subjetiva de movimentos nas tradições de pensamento, enquanto que, inversamente, a reflexão filosófica é portadora de evoluções estilísticas e poéticas, permitindo também a Nietzsche substituir seu próprio alegorismo pelo da tradição e, especialmente, de Dürer. Em 1871, o jovem professor passou o verão em Gimmelwald, uma aldeia no alto país de Berne, perto de Mürren, cerca de 1400 m de altura²⁵. A correspondência do filósofo permite coletar numerosos detalhes, mas o mais importante está nas precisões dadas alguns anos depois a Reinhart von Sedlitz, que se encontra então em Mürren²⁶ :

Hinter Murren liegt der Allmendhubel: hinter diesem in Nachmittagsspaziergangs-Weite, ein schöner Berg, von mir „Druidenaltar“ getauft und oft bestiegen. Oben ein allerliebster kleiner Grat von 20 Fuss; da lag ich viel.

23 L. Völker, 1983.

24 Cf. por exemplo Nachlass/FP Início 1856 – Janeiro 1857, 2 [3], *Poèmes complets*, 2019, p. 97-99.

25 Cf. também Christoph Landerer e Marc-Oliver Schuster, 2005, p. 246-55.

26 Carta n° 659 28 de agosto de 1877.

Atrás de Mürren se encontra o Allmendhubel²⁷: atrás dele, à distância de uma tarde de caminhada, uma bela montanha, batizada por mim “altar dos druidas” e que eu frequentemente escalava. No topo, um pequeno e encantador brasão de vinte pés; eu me deitei muito lá.

A paisagem da melancolia nietzschiana é, também assim, uma Suíça vivida, estival, desvio canicular da romântica Suíça dos cumes e panoramas que continuou a se desenvolver na pintura e na literatura, por exemplo, num Caspar Wolf. Nada lá, então, dos dois polos do Nietzsche paisagista das culturas: nada da paisagem alemã, carregada de neblina, nem do sol meridional de muitos de seus poemas e de *Assim falava Zaratustra*. Além disso, não encontramos mais a águia, a ave real do profeta do Além-do-homem, nem as aves noturnas tópicas (a coruja é onipresente, desde Guoth, nos hinos à melancolia), mas o “abutre” (“*Geier*”), um carnicheiro. Aliás, é exatamente uma carniça que Nietzsche identifica no olho e no “sonho” do rapinante, aproximadamente quinze anos após o célebre poema das *Flores do Mal*, que ele provavelmente ainda não conhecia:

Begehrlich schrie der Geier in das Tal,
Er träumt’ vom toten Aas auf totem Pfahle

Um abutre ganancioso gritava no vale,
Ele sonhava com um corpo morto em uma estaca morta.

A anáfora (“*todten*”/“*todtem*”) torna obsessiva a imagem do homem morto, remetendo à ideia de mortificação: o verdadeiro serviço da melancolia deve ser como morto sobre “seu cepo” (“*Baumstumpf*”), um termo que evoca também o corpo mutilado (“*Stumpf*” também significa “toco”), uma incorporação da morte na vida, uma necrose tão avançada que pode enganar o próprio instinto da ave necrófaga

27 O Allmendhubel culmina a 1,932 m.

em seu ávido mergulho no vale, antecipando-se às “aves de rapina” dos poemas dos *Ditirambos de Dioniso*²⁸.

Também aqui, a biografia poética tende ao filosofema: o abutre é um pássaro dos alpes suíços, mas ele afeta dois mitos essenciais: Prometeu, do qual um abutre semelhante devora eternamente o fígado. Nietzsche utilizou, um ano depois, a imagem de Prometeu como frontispício do *Nascimento da Tragédia*. A imagem do Cristo é evidentemente chamada também como o “corpo morto em uma estaca morta”, variação da árvore da cruz e o pelourinho do Calvário: dois outros fragmentos poéticos de Nietzsche, anteriores e contrastantes, dão lugar a esta atmosfera, o elogio de “Gólgota e Getsemani (Nachlass/FP setembro-outubro 1871, 17 [2-4])” e sua contrapartida irreverente, as estrofes revoltadas de “Diante do crucificado (Nachlass/FP julho 1871, 15[1], KSA 7.389-390)”.

A segunda oitava oferece uma nova surpresa. Enquanto o poema se dirigia inicialmente à Melancolia, ele volta-se agora para outro interlocutor, o próprio raptor: “você estava enganado” (“*Du irrtest*”). Esta mudança de direção vale, sobretudo, como indicação de uma mudança de perspectiva. Pois, se o autorretrato do poeta em encarnação da melancolia, isto é, como morto, continua, como se diz “mumienhaft” (“como uma múmia”), ou seja, uma vez morto e dando a impressão de estar vivo, o que é evidentemente reversível e significa também estar vivo, mas dando a impressão de estar morto, a verdadeira surpresa vem da introdução do tema do deleite (“*wonnenreich*”) na dor, descrita de maneira completamente exterior, por uma pintura do olho do poeta no olho do abutre:

Du sahst das Auge nicht, das wonnenreich
noch hin und her rollt, stolz und hochgemute

28 “Zwischen Raubvögeln”, Dionysos-Dithyramben. Ver Nietzsche, *Poèmes complets*, 2019, p. 60-63.

Você não viu o olho cheio de deleite
Que rolava daqui para lá, orgulhoso e altivo.

Neste quadro clínico com ares de autópsia, em que o único sinal de vida é o movimento dos olhos, ainda há algo da sensibilidade mórbida e gótica do jovem Nietzsche, onipresente em sua Musa juvenil²⁹. O paradoxo, de inspiração cristã e comum a toda tradição da lira melancólica, da afirmação da alegria no meio deste “vale de lágrimas”, permanece em vigor. Neste momento, o poema não propõe mais do que uma ampliação do tema sentimental da “alegria de estar triste” ao da alegria paradoxal inerente à mortificação. Do mesmo modo, os versos seguintes revelam sempre a inversão teológica das dimensões, do alto e do baixo, do céu e do abismo, junção tradicional do ideal ascético e da profundidade metafísica que atinge ainda o “lirismo ascensional” do poeta-filósofo (Bachelard³⁰), ainda imbuído da noção de “profundidade”.

Entretanto, antes de ser objeto de uma análise crítica na prosa teórica, as tendências ascéticas encarnam-se aqui no “sujeito lírico”, essa instância ao mesmo tempo real e projetada em uma paisagem imaginária e especulativa. A poesia desempenha, então, um papel de experiência vivida em segundo grau e, por conseguinte, de implantação e de prova de ideais filosóficas. É a este papel de encarnação segunda dessa *praxis*, enunciado por Nietzsche, que se preparavam as reticências iniciais do poema e sua *captatio* propiciadora. É a uma experiência de pensamento que a poesia convida, através do dispositivo do sujeito lírico.

O retrato do poeta como um asceta é esclarecido e prolongado de estrofe a estrofe e não para, assim, de se transformar. O ódio de si revela uma nova eloquência que leva a imagem ao seu limite:

29 Entre outros exemplos, pode-se citar os incríveis *terze rime* (Nachlass/FP Março- agosto de 1861, 10 [7]), e sua atmosfera digna do *Monge (The Monk)* de Lewis (1796).

30 Bachelard, 1943, p. 146-185.

So saß ich oft, in tiefer Wüstenei,
unschön gekrümmt, gleich opfernden Barbaren,
und deiner eingedenk, Melancholei,
ein Büßer, ob in jugendlichen Jahren!

Muitas vezes num deserto profundo, sentei-me assim,
Curvado, hediondo, como o bárbaro sacrificante,
É por respeito a ti, Melancolia,
Que me tornei tão jovem ainda penitente!

Esses versos propõem a primeira ruptura real no poema, cujas primeiras surpresas desempenharam um simples papel de abalos preventivos. A postura que havia inicialmente inibido o poeta começa a ser desvalorizada de uma maneira interessante, pois essa mudança é feita em nome de uma visão estética: “hediondo” (“*Unschön*”) e “Bárbaro” (“*Barbaren*”) são palavras muito fortes sob a pena daquele incensador do helenismo e de sua capacidade de ir além do “*Sein*” na “*Schein*”, às vezes entendido como etimologicamente ligado ao “*Schön*”, ao belo. O negativo, afirmando-se no curso do poema, revela outra perspectiva sobre si mesmo, a estética, que o conduz a deixar suas coordenadas iniciais. O paradoxo da morte na vida começa a virar um escândalo, e a penitência, outrora celebrada pelo jovem Nietzsche³¹, aparece como jurando com sua juventude.

As estrofes que se seguem confirmam essa reversão. A melancolia não aparece mais como amante da imobilidade mortífera, mas um guia salutar entre as violências do mundo. Insidioso e sorrateiramente, o poema vai do pessimismo passivo e reativo ao pessimismo ativo, afirmativo. O tradicional hino romântico à natureza muda, igualmente, de sentido. Ele não é mais o lugar puro e bom onde a subjetividade ferida se recria, como naquela floresta onde o jovem Nietzsche se coloca e descansa à maneira do Lied que ele

31 Cf. Nietzsche, 2019, “*Busslied*”, *Poèmes complets*, éd. G. Métayer, p. 241-242, datado de Pforta 1857 (9 [12]).

compõe sobre o poema de Petöfi (“*ich möchte lassen ...*”) ou em outros de seus poemas³², mas a afirmação pelo poeta asceta da violência universal, a mesma que os pessimistas, pelo menos desde Voltaire, fizeram uma objeção à divina Providência, em particular recorrendo ao afresco da devoração universal. Em uníssonos, a arte não promete mais, como em Schopenhauer, uma simples redução da roda de Ixion, mas a fúria de Prometeu.

A visão ultrapassa então o voo do pássaro carniceiro, símbolo da morbidade pessimista. Ela deixa o imaginário do abismo para se expandir a um panorama das forças da natureza, avalanches ao som do trovão, tempestade, borboleta, torrentes, flor, em um “todo” que é o da observação direta do poeta de alcance filosófico. Nietzsche formula então uma tonalidade essencial em sua obra, a do pavor (“*schrecklich*”), “monstruoso” (“*ungeheuer*”), indissociável de uma visão desvelada da verdade.

O trabalho do sujeito lírico permite extrair do sujeito ascético schopenhaueriano e pascaliano uma forma nietzschiana de sujeito filosófico. Pascal parece estar muito presente nesses versos (Nietzsche se dirá, como se sabe, do mesmo sangue³³), não apenas pelo tom expiatório, crístico e pela referência ao “abismo”, mas também, no verso seguinte, pela ideia de “avalanche que aspira a me negar” (“*der Lawine Lust, mich zu verneinen*”) em que se reconhece o famoso “pensamento” sobre o homem esmagado pela natureza que mantém sobre ela a vantagem de “caniço pensante³⁴”.

De maneira significativa, a referência a Pascal é explícita também no poema gêmeo de Cazalis que, desde a segunda estrofe, parafraseia-o, evocando o “silêncio assustador dos espaços sem

32 Cf. também seu poema 6[26] de abril a outubro de 1859; “*Im grünen Walde möcht ich sterben*”, (Nietzsche, 2019, p. 215).

33 Nachlass/FP Outono de 1881, 12[52].

34 <http://www.penseesdepascal.fr/Transition/Transition5-moderne.php>

limites³⁵”, antes de lamentar a indiferença do infinito frente ao espírito humano:

Ao meu redor pairava o horror de um vazio imenso.
No céu que sobre minha cabeça rolava indiferente
O que importa nosso espírito, que para nós é grande?
O que faz ao homem sua a razão ou sua loucura?

O paralelo com a revolta de Cazalis contra Pascal permite realçar a especificidade do gesto nietzschiano. A última estrofe deste “Verso estóico” proposto, será lembrado, na superação do pessimismo baseado na virtude da coragem, o “esforço masculino de uma luta sem esperança.” O filósofo alemão, por sua vez, encontra a solução da aporia pessimista na afirmação da vida em si no próprio seio da meditação sobre sua negação pelo ideal ascético. A essa nuance de dimensão responde o caráter tópico da paisagem descrita pelo poeta francês (noite, neve ...), a ausência não somente da figura prometiana do abutre, mas de todo reino animal em seus espaços montanhosos. Se a cena do poema (“espetáculo gigante”), o jogo de olhares espelhados que põe em ação (não do abutre, mas os “olhos” das estrelas respondendo à contemplação do poeta) e a sua imagem sonora (“o longo trovão surdo de uma torrente na noite”) estão bem próximos do poema de Nietzsche³⁶, esses elementos evidenciam diferenças substanciais.

Com Nietzsche, a atmosfera macabra do início, já muito distinta da reescrita dos Eclesiastes de Cazalis, é atravessada por um novo fôlego: a mudança do tema mórbido inicial para um motivo assassino (“*Mordgelüst*”). O verbo negar (“*Verneinen*”) é

35 Cazalis. Jean Lahor, 1871, p. 515.

36 “Era noite. Diante das neves eternas/Grandes montes em camadas como um circo gigante, /Eu contemplava, minúsculo átomo e vil nada, /Os astros claros, iguais a frios olhos”, Cazalis. Jean Lahor, 1871, p. 515.

evidentemente essencial³⁷: é de fato um “Sim” ao “Não” da natureza que é pronunciado aqui, um “Sim” que, no êxtase do monstruoso, torna esse “Não” visível à sua essência afirmativa.

Enquanto os franceses recuperavam a moral acrescentando-lhe o único motivo pessimista da ausência de esperança, contrariando a ideia estoica de uma ordem do mundo e de uma adequação da virtude e da felicidade, Nietzsche propõe um olhar imoralista, baseado em uma nova concepção da noção de vida. O lugar do animal permite a inversão do tema pessimista da devoração universal em uma visão que poderia ser darwiniana se ela já não elevasse a biologia no nível da filosofia, ou mesmo, então, da ontologia (“o Ser”).

De fato, uma estranha continuidade é estabelecida entre “o amontoado de rochas inertes” e a “sedução” da flor que parece anunciar a indistinção entre o orgânico e o inorgânico que portará mais tarde a “vontade de potência”.

– daß der Wille zur Macht es ist, der auch die unorganische Welt führt, oder vielmehr, daß es keine unorganische Welt giebt. Die „Wirkung in die Ferne“ ist nicht zu beseitigen: etwas zieht etwas anderes heran, etwas fühlt sich gezogen. Dies ist die Grundthatsache: dagegen ist die mechanistische Vorstellung von Druck und Stoß nur eine Hypothese auf Grund des Augenscheins und des Tastgefühls, mag sie uns als eine regulative Hypothese für die Welt des Augenscheins gelten!

– daß, damit dieser Wille zur Macht sich äußern könne, er jene Dinge wahrnehmen muß, welche er zieht, daß er fühlt, wenn sich ihm etwas nähert, das ihm assimilierbar ist (Nachlass/FP Abril–Junho de 1885, 34 [247], KSA 11.503-504).

Contudo, o ponto mais importante reside, talvez, no fato de que a posição do poeta contribui para uma superação existencial da oposição do sujeito e do objeto, do Eu e do Mundo. Nietzsche dá aqui, pelo poema, um passo a mais em relação à intuição schopenhaueriana

37 A este respeito, outro poeta francês poderia ser evocado aqui, Mallarmé e seu cisne cuja agonia é “Pelo espaço infligido ao pássaro que o nega”.

que o Mundo não é apenas “representação” (aqui o campo do olho do qual se compreende a ênfase temática), mas também “vontade”, ancoragem física pessoal e profunda. Essa concepção aprofunda-se aqui em uma descoberta da solidariedade do Eu e do Mal prestado ao mundo, a resolução de sua disjunção idealista. O protagonista quase agonizante nas órbitas ondulantes torna-se um sujeito atravessado por emoções violentas (“*schaudernd fühl’ ich’s nach*”, “eu sinto, eu estremeço”) e até mesmo a retórica de “eu sou”, exprimem um sentimento de coincidência com a natureza. A superação de Pascal é completa: eu sou, também, a Natureza que me esmaga, em vez de lhe ser superior pela presença em mim de uma dimensão transcendente. Eu sou a Natureza, eu sou a “vontade” no sentido de Schopenhauer, mas eu não posso me retirar dela nem me abstrair dela e, portanto, não a quero mais. Em suma, este poema prefigura a superação nietzschiana da “vontade” schopenhaueriana no que será a “vontade de potência”, incluindo o sofrimento sofrido e o sofrimento dado³⁸. “Eu” compreendo agora que é esta “pulsão de morte” universal que eu voltava contra mim mesmo, em uma afirmação autodestrutiva que se acreditava uma negação.

O restante do poema permite ver a confirmação do desdobramento de uma filosofia em outra, do pensamento de Nietzsche em seu resíduo schopenhaueriano, que a passagem pela experiência do poema despedaçou. De fato, apesar do *pathos* da anáfora (“pela tua fama”, “*dir zum Ruhme*”) que retoma a antífona de *Te Deum* (“*Non nobis, domine, sed tua gloria*”), o oitavo termina em um hino não mais à melancolia, mas para à “vida” em si, um grande conceito nietzschiano repetido três vezes em seu último verso, como para marcar sua revelação e sua efusão:

38 Cf. Nachlass/FP Verão-Outono de 1884, 26[275], KSA 11.222: “[...] *Die Unlust ist ein Gefühl bei einer Hemmung: da aber die Macht ihrer nur bei Hemmungen bewußt werden kann, so ist die Unlust ein nothwendiges Ingrediens aller Thätigkeit (alle Thätigkeit ist gegen etwas gerichtet, das überwunden werden soll) Der Wille zur Macht strebt also nach Widerständen, nach Unlust. Es giebt einen Willen zum Leiden im Grunde alles organischen Lebens (gegen ‘Glück’ als ‘Ziel’)*”.

[...] unverrückt
nach Leben, Leben, Leben lechze!

Para a vida, a vida, a vida incansavelmente!

Ora, o que é “a vida” indicará Nietzsche mais tarde:

Aber was ist Leben? Hier thut also eine neue bestimmtere Fassung des Begriffs ‘Leben’ noth: meine Formel dafür lautet: Leben ist Wille zur Macht (Nachlass/FP Outono 1885- outono 1886, 2[190], KSA 12.61).

“O hino à vida” - poético antes de ser musical - acaba substituindo a ode à melancolia. Ao fazê-lo, Nietzsche exacerba e ultrapassa outra tendência da poesia contemporânea: a de fazer do poema o lugar de uma expressão da nova filosofia, ou melhor, da nova epistemologia, o evolucionismo. A esse respeito, uma comparação com outro parnasicista especulativo de seu tempo, Anatole France, torna possível apreender, mais uma vez, em um fundo de cultura comum, a peculiaridade do filósofo alemão. Os *Poemas dourados* (*Poèmes dorés*) francianos³⁹ propõem de fato frequentes elogios da “vida”, um sintagma em que ela é onipresente⁴⁰, mas eles são inspiração de sincretismo da época de Darwin e de Lucrécio. Seus poemas mais univocamente animais (“Os cervos”, “A Libélula”,

39 Anatole France, 1873.

40 “A vida então se anima” (“À luz”, p. 8); “A vida universal acolhe seus espíritos”, “Nos dias de paz saboreou a doce vida”, “O pai da vida e dos destinos futuros”, p. 10; “Mas, pairando sobre este mundo onde a vida acalma” (“A morte de uma libélula”, p. 11); “Pela vida aspirante, vós a multiplicais, / Sem acabar de nascer em vossa vida interira” (“As árvores”); “A vida, único bem e parte de toda coisa, / Divina volúpia dos seres, dom das flores”, “Eles vivem. Na neblina, na neve e no gelo”, “E suscitam neles esta glória de viver” (“Os pinheiros”, p. 21-22); “E deixem a vida aos vossos pés!”, “É para você que a vida é feliz”, “Em vós a vida universal/ Rebenta”, “Viva, morra, cheia de graça / Os homens e os deuses, tudo passa / Mas a vida existe para sempre”. (“O desejo”, p. 36); “Uma vida indecisa, terrivelmente difusa”, “No horror dos confins da vida”, “Que tua vida terrena tenha desfeito o seu manto” (“As afinidades”, p. 46-48); “Lança em teu seio a vida florescente, o orgulho das almas”, “Triunfo da vida e delícias dos sentidos” (“Vênus, Estrela da noite”, p. 43 et 45), “A descoberta da vida” (“Almas obscuras”, p. 59).

“A morte do macaco”...) ou botânicos (“Os pinheiros”...) oferecem uma dialética da vida e da violência radicalmente diferente da de Nietzsche: “A vida” sobrevive à violência através do amor, que promete, além disso, um progresso das espécies e do mundo como dito na cauda do poema “Os cervos”:

Amor, amor poderoso, voluptuosidade fecunda,
Este é o deus que cria incessantemente o mundo,
O pai da vida e dos destinos futuros!
É pelo Amor fatal, por suas lutas cruéis,
Que o universo se anima em formas mais belas,
Termina e se conhece em espíritos mais puros⁴¹.

Podemos ver, então, como o poema de Nietzsche propõe no mesmo movimento a superação da ancestral tradição alemã do hino à melancolia, da poesia dos contemporâneos franceses que não conseguem superar o pessimismo senão por afirmação de um estoicismo desesperado (Cazalis) ou de um vitalismo darwiniano e progressista (Anatole France) e, sobretudo, e de um mesmo movimento, da filosofia schopenhaueriana. É certo que o poema, em uma composição anular, se fecha sobre a imagem inicial, mas a resolução que ele efetivamente propõe de suas questões vai além da retomada formal de sua estrutura retórica. O poema foi de fato o lugar de uma elaboração dos valores que levaram à sua derrubada e, como tal, não só participou da pesquisa filosófica de Nietzsche, mas até mesmo a antecipou, levando a uma prefiguração da noção de “vontade de potência” como afirmação da “vida” excedendo sua inversão ascética contra si mesmo. O corpo em segundo grau oferecido pelo verbo poético, sua espacialidade, seu imaginário, sua dramaturgia têm sido as alavancas de uma revolução axiológica e conceitual. O pavor filosófico encontrou no poder do Verbo poético

⁴¹ *Op. cit.*, p. 10.

o lugar de uma expressão radical e de uma exploração fecunda. A revelação de Gimmelwald foi, para Nietzsche, uma primeira Sils-Maria.

Poetry and melancholy. The Invention of the Will to Power?

Abstract: The article aims at describing the poem “*An die Melancholie*” (1871) as an essential and crucial moment within the development of Nietzsche’s philosophy, which refers to the first intuition of the notion of “Will to Power”. The philosopher deviates from the long German tradition of odes to melancholy, whilst subverting the philosophical poems of his own time – specially the Darwinian ones –, in order to overcome his Schopenhauerian pessimism.

Keywords: Poetry, Will to Power, Pessimism, Prometheus, Henri Cazalis (1840-1909), Anatole France (1844-1924).

Referências bibliográficas

BACHELARD, G. “Nietzsche et le psychisme ascensionnel”. In : *L’Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 146-185.

FRANCE, Anatole. *Poèmes dorés*. Paris: Lemerre, 1873.

LAHOR, Jean. *L’Illusion*. Paris : Lemerre, 1871.

LANDERER, Christoph & SCHUSTER, Marc-Oliver. “Begehrlich schrie der Geyer in das Thal.’ Zu einem Motiv früher Wagner-Entfremdung in Nietzsches Nachlaß”. In: Nietzsche-Studien, 2005, 34, p. 246-55.

METAYER, G. Nietzsche et la folie de l’épigramme. Études germaniques, Paris, 2012, n°2, p. 333-350.

NIETZSCHE, F. *Hino à amizade (Hymne à l’amitié)* [anthologie et trad. N. Waquet], préface de G. Métayer, Paris, Rivages, “Petite bibliothèque”, 2019.

Métayer, G.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe* (KGW). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967 – 1978.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA), 15 vols. Organizada por G. Colli e M. Montinari. Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1988.

NIETZSCHE, F. *Poèmes complets* [*Sämtliche Gedichte*], texto e nova tradução completa, introdução e anotação por Guillaume Métayer. Paris: Les Belles Lettres, “Bibliothèque allemande”, 2019.

VÖLKER, Ludwig (ed.). *Komm, heilige Melancholie: eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte; mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*. Stuttgart: Reclam, 1983, 592 p.

VOLNEY, C. F. *Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires*, ch. I, “Le voyage”, Paris, Desenne-Volland-Plassan, 1791.

Recebido em 04/03/2019

Aceito em 12/05/2019